Baireuther Blätter.

Monatschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

Richard Wagner's

redigirt

von

HANS VON WOLZOGEN.

Erster Jahrgang 1878.

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS

Inhalt des ersten Jahrganges.

(Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.)

Erstes Stück (Januar): S. 1—20.

Zur Einführung. Von Richard Wagner. — Unsere Lage. Von Hans von Wolzogen. — Geschäftlicher Theil: I. Bekanntmachungen: An die Vorstände der lok. Wagnervereine. Von R. Wagner. — Erklärung des Verwaltungsrathes. — Bitten der Redaktion. — Erklärung des Verlegers. — II. Statistik: Einnahmen der Vereines vom 16. September 1877 bis zum 1. Januar 1878. — Verzeichniss der Vertretungen. —

Zweites Stück (Februar): S. 20—52.

Was ist Deutsch? Von Richard Wagner. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. Von Hans von Wolzogen. I. Feuerzauber. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Verbesserungen zum ersten Stücke. — Zur Einzahlung der Beiträge. — Bitte der Redaktion. —

Drittes Stück (März): S. 53—64.

Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. Von Heinrich Porges. I. — Modern. Von Richard Wagner. — Zuverlässigkeit der Presse. Von H. v. W. — Geschichtlicher Theil: Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine in Leipzig, Berlin, Frankfurt, München, Wien seit den Festspielen 1876. I—III. — Stimmen aus der Vergangenheit. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Statistik: Einnahmen des Vereines in dem ersten Halbjahre seines Bestehens vom 16. September 1877 bis zum 15. März 1878. — Anzeige und Empfehlung. —

Viertes Stück (April): S. 85—116.

Publikum und Popularität. Von *Richard Wagner*. I. — Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. Von *Heinrich Porges*. II. — Kundry in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal. Von *J. H. Löffler*. I. — *Grossstädtischer*: Wiener Briefe. Von *V. K. Schembera*. I. — *Kritik*: Die Musik und ihre Klassiker. — *Geschichtlicher Theil*: Mittheilungen aus der Gegenwart. — *Geschäftlicher Theil*: Bekanntmachung und Berichtigungen. —

Fünftes Stück (Mai): S. 117—148.

Kundry in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal. Von *J. H. Löffler*. II. — *Kritik*: Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Ein Vortrag, gehalten zu Goslar am 21. Dezember 1877 von Dr. Ludwig Schemann. — *Geschichtlicher Theil*: Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine. IV—V. — Stimmen aus der Vergangenheit. —

Sechstes Stück (Juni): S. 149—180.

Offener Brief an Richard Wagner. Von *Constantin Frantz*. — Publikum und Popularität. Von *Richard Wagner*. II. — *Geschichtlicher Theil*: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Siebentes Stück (Juli): S. 181—212.

„Nationaltheater" und „nationale Kunst". Von *Carl Fr. Glasenapp*. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. II. Drachenkampf. — *Grazistädtisches*: Wiener Briefe. Von *F. K. Schembera*. II. — *Geschichtlicher Theil*: Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine. VI. (Nachtrag: Graz.) — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Achtes Stück (August): S. 213—244.

Publikum und Popularität. Von *Richard Wagner*. III. — Andeutungen über Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. Von Dr. *O. Eiser*. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. III. Walhall. — *Kritik*: Richard Wagner und Schopenhauer, von Dr. Fr. von Hausegger, besprochen von *E. v. Hagen*. — *Geschichtlicher Theil*: Mittheilungen aus der Gegenwart. — *Geschäftlicher Theil*: An unsere Vertreter und Mitglieder. —

Neuntes Stück (September): S. 245—276.

Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagners. Von Dr. *José de Letamendi*. Nebst einer erklärenden Einleitung durch die Redaktion. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. IV. Das Bühnenfestspielhaus. — „Der Welt Erbe". Von *J. H. Löffler*. — *Geschichtlicher Theil*: Mittheilungen aus der Gegenwart. — *Geschäftlicher Theil*: Ein Schlusswort des Verwaltungsrathes. — *Beilage*: „Zur Benachrichtigung!" —

Zehntes Stück (Oktober): S. 277—308.

Das Publikum in Zeit und Raum. Von *Richard Wagner*. — Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. Von *Heinrich Porges*. III. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. V. Bühnenweihfestspiel. — *Geschichtlicher Theil*: Mittheilungen aus der Gegenwart. — *Geschäftlicher Theil*: Statistik: Einnahmen des Vereines in dem ersten Jahre seines Bestehens vom 16. September 1877 bis zum 30. September 1878. — *Beilage*: „Zur Benachrichtigung!" —

Elftes Stück (November): S. 309—340.

Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen", ein exegetischer Versuch. Von Dr. *O. Eiser*. I. — Vom „gebildeten Deutschen", ein Beitrag zur Charakteristik der Spezies. Von *Oskar Schlemm*. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. VI. „Suche dir Gänser die Gans!" — *Geschichtlicher Theil*: Stimmen aus der Vergangenheit. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — *Geschäftlicher Theil*: Erinnerung. —

Zwölftes Stück (Dezember): S. 341—376.

Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876. Von *Richard Wagner*. — Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen", ein exegetischer Versuch. Von Dr. *O. Eiser*. II. — *Geschichtlicher Theil*: Stimmen aus der Vergangenheit. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — *Geschäftlicher Theil*: Ueber den Jahresbeitrag für 1879. — Generalregister. —

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Januar. **Erstes Stück.** **1878.**

Inhalt: — Zur Einführung. Von Richard Wagner. — Unsere Lage. Von Hans von Wolzogen. — Geschäftlicher Theil. I. Bekanntmachungen: An die Vorsteher der Ich. Wagnervereine. Von R. Wagner. — Erklärung des Verwaltungsrathes. — Bitten der Redaktion. — Erklärung des Verlegers. — II. Statistik. Einnahmen des Vereines vom 14. September 1877 bis zum 1. Januar 1878. — Verzeichniss der Vertretungen.

Zur Einführung.

Wiederholt bin ich vor meinen Freunden als Schriftsteller erschienen, noch nicht aber an der Spitze einer Zeitschrift. Gab zu dem Ersteren mir der Drang der Umstände die Veranlassung, so hat auch den letzteren Entschluss mehr der Zufall als ernstere Erwägung hervorgerufen: durch seine Ausführung soll vorläufig die Verbindung, welche die Freunde meiner Kunst zum Zwecke der Förderung der praktischen Tendenzen derselben vereinigt, in möglichst ersprießlicher Weise erhalten und sinnvoll befestigt werden.

Ich kann, als den betreffenden Vereinen wohlbekannt, die letzte Veranlassung zur Herausgabe dieser „Bayreuther Blätter" übergehen; wogegen ich auf meine Eröffnungen vom 15. September des verflossenen Jahres mich zu beziehen habe, um hier jetzt zu bestätigen, dass von dem, dort in weit ausgedehntem Plane vorgelegten Entwurfe, nur die Herstellung eines dieser Blätter zunächst als ausführbar sich bewährt hat.

Die Wunder unserer Zeit produziren sich auf einem anderen Gebiete als dem der deutschen Kunst und deren Förderung durch die Macht. Ein Wunder merkwürdigster Art wäre es aber gewesen, wenn mein vorgelegter Plan zur Ausbildung einer vollkommen tüchtigen musikalisch-dramatischen Künstlergenossenschaft, welche die andauernde Pflege eines uns Deutschen durchaus

eigenthümlichen Kunststyles gewährleisten sollte, sofort allseitig, oder wenigstens am rechten Orte, begriffen, und seine Ausführung ergiebig gefördert worden wäre. Wer die schweren Mühen kennt, mit welchen ich das bisher von mir Erreichte zu Stande brachte, weiss, dass ich gewöhnt bin, ohne deutsch-staatliche Kulturwunder mir zu helfen; wogegen ich getrosten Herzens an der warmen Theilnahme verständiger, wenn auch machtloser Freunde mich zu genügen gelernt habe, und nun einem Reichskultur-Ministerium gern es überlasse, in den Provinzial-Hauptstädten der norddeutschen Hauptmonarchie Filialanstalten der wunderlichen Berliner Musik-Hochschule einzurichten. Dies Letztere ist nämlich, wie ich vernehme, in Wahrheit der einzige auffällige Erfolg der Veröffentlichung jenes meines Planes gewesen. Mich dürfte es dagegen befriedigen, dass sich, namentlich in den kleineren Städten, die Zahl der Vertreter meiner Tendenzen vergrösserte, und diese Freunde, wenn auch nur mit den ihnen zu Gebote stehenden, geringeren Privatmitteln, zu einem weit verzweigten Vereine sich verbanden, welchem ich mit Allem, was ich schaffe oder wirke, ferner einzig nur mich noch mitzutheilen gedenke.

Sollten nun diese Blätter ursprünglich dazu bestimmt sein, Mittheilungen aus der Schule an die ausserhalb stehenden Vereinsmitglieder zu geben, so werden sie jetzt allerdings einem abstrakteren Zwecke dienen müssen. Hiermit wird es uns so ergehen, wie es mir immer ergangen ist: während es mir stets nur auf ganz konkrete Kunstleistungen ankam, musste ich mich lange Zeit hindurch mit der schriftstellerischen Feder theoretisch zu erklären suchen. Schon hatte ich mich wohl gehütet, den Gegenstand meines Entwurfes mit dem Namen einer „Schule" zu benennen, — was, der Kürze und gemeinen Verständlichkeit wegen, nur in den Anzeigen unseres Verwaltungsrathes so geschah. Dagegen hatte ich, sehr vorsichtig, nur von „Uebungen und Aufführungen unter meiner Anleitung" gesprochen. Mir war es aufgegangen, dass, wer gegenwärtig in Deutschland von einer „Schule" der dramatisch-musikalischen Kunst spricht, nicht weiss, was er sagt, wer aber gar eine solche gründet und einrichtet, sie dirigirt und zur Belehrung durch dieselbe auffordert, nicht weiss, was er thut. Ich frage alle Direktoren sogenannter „Hochschulen", also solcher Schulen, in welchen nicht lediglich instrumentale Technik, oder Harmonie und Kontrapunkt gelehrt werden soll, von wem denn sie, und die von ihnen angestellten Lehrer jenes Höhere erlernt haben, was sie ihr Institut mit jenem grossen Namen zu belegen berechtigt? Wo ist die Schule, welche sie belehrt hat? Etwa in unseren Theatern und Konzerten, diesen privilegirten Anstalten für Misshandlung und Verwahrlosung unserer Sänger und, namentlich, Musiker? Woher haben diese Herren etwa nur das richtige Tempo irgend eines klassischen Musikstückes, welches sie aufführen, kennen gelernt? Wer zeigte ihnen dieses? Etwa die Tradition, während für solche Werke es bei uns gar keine Tradition giebt? Wer lehrte ihnen den Vortrag Mozart's und Beethovens, deren Werke wohl, und jedenfalls ohne die Pflege ihrer Schöpfer, bei uns aufwuchsen?

Musste ich es nicht erleben, dass bereits achtzehn Jahre nach Weber's Tode, an dem Orte, wo dieser längere Jahre über ihre Aufführungen selbst dirigirt hatte, die Tempi seiner Opern dermaassen gefälscht waren, dass des Meisters damals noch lebende Wittwe mein Gefühl hierüber erst durch die ihr verbliebene treue Erinnerung berichtigen konnte! — Auch ich war hierfür in keiner Schule: nur habe ich, mir eine negative Belehrung über den richtigen Vortrag unserer grossen Musikwerke dadurch angeeignet, dass ich der tiefen Verletzung Rechnung trug, welche mein Gefühl mit zunehmender Stärke erlitt, wenn ich unsere grosse Musik, gleichviel ob in Hochschulkonzerten oder auf dem militärischen Paradeplatz, aufgeführt hörte. Auf diese Belehrungen hin kam es mir aber noch keineswegs in den Sinn, eine „Schule" zu gründen, sondern eben „Uebungen und Aufführungen" anzuleiten, durch welche ich selbst mit meinen jüngeren Freunden erst dazu gelangen wollte, über das rechte Zeitmaass und den richtigen Vortrag unserer grossen Musik uns zu verständigen, sowie durch diese Verständigung ein klares Bewusstsein zu begründen.

Meine Freunde ersehen, dass es mir auf einen durchaus lebensvoll praktischen Verkehr mit Solchen ankam, welche aus diesem Verkehre selbst sich ihre Belehrung gewinnen sollten. In diesem Sinne können nun freilich diese „Blätter", zu denen wir für jetzt unsere Zuflucht nehmen müssen, nicht zur Belehrung verhelfen. Es bleibt uns also nur übrig, uns gegenseitig eben darüber zu belehren, welches die Gründe hiervon sind, und welcher Anstrengungen es bedürfen werde, um die Hindernisse einer edlen Ausbildung des deutschen Kunstvermögens auf dem von uns beschrittenen Gebiete siegreich zu überwinden. Die Aufführung meiner Bayreuther Bühnenfestspiele zeigte meiner Seits, dass ich die Forderung dieses Vermögens durch das lebendige Beispiel vor Augen hatte. Ich muss mich für das Erste damit begnügen, vielen Einzelnen hierdurch eben nur eine erneute Anregung gegeben zu haben. Das Angeregte, somit die empfangenen Eindrücke, Wahrnehmungen und hieraus entsprungenen Hoffnungen zu bestimmter Einsicht und festem Wollen zu erheben und zu kräftigen, mögen wir uns nun gemeinschaftlich angelegen sein lassen.

Deshalb sollen diese „Blätter" nur als Mittheilungen innerhalb des Vereines gelten. Die hierfür mit mir zunächst verbundenen Freunde werden sich nie an die ausserhalb des Vereines stehenden Vertreter der öffentlichen Kunstmeinung wenden, oder auch nur den Anschein nehmen, als sprächen sie zu ihnen. Was jene vertreten, können wir: bedienen sie sich zu Zeiten eines wahren Wortes, so können wir sicher sein, dass es sich auf einen Irrthum gründet. Sollte hiervon etwas von uns beachtet werden, so wird dies nie geschehen um Ihn, sondern um uns zu belehren; in welchem Sinne sie uns wiederum oft recht ersprießlich werden dürften.

Auch wird unser kleines Blatt in den Augen jener Grossblätter sich recht verächtlich ausnehmen; hoffentlich beachten sie es gar nicht, und wenn sie es ein „Werk-Blatt" nennen, so wird das zwar eine, in ihrem Sinne, anzuerkennende

Bezeichnung sein, da unsere Winkel sich über ganz Deutschland ausdehnen; immerhin dürften wir sie aber gerne annehmen, und diess zwar um einer guten Vorbedeutung willen, welche diese geahnte, schmählich gemeinte Benennung mir eingiebt.

In Deutschland ist wahrhaftig nur der „Winkel", nicht aber die grosse Hauptstadt produktiv gewesen. Was wäre uns je von den grossen Marktplätzen, Ring- und Promenaden-Strassen zugekommen, als der Zurückfluss des dort durch „Gestank und Thätigkeit" verdorbenen einstigen Zuflusses der nationalen Produktion? Ein guter Geist waltete über unseren grossen Dichtern und Denkern, als er sie aus diesen Grossstädten Deutschlands verbannt hielt. Hier, wo sich Roheit und Servilismus gegenseitig den Bissen des Amüsements aus dem Munde zerren, kann nur wiedergekäut, nicht aber hervorgebracht werden. Und nun gar eben unsere deutschen Grossstädte, wie sie unsere nationale Schmach uns zum Ekel und Schrecken aufdecken! Wie muss es einem Franzosen, einem Engländer, ja einem Türken zu Muthe werden, wenn er solch' eine deutsche Parlamentshauptstadt beschreitet, und hier überall, nur in schlechtester Kopie, eben sich wiederfindet, dagegen nicht einen Zug von deutscher Originalität antrifft? Und nun diese ausgebreitete Nichtswürdigkeit wiederum von einer „allgewaltigen" Tagespresse, vor welcher die Minister ihrer Seits bis in die Reichskanzlei hinein sich fürchten, zum Vortheil von Staatsschuldenaktionären um und umgewendet, gleichwie um dem nachzuspüren, ob der „Deutsche" wirklich, wie es Moltke gelehrt hat, einen Schuss Pulver werth sei! —

Wahrlich, wer in diesen Hauptstädten nicht wiederum nur den „Winkel" aufsucht, in welchem er etwa unbeachtet und nichts beachtend über die Lösung des Räthsels „was ist der Deutsche?" ruhig nachzudenken vermag, der möge uns für würdig gelten, zum Ministerialrath ernannt und im Auftrage des Herrn Kulturministers gelegentlich auf das Arrangiren von hauptstädtischen Musikzuständen ausgeschickt zu werden.

Hiervon wissen wir Kleinstädter nun nichts. Allerdings entbehren wir kleine und grosse Operntheater; wir haben weder ein gut noch schlecht dirigirtes Orchester; höchstens ein Militärmusikcorps, welches in seinen Vorträgen uns damit bekannt macht, wie der Herr Oberhofkapellmeister in der Residenz über Tempo und dergleichen Dinge gesinnt ist; und repräsentirt sind wir unter uns durch ein fast schon zu häufig erscheinendes „Tageblatt". Aber in unserem Winkel fühlen wir uns ungenirt und hegen noch Originale. Da wir nichts von öffentlicher Kunst zu schmecken bekommen, haben wir auch keinen verdorbenen Geschmack. — Da wir für uns allein in dem grossen Vaterlande nicht viel bedeuten, pflegen wir aber die gute altdeutsche Gewohnheit der periodischen bundesschaftlichen Vereinigungen; und siehe da, wenn wir zu als Schützen, Turner oder Sänger aus allen „Winkeln" zusammenkommen, steht plötzlich der eigentliche „Deutsche" da, wie er eben ist, und wie aus ihm zu Zeiten schon so manches Tüchtige gemacht worden ist.

So wurde mir denn aus diesen „Winkeln" des deutschen Vaterlandes am kräftigsten und ermuthigendsten auch für mein Werk zugesprochen, während in den grossen Markt- und Hauptstädten zumeist nur Spass damit getrieben worden ist. Und dass dünkt mich ein schönes Zeugniss für die Güte meiner Sache, von welcher ich immer deutlicher erkenne, dass sie nur auf einem von unserem grossen Weltverkehre und den ihn vertretenden öffentlichen Mächten gänzlich ablegendem Boden gedeihen können werde. Was keine dieser Mächte fördern will und kann, dürfte sehr wohl durch die Vereinigung solcher Kräfte ermöglicht werden, welche einzeln machtlos, verbunden aber dasjenige in das Leben führen können, von dessen Tüchtigkeit und Adel die Wenigsten nur noch eine Ahnung haben.

Von Jenen da aussen erbitte ich mir daher nur Nichtbeachtung! Nichts Anderes. Wenn sie durch Aufführungen meiner Werke in ihren grossen Städten geärgert werden, so mögen sie dagegen versichert sein, dass diess nicht zu meinem Vergnügen geschieht. —

Somit verbleibe es für jetzt bei diesen bescheidenen Blättern. Für immer sage ich meine Betheiligung an ihnen zu. Nur werden meine Freunde es begreifen, dass, nachdem ich bereits in neun gedruckten Bänden zu ihnen gesprochen, ich jetzt nicht viel Neues mehr zu sagen habe, dagegen es mir sehr erwünscht sein muss, wenn nun diese Freunde selbst sich darüber aufklären und belehren, was von dem allen zu halten, und wie es, namentlich auch durch neue Anwendungen, weiter zu entwickeln sei. Ich werde hierbei wahrscheinlich sehr oft in dritter Person angeführt werden müssen, was es an sich schon etwas bedenklich macht, dass ich mich häufig in erster Person dazwischen zeigen sollte.

So werde nur denn durch jede Nachricht die friedliche Musse für die völlige musikalische Ausführung meines „Parsifal" gegönnt, welchen ich, unter so freundlichen Umständen, jedenfalls zu einer ersten Aufführung in unserem Bühnenfesthause zu Bayreuth im Sommer 1880 bereit zu stellen verspreche. Diese Aufführung soll dann unter ähnlichen Umständen, wie die erste vom „Ring des Nibelungen", vor sich gehen, — nur diesmal unfehlbar ganz — unter uns!

Richard Wagner.

Unsere Lage.

Von Hans von Wolzogen.

Nachdem das erste Bayreuther Bühnenfestspiel im Sommer 1876 vorüber war, hatte man zunächst überall von seiner Wiederholung sprechen. Unsere Gegner, die vorher sich verschworen hatten, es könne so etwas überhaupt niemals zu Stande kommen, warfen sich jetzt in ihrer Beschämtheit auf die neue Versicherung: eine Wiederholung sei nun aber ganz undenkbar. Unsere Freunde, vermehrt um so manchen durch die künstlerischen Festeindrücke selbst Neugewonnenen, konnten sich dagegen nichts Schöneres und mehr Erschntes denken als eben eine Wiederholung, wonach sie demnach laut und eifrig verlangten. Die ganze Sache hatte aber so viel von sich reden gemacht, es war so viel Wunderliches darüber in die Welt hinausgeschrieben worden, dass auch eine grosse Menge Solcher von lebhafter Neugier auf eine baldige Wiederholung ergriffen worden war, welche sich weder Freunde noch Feinde der Sache genannt wissen wollten, zumal denn doch, nach der ersten stürmischen Ueberschüttung mit den lügnerischen Zeitungsberichten der draussen so wohl akkreditirten kritischen Skandalreporter, von heimkehrenden Festgenossen, besonders der späteren Aufführungen, ganz andere und weit besser lautende Nachrichten über das zu Bayreuth Geschehene in das grosse, unwissend zuwartende Publikum gedrungen waren.

So schien Alles einer baldigen Wiederholung der Festspiele recht günstig zu sein, wenn nicht ein gewisser Umstand sich allmählich immer mehr herausgestellt hätte, der auf die niedrigste Weise das Erwünschte verhindern musste. Anfangs getragen von einer besondern Gunst der Verhältnisse und der Stimmung einer siegesfrohen Zeit, war der Gedanke der Bayreuther Festspiele, als er bis zu seiner eigentlichen Verwirklichung gedieh, auch bereits wieder in die traurige Zeit jener allgemeinen materiellen Noth gerathen, die noch heute auf dem geeinigten Deutschland furchtbar lastet. Durch nichts kann die Einwirkung dieser Noth auf das Zustandebringen unserer Festspiele besser

gekennzeichnet werden als durch die eine Erfahrung, dass in Wien vor dem Eintritte der dortigen Börsenkalamität von ganz bestimmten Personen bereits 100,000 Gulden für Bayreuth fest gezeichnet waren, von denen nachher in der That nur 7000 abgeschickt werden konnten. Unter solchen Nöthen war das an sich schon so ernst und idealisch in die leichtlebige Welt der materialistischen Jetztzeit hineintretende Bühnenfestspiel dennoch in einer Weise zu Stande gekommen, die, wenn auch nicht ganz ohne jede Spur der obwaltenden Schwierigkeiten, doch eine höchst würdevolle, über die künstlerischen Absichten des Meisters bedeutend aufklärende genannt werden musste. Nur dehnte der künstlerische Erfolg sich nicht auch so weit moralisch aus, dass Der, welcher seinen Freunden nun ein so grossherziges Beispiel idealer Kunst gegeben, zur Heilung, ja nur zur Linderung der unvermeidlichen Nachwehen jener zeitlichen materiellen Schwierigkeiten, sich der thätigen Mithilfe der bisherigen Gönner seines grossen Unternehmens hätte versichert wissen dürfen. Mit kurzen klaren Worten: es war ein Defizit da, aber Keiner, der es decken wollte, so dass nun gar noch persönliche Opfer seitens Dessen nöthig wurden, von dem man in begeisterter Befriedigung über das von ihm so eben Dargebotene so dringend eine Wiederholung desselben verlangte.

Noch in der Hoffnung befangen, bei einer günstig erscheinenden Gelegenheit durch eigene Kraft sein edles Unternehmen von jener nachbleibenden Last befreien zu können, hatte trotz Allem der Meister sein Ohr dem Rufe nach der Wiederholung nicht verschlossen; nur fasste er auch diesen wieder mit seinem ganzen tiefen Ernste auf, der unter äusserlich so bedrängenden Umständen nun um so ernster und grossartiger erscheinen musste. War schon beim ersten Festspiele, um derselben Umstände willen, manche schmerzliche Konzession an das gemeine Theateramusementswesen der grossen Draussenwelt ihm abgenöthigt worden, so musste er jetzt um so mehr darauf zu halten denken, dass nicht ein blosses Wiederholen der merkwürdigen Aufführungen, mindestens zum Theil auf Wunsch eines nur eben erst neugierig gewordenen, innerlich aber unbetheiligten Publikums, nun gar völlig in den unfalschen Charakter eines, nur durch etwas weitere Schritte ausgezeichneten Theaterrepertoirganges geriethe. Es galt ihm jetzt sein einmalig so bewundernswerth geglücktes Unternehmen in Form einer dauernden Institution zu konsolidiren und zu organisiren, welche ihm von jeher als das eigentlich zum Heile der im grossstädtischen Alltagsleben immer mehr verwahrlosten deutschen Kunst zu Erstrebende vorgeschwebt hatte. Die einzelnen Beispiele: es mit der draussen zumeist erniedrigten Kunstform, dem musikalischen Drama, in wahrhaft edler und erhabener Weise ernst zu nehmen, so wie es ihrer eigenen innersten höchsten künstlerischen Bedeutung mit ihrer unvergleichlich grossen Wirkungsfähigkeit auf die Gemüther der Menschen aller Bildungsgrade entspreche — diese Beispiele, eben in den Bühnenfestspielen zunächst den Verständnissvollen, von der leichtfertigen Missform des gemeinen „Operntheaters" wahrhaft Unbefriedigten

geboten, diese Beispiele sollten nun zusammengehalten und innerlich befestigt werden durch beständig fortschreitende und sich wiederholende Uebungen in geistig treuester und ernstester Wiedergabe musikalischer und musikalisch-dramatischer Meisterwerke wahrhaft deutschen Styles, unter den lebenden Meisters eigener Leitung. Was einst schon in München am Widerstreben dort noch gewaltiger feindlicher Mächte gescheitert war: die Um- und Ausbildung einer königl. Musikschule in eine solche ernst künstlerische Stylübungs- und Stylbildungsanstalt, das sollte nun baldmöglichst wirklich in's Leben gerufen werden, da mit dem ersten Festspiele für die ersehnte ernste Behandlung der Kunst dieser so wohl geeignete stille „Winkel" Bayreuth ein für alle mal glücklich gewonnen war. In diesem Sinne forderte der Meister mit seinem vorjährigen Jahresschreiben an seine Freunde dieselben zur vollkommen einheitlichen Organisation ihrer bisherigen Vereinigungen auf: um so aus der dadurch ermöglichten Wiederholung der Festspiele bald jene dauernde Institution sich herausgestalten lassen zu können.

Vom Leipziger Lokal-Wagnervereine aus ging die Initiative zur Durchführung des Planes: mittels wiederholter Festspiele endlich zu solchen schulartig organisirten, dauernden Meisterstylübungen zu gelangen. Die von den dort im April versammelten Freunden der Sache berathenen und vom gewählten Ausschusse verständnissvoll redigirten Statuten eines „Allgemeinen Patronatvereines zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" entsprachen in vorläufig ganz befriedigender Weise der nächsten Absicht; nur dass in Folge einer gewissen unzeitgemässen Courtoisie Leipzig der Mittelpunkt der Bewegung geblieben war, als welcher natürlicherweise und zu einzig ersprießlichem Gedeihen nur Bayreuth hätte sein sollen, weshalb es nie zu recht vollständiger und einheitlicher Anerkennung dieses verschobenen Mittelpunktes kommen wollte. Inzwischen hatte auch der Meister die Erfahrung machen müssen, dass es trotz seinen eigenen Anstrengungen nicht so leicht gelingen sollte die noch vom ersten Male her übrige Belastung seines idealen Unternehmens los zu werden, so dass ihm nun, als er auch die Hilfe seiner Freunde nur erst so schwächlich sich versprochen sah, der Gedanke an eine baldige Wiederholung der grossen und kostspieligen musikalisch-dramatischen Aufführungen wiederum ganz zurücktreten musste. In dieser Noth aber wandte er sich wieder seinem alten Mittel zu: es jetzt noch ernster zu nehmen als zuvor. Sollte es nicht gelingen durch grosse Festspiele allmählich zur dauernden Stylbildungsinstitution zu gelangen, so konnte man ja vielmehr sogleich von dieser letzteren Institution ausgehen, die immerhin in einem bescheiden den Verhältnissen angepassten Masse beginnen durfte, um so allmählich, in sich bessernden Zeiten, wieder zu Festspielen zu kommen, die durch indessen dort selbst ausgebildete Kräfte künstlerisch zu ermöglichen waren. Daraufhin also arbeitete jetzt der Meister einen bis in's Kleinste völlig bestimmten Plan aus, wonach, in einem sechsjährigen Gesammtkursus mit je neunmonatlichen Einzelabtheilungen, an junge strebsame und talentvolle Musiker,

Sänger und Dirigenten unentgeltlicher Unterricht in Form gemeinschaftlicher Uebungen zu stylvoller Wiedergebung zunächst der älteren klassischen Musikwerke, und dann auch seiner eigenen Dramen, von ihm selbst und einigen dazu nach Bayreuth berufenen Freunden ertheilt werden sollte. In allsommerlichen Aufführungen, zunächst klassischer Symphonien und Quartette, später auch dramatischer Werke, sollten dann die Resultate solcher Uebungen den Mitgliedern des Vereines, als den Ermöglichern des Ganzen, mitgetheilt werden. Um diesen Plan zu berathen und sich zu entschliessen: die Thätigkeit des allgemeinen Patronatvereines, mit nunmehr wirklich nach Bayreuth verlegtem Mittelpunkte, der baldigsten Durchführung des gebilligten Planes zuwenden zu wollen: dazu beriet der Meister die Vertreter des Vereines im September nach Bayreuth. Es war eine ernste Frage in arger Zeit, gerichtet an einen künstlerischen Sinn, der über die persönliche Vorliebe für die einzig geniale Erscheinung der gegenwärtigen Kunstgeschichte hinausreichen und mit voller warmherziger Theilnahme dem Heile deutscher Kunst aller Zeiten zugewandt sein musste um wirklich verstehen zu können, was mit dieser Frage gemeint, und was mit einer billigenden Antwort beschlossen war. Doch wer nur je die künstlerischen Bestrebungen des Meisters überhaupt verstanden, der musste auch diess verstehen, was ja überall der stets durchwaltende Grundgedanke all seiner rastlosen Versuche und vielfachen Anfragen an den deutschen Geist gewesen war; und in der That einigten sich die damals versammelten Freunde seiner Sache ohne Weiteres darüber, dass der Plan in kürzester Zeit, nämlich binnen eines Vierteljahres, mit den Mitteln auszuführen sei, die — wie besonders die grossstädtischen Vertreter aus ihrer Erfahrung es darlegten — durch möglichst niedrig normirte Beiträge (jährl. 15 Mk. von jedem Mitgliede) am leichtesten und zahlreichsten würden zusammengebracht werden können. Aus einer gewissen Bezweiflung dieser vertrauensvollen Annahme entsprang der glückliche Gedanke: zudem auch noch einen sogenannten „eisernen Fonds" aus der Sammlung grösserer Extrabeiträge zu gründen, was denn auch sofort durch die Zeichnung von etwa 6000 Mark Seitens der Anwesenden in vielversprechender Weise geschah. — So war denn ungefähr ein Jahr nach dem ersten Festspiele der gewünschte allgemeine „Bayreuther Patronatverein" zu Stande gekommen, mit dem ausgesprochenen Zwecke Dasjenige zu verwirklichen und zu fördern, was in den (Statuten und Lehrplan umfassenden) vom Verwaltungsrathe und jetzigen Vorstande an alle Freunde der Sache versandten Programmen der Kürze halber eine „Schule" genannt ward, die am 1. Januar 1878 „eröffnet" werden sollte. —

Unter den wahren Freunden unserer Sache können wir nur Solche begreifen, die es mit deutscher Kunst wirklich ernst nehmen, indem sie in ihr nicht nur etwa eine Art feinerer Amüsements sehen, das gar leicht in das Gemeine übergehen oder sich damit vermischen kann, sondern eine wahre Kulturkraft, die höchste und edelste Blüthe des sich selbst darstellenden

nationalen Geistes, der daher auch sorgfältigste Pflege und strengste Reinerhaltung im Sinne, Geiste und Style jener Meister geziemt, in deren schöpferischen Thaten eben jener künstlerisch sich selbst produzirende Geist der Nation überall einzig zur Erscheinung gelangt. Gar Manche sind uns zum Glück schon bekannt geworden, bei denen jene wahrhaft ernste Auffassung der Kunst mit vollem, klarem Bewusstsein wirkt und lebt, die genau wissen, woran es in dem gewöhnlichen Kunsttreiben der grossen Welt fehlt, und warum es gerade dort daran fehlen muss, die daher auch völlig verstehen, was unser Meister will, und das gerade er es ist, der mit genügender Hilfe Gleichgesinnter das grosse Gewollte einzig in's Werk zu setzen vermöchte. Nicht Wenigen mag dieses volle Bewusstsein erst in der wunderbar neuen, idealischen Atmosphäre des Bayreuther Kunstereignisses aufgegangen sein; dazu gehören Solche, die nachher zu der Erklärung sich gedrungen fühlten niemals mehr ein anderes Theater betreten zu können als eben das Festspielhaus in Bayreuth, weil sie dort es im tiefsten Innern erfuhren, dass, wenn einmal das draussen so missbrauchte und erniedrigte Theater ernstlich der reinen Kunst geweiht wird, es dann auch das erhabenste und gewaltigste Kunsterlebniss zu bereiten vermag, worin sich die Kunst ebensosehr als eine persönliche Lebensmacht wie als eine nationale Kulturmacht begreifen lässt.

Ein Theil jener bewusstvollen Freunde verdankt dieses Bewusstsein aber auch der Empörung und Verzweiflung, dazu ihre edel angelegte Natur in den ringe umgebenden schnöderhaften Verhältnissen irgend welcher deutschen Grossstadt sich getrieben fühlen musste; und nicht nur die Bemitleidenswerthesten, sondern auch die Achtbarsten sind eben diese Freunde, welche mit ihrem künstlerischen Sehnen nach dem Hohen, Echten und Reinen in den Bannkreis der gewaltigen Mächte gesperrt sind, die, wie es das Wesen der Grossstadt verlangt, von einer stillen und ernsten Pflege rein idealer Dinge nichts können wissen wollen. Solchen Mächten, wie sie dort in den Zentralpunkten des grossen materialistischen Weltgetriebes walten müssen, denen vermögen wir mit unserm Idealismus an selbiger Stelle als gleiche Macht nicht entgegen zu treten; unsern wackern Freunden dort können die Bayreuther Ideen und Versuche also auch nur von ferne eine Art Erlösung zeigen, indem sie ihnen schöne Gelegenheiten verheissen ab und zu einmal aus dem betäubenden Irr- und Wirrsal der grossstädtischen Interessen heraus sich in den Frieden einer abgelegenen Insel zu flüchten, wo am Altare des Edelen, zur erhabenen Freude der Festgenossen, ein überall draussen unmöglicher, feierlich reiner Dienst geübt wird. Wer in jenen Grossstädten sich beleidigt fühlt durch die herben Worte, die ein ehrlicher Zorn tiefer Kunstempfindung von dieser Insel aus gegen das feindselige Wesen seiner Heimstädte äussern muss, der zeigt damit eben nur, dass er nicht zu den sehnenden und ringenden, wahrhaft kunstsinnigen Seelen gehört, die stets unser innigstes Mitleid und unsere höchste Achtung, unsere treueste Freundschaft und thätigste Hilfe verdienen und geniessen sollen. Wer es dagegen bei

denselben Worten einmal in sich aufseufzen fühlt wie einen lange unterdrückten Ruf des Ekels über seine Umgebung und des Glaubens an eine dennoch mögliche ideale Befreiung, der möge eilig sich uns anvertrauen, er soll uns der Willkommenste sein; denn aus schwerer Dumpfheit und Noth ist auch er damit zu dem Bewusstsein gelangt, das wir brauchen um unsere Arbeit für die Reinerhaltung der Kunst wirksam fördern zu können. Wahrhaftig ist es keine Kleinigkeit selbst für die edel angelegte Seele eines Grossstädters aus den enge ihn umdrückenden und in sein eigenes innerste von frühe an verderblich eindringenden stickigen Nebeln und giftigen Dünsten dortiger Lebensathmosphäre sich herauszuringen in die Klarheit und Reinheit solches Bewusstseins. Den Wenigsten kann es völlig gelingen, das trübselige Schicksal, das sie in das grosse unedle Getriebe hineinbannte, heftet ihnen doch hier oder da irgendwelches niederziehende Gewicht an, das sich nicht abschütteln lassen will. Doch wenn auch alles Umgebende dort ein Feindseligen ist, und es am Feindseligsten sich äussern muss, wo es selber unter der Form der Kunst, im grossstädtischen Kunsttreiben erscheint, so bietet sich doch auch gerade von dort her dem edel beanlagten Grossstädter die Gelegenheit zuerst einen mahnenden Weckruf für die in ihm noch schlummernden besten Kräfte und reinsten Bedürfnisse seiner Seele zu vernehmen, indem öfters als irgend sonst wo die Musik unseres Meisters, wenn zwar meist in styllos entstellender Wiedergebung, an sein Ohr zu dringen vermag. In der That sind die Beispiele zahlreich, wo das allmählich erwachte Bewusstsein von der Noth und dem Heil unserer Kunst seinen Anfang in solcher momentanen Wirkung Wagnerischer Musik genommen, die in üppigen Opernhäusern plötzlich den frivol herrschenden Wust von Schein und Lüge mit der unerkannten Kraft ihrer innersten tiefernsten Wahrhaftigkeit tönend durchbrach. So ist diese Musik zu vielen Malen die Erlöserin des deutschen Geistes in der geknechteten Seele eines unglücklichen, aber edlen Sohnes unserer Zeit geworden; und wenn dieser sich dadurch bewogen fand zum Bayreuther Festspiel hinauszuziehen und nun dort erfahren durfte, was jene selbige Kunst in unentstellter Reinheit vermöge: dann war dem deutschen Geiste ein neuer bewusster Kämpfer und unserer Sache ein lichtester, treuester Freund gewonnen. Dann konnte man begreifen, dass es doch kein leerer Wahn sei von dem Geiste der Musik eine Reinigung und Wiederherstellung echt deutscher Kultur erhoffen zu wollen, und dass diejenigen vollkommen Unrecht haben, welche behaupten, eine solche „Musik-Kultur" müsse eine elende Verweichlichung des Volkscharakters bedeuten; denn gerade der tiefe unerbittliche Ernst und die grossartige Wahrhaftigkeit dieser Musik, von der wir reden, kann nur von ganzen, rechten, starken Mannesnaturen völlig begriffen werden, kann nur, indem sie mehr und mehr begriffen wird, ganze, rechte, starke Mannesnaturen erziehen. Es ist als eine durchaus dramatische Musik eine klärende, stärkende und festigende Macht; und das endlich durchgeführte musikalische Drama, das freilich nicht in modernen Operntheatern und Konzertsälen gedeihen kann, ist selber,

als höchste Kunstform, das blühende künstlerische Merkzeichen einer mannhaften idealen Kultur, die sich inmitten des herrschenden Materialismus unserer Zeit nur erst in den Gemüthern Einzelner zu hoffnungsvollem Leben emporringt.

Weit seltener aber kann die erlösende Wirkung dieser Kunst zu einer Menge deutscher Bürger dringen, die in der glücklichen Stille ihrer kleineren, zumal der vom grossen Weltverkehre minder berührten, übrigens unter sich auch wieder gar verschieden gemessenen und gearteten Vaterstädte, vielfach unbewusst, aber auch unverdorben, jenes reinere Gefühl für das edele und ernste Echte und Deutsche sich bewahrt haben, welches der Sohn der Grossstadt nur unter so schweren Kämpfen gegen die vergewaltigenden oder heimtückischen Einflüsse des Wesens seiner Umgebung sich wieder zu gewinnen im Stande ist. Der gute deutsche Sinn solcher Kleinstädter, wie wir sie zusammenfassend nennen wollen, äussert sich, vornehmlich auf künstlerischem Gebiete, wie es die engeren Verhältnisse bedingen, oft wohl kleinlich und mit einer gewissen Unbeholfenheit, ohne rechte grössere und tiefere Wirkung. Aber er ist doch vorhanden, und Alles lässt sich aus ihm machen, wenn man ihn recht seiner werthvollen Eigenart würdig zu nutzen weiss. Hier braucht der deutsche Geist, der Idealismus reiner deutscher Kunst, sich nicht auf einzelne Gemüther innerhalb einer feindseligen Allgemeinheit zu beschränken; hier kann er wirklich, auf eine wohl zu achtende Allgemeinheit sich stützend, selber zu einer veredelnden Macht werden, wenn er es nur versteht das verführerische Vorbild grossstädtischen Wesens von diesen Zufluchtswinkeln des Deutschthums möglichst fern zu halten. Nur zu leicht verliert der gute deutsche Geist unserer Kleinstädte im grossen Schwanken und Durcheinander aller Sitten, Gesetze und Gesinnungen das schöne Selbstvertrauen, darauf eine Kultur zu bauen wäre, wenn ihm eine aufklärende und veredelnde Macht zu Hilfe käme. Indem sie das Vertrauen verlieren ihrem eigenen natürlichen deutschen Triebe zu folgen, und sich der erkannten Enge und Kleinheit ihrer Verhältnisse und dadurch bedingten Bewegungen unrechterweise zu schämen beginnen, glauben diese „Kleinstädter" das undeutsche Wesen der grossen Weltzentralpunkte nach Möglichkeit nachahmen zu müssen um auch etwas vorstellen zu dürfen, und vergessen damit ihre eigene Ehre, verfehlen ihren eigenen Beruf. So dringt der schlechte Geschmack am falschen grossstädtischen Kunsttreiben, die stillen, kleinen gutdeutschen künstlerischen Regungen störend, allmählich auch in die Mauern Derer, welchen um ihres minder verdorbenen, naiveren Empfindens willen nur das Beste und Edelste deutscher Kunst geboten werden sollte, damit der gute echte Kern in ihnen, dessen sie sich wahrlich am wenigsten zu schämen brauchten, noch einmal zur Reife gedeihe in einer selbstbewussten und thatkräftigen wahrhaft deutschen Kultur. Und wirklich haben wir zu unserer hohen Freude erfahren dürfen, dass von jener aus diesen kleineren Städten, in denen die verläumderische grossstädtische Presse noch nicht ihre giftige Wirkung üben konnte, die regste und ernsteste Theilnahme unserer

grossen Sache zugewendet ward. Leider zwang uns der Fluch der Zeitnoth für das Zustandebringen des ersten Festspieles uns nach anderen Seiten zu wenden, deren nöthige vermögende Theilnahme allerdings den reinen Charakter des Ganzen, was das Publikum betrifft, einigermaassen beeinträchtigt hat. So blieben gar manche Stätten, wo unsere Sache die besten Freunde gefunden hätte, über das, was in Bayreuth gewollt und gewirkt ward, noch völlig im Dunkeln. Die Vereinsthätigkeit hatte sich nicht naturgemäss organisiren können, da sie sich im Drange der Umstände einzig nothgemäss bethätigen musste. Als daher nun an die Stelle ausergewöhnlicher „Theateraufführungen", davon unsere Kleinstädter denn doch allmählich etwas erfahren hatten, mit einem Male eine „Musikschule" getreten war, da wussten die Meisten, wenn sie überhaupt etwas davon hörten, natürlich durchaus nicht, was das zu bedeuten habe, und welch ein besonderes Interesse gerade sie daran nehmen sollten, dass in irgend einer anderen deutschen Kleinstadt ein paar Musiker darin unterwiesen würden Wagnerische Musik zu machen. Während also die vereinzelt wahrhaft zu uns gehörenden Grossstädter noch wie vor mit ihrer alten Noth zu ringen hatten, so konnte ihnen aus den Kleinstädten nur so viel Beihilfe zur Verwirklichung der Bayreuther Pläne kommen, als sich irgend bei deren bisher immer noch so mangelhafter Bekanntschaft mit denselben ermöglichen liess: und das war im Einzelnen bewundernswerth viel, im Ganzen aber leider zu wenig.

Im Uebrigen traf das Gerücht von einer „Wagnerschule" draussen nur wiederum auf die furchtbar grosse Masse der gänzlich Verständniss- und Theilnahmlosen, denen es in gewohnter höhnisch missdeutender Weise durch die feindselige Presse übermittelt ward. Wer die tieferen Gründe jener Verständnislosigkeit, sowie den Charakter dieser Presse nicht kannte — als welches Beides leider in sehr intimer Beziehung zu einander steht —, der hätte vielleicht meinen können: nun es sich nicht mehr nur um die Aufführung eines bestimmten gerade Wagnerischen Werkes handelte, sondern um stylvolle Pflege edelster nationaler Kunst überhaupt, so würde die Theilnahme daran eine weit grössere sein, als wenn nur an spezielle „Wagnerliebhaberei" appellirt werden konnte. Die Sache steht aber in der That so sonderbar, und zahlreiche an den Patronatverein gerichtete Briefe bestätigen dies, dass Diejenigen, welche sich mit bewusstem Stolz „Wagnerianer" nennen, gerade auch für die sogenannte „Schul-Idee" ein wahrhaft tiefes Verständniss und eine enthusiatische Theilnahme zeigen, während Diejenigen, welche jenen möglicherweise kompromittirenden Parteinamen scheu von sich abweisen, andrerseits mit merkwürdiger Offenheit geradezu erklären: von einer Stylbildungsschule zum Heile deutscher Kunst zwar absolut nichts wissen, wohl aber allezeit gern nach Bayreuth kommen zu wollen um daselbst eine Wiederholung des ersten Festspieles oder gar die Aufführung einer neuen „Wagner Oper" zu erleben. Wagner's Musik [illegible] sie sie, doch mögen sie nicht so weit „Wagnerianer"

sein, um auch, mit Wagner, über Wagners persönliche Kunst hinaus an die Stylneth der deutschen Kunst überhaupt und an die Rettung auch der grossen Meister der Vergangenheit aus der zunehmenden Verwahrlosung im modernen Alltagskunsttreiben zu denken. Das ist eine wunderliche Erfahrung, die noch mehr zu ernstlichem Nachdenken auffordert, als das dicht daneben zu stellende gleich wunderliche Gebahren unserer Gegner, die der verständnisslosen Masse durch die Presse die Anweisung geben, was sie von Bayreuth zu halten habe. Diese Gegner nämlich hatten einestheils immer behauptet, dass Wagner mit dem grossartigen Arrangement seiner Festspiele nur seinem persönlichsten Ruhme nachgejagt sei, was denn auch der gewaltige Erfolg gerade seiner besonderen Kunst, freilich wieder gar nicht nach ihrem eigenen Wunsche, ihnen gewissermassen zu bestätigen schien; andrerseits aber hatten sie immer zugeben müssen, dass Wagner, was man auch von seiner Musik denken möge, jedenfalls in ausserordentlichem Masse es verstehe die Meisterwerke seiner grossen Vorgänger unter seiner Direktion in genialer Stylechtheit wieder aufleben zu lassen. Jetzt aber, wo er mit der Idee jener ständigen Stylübungen es auch Allen die vom Grundgedanken all seiner Bestrebungen noch nichts erfahren hatten, auf's Deutlichste bewies, dass die gegnerische Behauptung der Ruhmessucht sehr hinfällig war, dergestalt, dass er seinen höchsten Ruhm darein setzte für das Heil der deutschen Kunst auf jede Weise zu thun, was irgend in seinen Kräften steht — jetzt, wo also jene ihm selbst von den Gegnern zugestandene Gabe zu den heilsamsten Konsequenzen für die Pflege der Kunst führen konnte, jetzt wollten die immer hassbereiten Gegner wiederum von all' den Konsequenzen gar nichts wissen, gleich als ob die Kunst im Schoosse des modernen Materialismus ganz wohl geborgen und im vortrefflichsten Gedeihen begriffen sei, oder als ob die Natur zu jeder beliebigen Zeit gleich wieder hübsch gefällig einen solchen Genius hervorbringen würde der zugleich für die Rechte der verstorbenen Genien aus intimer Verwandschaft so mannhaft kraft- und geistvoll einzutreten vermag. So schwiegen sie die „Schule" entweder todt oder suchten sie wenigstens lächerlich zu machen. Und wenn sie selbst darin bestenfalls nur eine neue „Hochschule für Musik" zu erblicken vermochten, so wussten sie andrerseits recht wohl, dass um eine solche „Hochschule" in's Leben zu rufen ganz andere Mächte thätig sein mussten, als die bei den Bayreuther Versuchen wirksam sind, weshalb sie sich auch nicht ängstigen zu müssen glaubten, dass da etwas zu Stande kommen würde, was ihren eigenen Hochschulen sich irgendwie gleichstellen könnte. Und diese Bornirtheit ihrer Furchtlosigkeit behielt diesmal wirklich Recht; denn wie die allgemeine Lage war, die hier zuvor genau geschildert werden musste, so konnte, zumal in einer auch materiell so wenig günstigen Zeit, allerdings auch das noch nicht zu Stande kommen, was wirklich der Bayreuther Plan gewesen war.

Als nun nach dem ersten Dezember, dem Termine zur Anmeldung der

Vereinsmitglieder und der Theilnehmer an den Uebungen für das Jahr 1878, die Resultate des verwichenen Vierteljahres überblicken konnte, fand sich der Meister genöthigt an die Vertreter des Bayreuther Patronatvereines in den verschiedenen Städten das folgende Zirkular zu erlassen:

„Mit meinem, am 15. September den hier versammelten Delegirten der deutschen Wagnervereine mitgetheilten und von ihnen bereitwilligst zur Ausführung übernommenen Plane, betreffend die Gründung einer unter meiner Leitung stehenden Stylbildungsanstalt hatte ich eine offene Frage an den künstlerischen Sinn und die materielle Fähigkeit der Freunde meines Wirkens gerichtet, deren befriedigende Beantwortung zugleich eine würdige Fortsetzung der von mir beabsichtigten stylgemässen Ausführungen musikalischer und musikalisch-dramatischer Werke deutscher Meister in Bayreuth ermöglichen sollte. Die allgemeine Ungunst und besondere Kürze der Zeit mag wesentlich dazu beigetragen haben, dass der festgesetzte erste Anmeldungstermin des 1. Dezembers ein nicht genügend ermuthigendes Resultat bringen konnte, um mich bereits am 1. Januar 1878 die zunächst in Aussicht genommenen Uebungen an Werken der grossen deutschen Meister der Vergangenheit beginnen zu lassen. Von den 66 im Bayreuther Patronatvereine vertretenen Städten haben 20 vorläufig noch gar keine materiellen Beiträge zu liefern vermocht, während die Beiträge der Uebrigen die Höhe der von der September-Versammlung für das erste Jahr veranschlagten Summe bei weitem nicht erreichen. Mit den bisher eingegangenen Anmeldungen zur Schule aber ist mir nur erst eine sehr geringe Zahl junger Dirigenten geboten, mit denen ich ohne Beihilfe von Sängern und Orchester wirklich ersprießliche Uebungen im Sinne meines Planes gar nicht anzustellen vermag. Auch die mir vielleicht noch offenstehende Möglichkeit des Engagements einer besonderen Kapelle für die Aufführungen symphonischer Meisterwerke unter meiner Leitung in den Sommermonaten 1878 darf ich mit den vorhandenen beschränkten Mitteln und nach den gemachten bedenklichen Erfahrungen nicht zu benutzen wagen. Ich kann denen gegenüber, welche als erfreuliche Ausnahmen schon jetzt sofort ihre rege Theilnahme mir gezeigt haben, die Verantwortung nicht auf mich nehmen, mit den von ihnen mir gewährten Mitteln ein Unternehmen zu beginnen, das nach meiner sicheren Voraussicht seinem eigentlichen Zwecke noch nicht entsprechen würde. Die Eröffnung der Schule wäre also vorläufig so weit zu vertagen, bis eine wahrhaft genügende materielle und künstlerische Theilnahme sich mir zeigen wird, weshalb es zunächst gölte, eine solche Theilnahme auf eine Weise lebhafter anzuregen, die zugleich den bereits Theilnehmenden ein gewisses Aequivalent für den Ausfall des ihnen gegen ihren Beitrag zuvor Versprochenen böte.

Dies denke ich mir am Besten erreichbar durch eine, unter meiner Mitwirkung, vom Patronatverein herauszugebende und speziell für diesen Verein bestimmte Zeitschrift, welche (neben der Veröffentlichung genauer

statistischer Mittheilungen über den Stand der ganzen Angelegenheit und das Wirken der an meinen künstlerischen Bestrebungen Antheil nehmenden Vereinigungen, so wie aller nöthigenfalls von hier aus zu erlassenden besonderen Bekanntmachungen) vornehmlich durch grössere oder kleinere Abhandlungen über wichtige, bei jenen Bestrebungen in Frage kommende, künstlerische oder damit zusammenhangende kultur-historische Themata das Interesse und Verständniss dafür lebendig zu erhalten und möglichst zu fördern suchen soll. Diese Zeitschrift würde damit zugleich die sogenannte Lehrthätigkeit der neben dem Patronatverein selbständig forbestehenden lokalen Wagner-Vereine wirksam unterstützen, deren Mitgliedern sie daher, gegen einen geringen Abonnementspreis ebenfalls zu liefern wäre, indess sie jedem Mitgliede des Patronatvereines selbst, als Solchem, gratis zugesandt würde. So böte die Zeitschrift ein erwünschtes Mittel, auch alle nicht in den Patronatverein aufgegangenen Vereinigungen zur Förderung meiner künstlerischen Ideen und Werke, unbeschadet ihrer Selbständigkeit, so wie alle Vertreter und Mitglieder des Patronatvereins selbst, in stätem festen Zusammenhange mit Bayreuth zu erhalten.

Was nach Abzug der geringen Kosten für Herstellung der Zeitschrift von den gewöhnlichen Jahresbeiträgen der Mitglieder übrig bleibt und was durch weitere Extrabeiträge hinzukommt, das würde vorläufig zu dem bereits bestehenden, gegenwärtig 6880 Mark zählenden „Eisernen Fonds" geschlagen werden, bis die vorhandenen Mittel es erlauben, die Schule in erstgedachter Weise zu eröffnen. In Anbetracht jedoch, dass dies etwa auch für das nächste Jahr 1879 noch nicht möglich werden sollte, erkläre ich mich hiermit bereit: schon im darauffolgenden Jahre 1880, für welches nach dem ursprünglichen Plane den Mitgliedern des Vereines bereits die Aufführungen meiner ersten Werke versprochen waren, ihnen jedenfalls als Ersatz meinen „Parsifal", in der Art der Darstellung meines „Ringes des Nibelungen" 1876, mit dazu eigens herberufenen auserlesenen künstlerischen Kräften aufzuführen. Hierzu würden bei weitem geringere Mittel nöthig sein, als für mein erstes grosses, vier ganze Dramen umschliessendes Unternehmen, wozu das Theater erst zu bauen war; auch würde die Theilnahme dafür nach der Erfahrung des glücklichen künstlerischen Gelingens eben jener ersten so viel grösseren Unternehmung wohl auch bereits eine um so vertrauensvollere und lebhaftere sein, so dass eine zu diesem Zwecke in's Werk gesetzte allseitige Bemühung von Seiten des Patronatvereines gewiss nicht unbelohnt bleiben dürfte.

Nachdem ich mich über die hier mitgetheilten Punkte mit dem Verwaltungsrathe und Vorstande des Vereines in Uebereinstimmung gesetzt, fühle ich mich verpflichtet, sie den einzelnen Vertretern desselben mit der ernstlichen, möglichst bald zu beantwortenden Frage vorzutragen: ob sie auf meine obigen Vorschläge zur zeitweiligen Abänderung des Planes einzugehen bereit seien; wobei ich Sie zugleich zu bedenken

bitte, wie sehr ich mich noch von den Anstrengungen des letzten Jahres angegriffen empfinde, und wie tief von der Arbeit an meinem neuen Werke in Anspruch genommen bin, so dass ich in der That nur, wenn mir die Gewissheit geboten würde, etwas wahrhaft Bedeutendes und Ersprießliches wirken zu können, mich auf die Ausführung meines ursprünglichen Planes einzulassen im Stande wäre."

Dies bedeutete also ein Zurückgreifen nach der ursprünglichen Fassung des Planes: statt aus Schulübungen Festspiele hervorgehen zu lassen, sollte nun wieder erst durch eine Wiederholung der Festspiele die Einrichtung dauernder Schulübungen ermöglicht werden. Mit diesen war der Meister für jetzt auf so grosse Verständniss- und Theilnahmelosigkeit gestossen, dass er nicht wohl daran denken konnte wirklich schon vor dem Jahre 1880 seinen ersten Uebungsplan wieder aufzunehmen. Bis dahin aber konnte durch das vortheilhafte Mittel der Zeitschrift das mangelnde Verständniss für seine Ideen allmählich vergrössert und verallgemeinert werden, indem gerade durch die Aussicht auf eine solche Zeitschrift dem Vereine leicht eine grössere Anzahl neuer Mitglieder zugeführt werden mochte, die sich ohne diese vielleicht gar nicht um die Sache gekümmert und doch verdient hätten zu uns zu gehören. Ferner musste durch die Aussicht auf die Darstellung des Parsifal schon ein regeres und allgemeineres Interesse Bayreuths wieder zugewendet werden, das durch die Darstellung selbst, womit der allseitige Wiederholungs- und Musikwunsch der inzwischen durch die „Schuldidee" Abgeschreckten über alle Erwartung hinaus erfüllt ward, voraussichtlich einen solchen Höhepunkt erreichen würde, auf welchem, bei indess hoffentlich wohl auch etwas gebesserten Zeitumständen, die aufgeschobene Eröffnung der planmässigen Uebungen mit grösserer Sicherheit des Erfolges gewagt werden durfte. Und offenbar war damit das Rechte getroffen worden; denn auf jenes Zirkular des Meisters ist keine einzige ablehnende Antwort eingegangen, vielmehr haben die Beitrittserklärungen sich seitdem schon in erfreulicher Weise vermehrt. Es erschien einem Jeden vortheilhaft zum Ersatz für Bayreuther Aufführungen klassischer symphonischer Meisterwerke in den Sommern 1878, 79, deren Besuch doch immer von persönlichen Verhältnissen abhängig blieb, nun ganz bestimmt und sogar umsonst eine Monatschrift zu erhalten, die im Laufe jener zwei Jahre zu einem Bande von 40–50 Bogen anwachsen konnte, und für welche Wagner selbst Beiträge liefern wollte. Und nicht minder vortheilhaft erschien es zum Ersatz für die auf 1880 in Aussicht gestellten Schulaufführungen des Holländers, Tannhäuser und Lohengrin, ein zweites grosses deutsches Bühnenfestspiel in der erstmaligen Darstellung des neuesten Wagnerischen Werkes erleben zu dürfen, dessen Dichtung soeben erschienen war und die grossartigsten Erwartungen auf seine musikalisch-dramatische Vollendung erweckt hatte.

Aber auch für den Meister und sein Bayreuth blieb die Aenderung nicht jedes Vortheils baar. Auf jene erste Anfrage mit der Schuldidee war

eine so entschiedene Nicht-Antwort erfolgt, dass er eben überhaupt nur noch daran denken konnte nunmehr erst auf weiten Umwegen an das erwünschte Ziel zu gelangen. Diess aber eingesehen, musste er sich auch schon im Besitz der besten Mittel dafür erkennen. Vor allen Dingen war der grosse Fehler jener Leipziger Versammlung ein für alle mal gut gemacht worden: Bayreuth war nun wirklich der bewegende und überwachende Mittelpunkt des allgemeinen Patronatvereines. Die Verbindung dieses Mittelpunktes mit jeder Vertretung des Vereines, ja mit jedem einzelnen Freunde der Sache, konnte aber auf das Beste hergestellt und erhalten werden eben durch jene Zeitschrift, nach welcher schon seit längerer Zeit der Wunsch innerhalb unserer grösseren Genossenschaft laut geworden war. An einem solchen „Zentralorgan" hatte es in der That der Bayreuther Unternehmung immer empfindlich gefehlt; und besonders waren aus diesem Mangel schon bedenkliche Schwierigkeiten für das Zustandebringen des ersten Festspieles erwachsen. Eine einheitliche Organisation der Bewegung hatte sich ohne diess nicht ermöglichen lassen; die einzelnen dafür thätigen Vereinigungen oder interessirten Freunde erfuhren wenig von einander und blieben auch vielfach im Unklaren darüber, wie es eigentlich in Bayreuth stand. Das soll und kann nun Alles anders werden, indem durch die genauen statistischen Nachrichten unseres Blattes stets Jeder von Jedem wissen wird: was ihm für unsere Sache zu erreichen gelang; sowie durch die nun hier veröffentlichten Bekanntmachungen des Vereins-Vorstandes und zugleich Verwaltungsrathes der Festspiele: was für Bayreuth zu thun und was von ihm zu erwarten ist. Dabei erleichtert sich die Last der Geschäfte für den Verwaltungsrath durch die jetzt erst möglich gewordene Vertheilung derselben, wonach das Bankhaus Fr. Feustel's mit gewohntem sorgsamen Eifer den rein materiellen Theil weiter verwalten wird, während alles übrige der Redaktion der Zeitschrift übertragen ist. Doch wie all' diese Verwaltungsrathsgeschäfte schliesslich die Verwirklichung eines grossen Kunstwerkes bezwecken, so wird auch die Zeitschrift neben ihren geschäftlichen Nachrichten in besonderen Artikeln diess Kunstwerk mit allen ihm Zugehörigen und Verwandten, also die Kunstform des musikalischen Dramas in all' ihren verschiedenen so betrachtungswürdigen Theilen, für das Verständniss des grösseren Kreises unserer Vereinsmitglieder zu erläutern und die vom Meister in seinen Schriften dabei selbst angeregten besonderen und allgemeinen künstlerischen Fragen weiter zu verfolgen und zu verwerthen haben. Denn hier wurzelt eine nach mancher Seite hin ganz neue, höchst fruchtbare Kunstanschauung, die um so bedeutender sein muss, als ja jene einzelne Kunstform ihrerseits selbst die Blüthe einer grossartigen, unvergleichlich ernsten und tiefen Auffassung der Kunst ist. Somit gilt es denn wieder vor Allem die grosse Kulturidee nach allen Seiten durchzusprechen und zu voller Kenntniss zu bringen, die allen künstlerischen Bestrebungen unseres Meisters zu Grunde liegt und sich in seiner Stylübungsinstitution vorzüglich praktisch verwirk-

lichen sollte. Damit schreiten wir über jedes Persönliche fort in die ernstliche Betrachtung des Wesens unserer nationalen Kunst hinein: was diese zu bedeuten hat, was ihm von uns geziemt, und wie es in seinen edelsten Erscheinungen von Seiten der heutigen Kulturwelt behandelt wird. Und so gerathen wir auch in das Kritisch-Polemische, das sich mit furchtbarer Ehrlichkeit gegen jede Spur von Unechtem, Unedlem, Unernstem und Undeutlichem richten soll, wo immer sich dergleichen, verwahrlosend, entstellend, erniedrigend und zerstörend, in der modernen Behandlung und Ausübung der Kunst uns zeigen mag. Wird immerhin einen guten Antheil hieran unsere Abtheilung „Kritik" haben, in welcher nicht nur zu empfehlende, sondern auch sehr ernstlich zu vermeidende oder zu verachtende litterarische Erscheinungen ab und zu in zusammenfassender Uebersicht zur Besprechung gelangen sollen, so diene aber hauptsächlich eine eigene Rubrik „Grosstädterei" zur Mittheilung aufklärender Kulturbilder aus dem Treiben der dort herrschenden, dem deutschen Idealismus feindlichen Mächte, gegen deren unselige Tyrannei unsere dahin gebannten Freunde auf diese Weise ihrer inneren, oft gewiss schmerzlich unterdrückten Empörung am Edelsten, und sogar mit einem gewissen Humor, Luft machen könnten. Da wird es denn gar nicht zu vermeiden sein mitunter auch andere Gebiete zu berühren als die Kunst, denn deren Verwahrlosung und Verderbniss beruht auf gar tief im Wesen unserer ganzen Kultur liegenden Gründen, und jene kunstfeindlichen Mächte herrschen über unser gesammtes Volksleben überhaupt als die natürlichen Feinde des echten deutschen Geistes und seines eingeborenen, in seinen grössesten Männern, seinen Künstlern und Denkern, immer wieder wunderbar an den Tag tretenden kräftigen Idealismus. Indem wir für die Anerkennung der selbst deutschesten, kräftigsten und idealsten Kunsterscheinung unserer Tage kämpften, so galt unser Bemühen zugleich Dem, daraus allein diese Erscheinung stammen konnte, und dessen Unsterblichkeit sie uns in bewegter Zeit dennoch von Neuem bezeugte: dem Echten, Edelen und Ernsten, dem wahrhaft deutschen Geiste. Sollen unsere Blätter also ihren Zweck vollständig erfüllen, in einer bestimmten Gemeinde eine feste Gesinnung ausbilden zu helfen, welche unsere Kunst in ihrer tiefsten Bedeutung, als Frucht einer Kultur, als Feind einer Kultur und als Fördrerin einer Kultur, völlig zu begreifen vermöge, so werden sie auch weiterhin auf jedem höheren Gebiete des deutschen Geisteslebens den Kampf gegen das Falsche und Feindliche und für das Echte und Edele mit den Waffen der strengen Wahrhaftigkeit, wie der Meister uns gelehrt, zu führen haben. An Stoff wird es uns da niemals fehlen können; der ist leider in Fülle vorhanden: man denke nur z. B. an das moderne Erziehungswesen, an den Schreibestyl der Jetztzeit und an das, was man heutzutage unter „Religion" begreift. Aber auch an Mithelfern wird es hoffentlich nicht fehlen, denen es gleich uns an der Wahrung und Stärkung des deutschen Geistes ernstlich gelegen ist; und wer von denen

redlich mit uns verwandten „Wagnerianern" arbeiten will, den werden wir von Herzen als Freund begrüssen.

Ist es unsern Blättern dann im Laufe von 2—3 Jahren gelungen die rechte deutsche Gesinnung unter den Mitgliedern unseres Vereines wirklich zu fördern, dann wird ja auch der „Parsifal" im Sommer 1880 gerade sein rechtes Publikum haben: dasselbe Publikum, dieselben Mitglieder unseres Vereines nämlich nur, die von jetzt ab durch ihre Beiträge die Verwirklichung jener seiner einstigen Darstellung ausschliesslich ermöglichen sollen. Damit ist den Freunden unserer Sache ein ganz bestimmtes Ziel gezeigt, und alle Kräfte sind nun ernstlich zu dessen Erreichung zu bewegen und zusammen zu fassen. Dabei soll aber für die einzelnen Kräfte sicherlich diejenige Freiheit herrschen, die zu ihrem gedeihlichen Wirken eben nothwendig ist. Jeder mag an seiner Stelle thun, was er kann, und gerade in der Weise, die seine Lage ihm bedingt. Hier ist vielleicht nur einzelne private Wirksamkeit möglich, dort empfiehlt sich der Anschluss an eine offizielle Vertretung, hier lässt sich ein förmlicher Zweigverein gründen, und dort mag ein solcher sich sogar provinziell oder mehre Städte andehnen, wie denn ein Pfälzer Zweigverein bereits existirt, ein Mecklenburger gegründet werden soll, und vielleicht auch bald noch ein Schwarzwälder und ein Thüringer zu Stande kommt. Diese letztere Art könnte dann auch am Besten für die Gewinnung der kleinen abliegenden Städte sorgen, wozu sich besonders Wandervorträge empfehlen, die über unsere Zwecke aufzuklären suchen, bevor unser Blatt in solche Städte dringt, das eben nur an schon erklärte Mitglieder gelangen soll.

In Einem aber wird immer die unumstösslich feste einheitliche Organisation der ganzen Bewegung bestehen: in dem stäten lebendigen Zusammenhange mit Bayreuth. Ueber alles Geschehene und Erreichte soll von Zeit zu Zeit an die Redaktion der Zeitschrift Bericht erstattet, dahin die Adresse jedes neugewonnenen Mitgliedes gemeldet, und alles gesammelte Geld an die Kasse des Verwaltungsrathes eingezahlt werden. Dort fallen nun eigentlich alle laufenden Mitgliedsbeiträge (à 15 Mk.) und alle grösseren Extrabeiträge (mindestens 50 Mk.) in einen einzigen verzinsten „eisernen Fonds" zusammen, woraus nur der Betrag der Kosten für die Zeitschrift, die Vereinskorrespondenz und die Erhaltung des Theaters genommen wird. Diesen Fonds möglichst bald möglichst beträchtlich zu vergrössern ist die Aufgabe der Vereinsthätigkeit. Hier heisst es nicht: abwarten, bis die Parsifal-Aufführung gesichert ist, und dann erst zahlen um ihr beiwohnen zu können; sondern: es muss von Jedem, der Theil nehmen will, sobald als möglich gezahlt werden, da ja gerade durch diese Zahlungen die Aufführung gesichert wird, deren freier Besuch denen gewahrt sein soll, die bereits von jetzt (1878) an jährlich ihre 15 Mk. gezahlt haben. Dagegen kann man Solchen, die erst nach 1878 dem Vereine beitreten, die gleichen Vorrechte noch durchaus nicht garantiren, da erst nach dem Kassenbestande am Schlusse dieses Jahres, also nach der Theilnahme des

Publikums selbst, beurtheilt werden kann, ob nicht zur Ermöglichung der Wiederholung für die später Eintretenden eine Erhöhung des Beitrages nöthig sei; daher Jeder am Besten für sich sorgt, wenn er sobald als möglich dem Patronatvereine beitritt, der überhaupt nur seinen Mitgliedern das Recht verleihen kann den Aufführungen beizuwohnen. Eine Ausschliesslichkeit, die nur den ausschliesst, der von uns ausgeschlossen sein will, indem er nicht genug Theilnahme für unsere Sache hat um sich unserer Vereinigung mitthätig anzuschliessen.

Nun bestehen aber neben dem allgemeinen Patronatvereine in einzelnen Städten immer noch selbständige Wagnervereine, welche, nachdem sie das erste Bühnenfestspiel zu verwirklichen geholfen, zunächst zwar allesammt eingeschlafen, dann aber wieder zu einer ziemlich lebhaften Thätigkeit erwacht waren, besonders, um an ihren Orten die Bekanntschaft mit den neueren Wagner'schen Kunstwerken zu fördern. Da diese Vereine sich fast alle in Grossstädten befanden, so muss man die im Allgemeinen sehr kostspielige Art ihrer Wirksamkeit als von dem merkwürdigen Wesen ihrer Städte bedingt anerkennen, denen sie, auch bei eigener ernster Auffassung der Sache, ein lebhafteres Interesse für dieselbe eben nur durch solche auffallende und brillante Tonkundgebungen abzulocken hoffen durften. Allerdings mussten die dabei vorgeführten künstlerischen Stückwerke, dem Charakter eines Konzertprogrammes gemäss, immer wieder gerade diejenigen sein, welche selbst von einem sehr gemischten Publikum überall höchst beifällig aufgenommen zu werden pflegen, wie Siegmunds „Liebeslied", Wotans Feuerzauber, der Walkurenritt und der sogenannte „Trauermarsch". Der künstlerische Erfolg solcher Bemühungen war dann auch meist ein bedeutender. Dagegen musste die wahrhaft hilfsbedürftige, weil überall missgedeutete und angefeindete grosse künstlerische Kulturidee unseres Meisters nothwendigerweise noch in den Hintergrund treten, weshalb auch die „Bayreuther Schule" noch nicht zu Stande kommen konnte. Die Thätigkeit der Vereine war gewiss eine sehr rege und redliche, für den Meisters Schaffen begeisterte, aber der spezifische Charakter des Lokals litt keine weiter gehende Aeusserungsweise. Werden nun zwar diese Vereine wohl niemals ganz von einer solchen, durch die Umstände ihnen gebotenen und demgemäss auch verdienstlichen Thätigkeitsart ablassen können, so steht es doch auch für sie jetzt anders und günstiger, indem sie ihren Mitgliedern, wenn sie dem Patronatvereine beitreten wollen, nunmehr statt einiger Konzertabende eine Bayreuther Parsifal-Aufführung und statt einiger Vorträge eine Zeitschrift zu bieten haben. In der That ist der Münchener Verein bereits ganz dem Patronatvereine beigetreten, und der Wiener akademische Wagnerverein hat eine ähnliche Vereinbarung getroffen; wobei allerdings zu bemerken, dass die Bewohner gewisser Grossstädte sich einer ganz besonderen künstlerischen Naturanlage erfreuen, die zwar den allgemeinen Charakter der Grossstadt als solcher nicht gerade wesentlich zu beeinflussen, wohl aber unserer Sache

eine erfreulich grössere Anzahl verständnissvoll mitempfindender Seelen zuzuführen vermag.

Kann aber ein lokaler Wagnerverein wirklich nicht durchaus in den Patronatverein übergehen und so seinen Mitgliedern dessen ausschliessliche Rechte verschaffen: Eine nicht unwichtige Möglichkeit für Bayreuth und für zahlreiche Freunde Bayreuths zu wirken bleibt ihm dann doch noch übrig, und hierfür könnten sogar recht wohl auch gerade in kleineren Städten noch wieder neue Lokalvereine sich bilden. Solche minderbemittelten Freunde der Sache nämlich, die nicht im Stande sind den vollen Jahresbeitrag zum Patronatverein zu zahlen, die können sich zusammenthun, indem jeder einen kleineren Beitrag giebt, deren Gesammtsumme dann jährlich an die Kasse des Patronatvereins eingezahlt wird, und wofür die betreffende Vereinigung von diesem dann so viel Mitgliedschaftskarten (vorläufig in Form der gewohnten Quittungen) erhält, als die 15 in jener Gesammtsumme aufgeht, welche Karten die Vereinigung in beliebiger Weise unter ihre zuvor uns bekannt gegebenen Mitglieder vertheilen mag. Steht das Recht zum freien Besuche der Parsifalaufführung dann allerdings nur dem zu, der eben bei der Vertheilung eine solche Karte erhält, so würde aber die Zeitschrift überhaupt nur an die Vereinigung als solche gesandt werden können; und deshalb soll es auch den einzelnen Mitgliedern solcher für Bayreuth wirklich thätigen Vereine ausnahmsweise gestattet sein, wenn sie das Blatt persönlich zu erhalten wünschen, dasselbe für den geringen Abonnementspreis von 5 Mark jährlich zu beziehen.

Im Uebrigen wird es die Pflicht auch jedes Lokalvereines sein, wenn er nicht selbst in den Patronatverein übergehen kann, wenigstens nach Kräften Mitglieder für denselben zu gewinnen zu suchen, was in der That bei unserer jetzigen Lage für so wichtig zu erachten ist, dass der Meister selbst sich gedrungen fühlte in Folgendem eine besondere Aufforderung an die betreffenden Vereinigungen zu richten. Und so bleibt denn nur noch übrig dieselben zu bitten ihre Antwort möglichst schon bis Ende Februar an uns gelangen lassen zu wollen, damit wir recht bald eine völlige Klarheit auch über das letzte Dunkele in „unserer Lage" gewinnen mögen.

Geschäftlicher Theil.

I. Bekanntmachungen.

An die geehrten Vorstände der noch bestehenden lokalen Wagner-Vereine.

Aus meiner Erklärung an die Vertreter des Bayreuther Patronatvereines werden Sie aufs Deutlichste den gegenwärtigen Stand meiner künstlerischen Angelegenheit ersehen und sicherlich gleichfalls verständnissvoll erkannt haben, dass es nun vor Allem eine lebhaftere, und allgemeinere Theilnahme für dieselbe durch direkte Mithilfe aller mir bereits befreundeten Kräfte anzuregen und zu verbreiten gilt. In diesem wichtigen Augenblicke einer neuen, von den Verhältnissen mir auferlegten Wendung meiner doch immer nur auf jenes selbe Ihnen bekannte Ziel gerichteten Bestrebungen erinnere ich mich mit Vertrauen auch wieder jener einzelnen, meiner Kunst thätig zugewandten Vereinigungen, welche vor Jahren unter den grössten Schwierigkeiten um die Ermöglichung des ersten Bühnenfestspiels in Bayreuth sich eifrig bemüht hatten und nach dem künstlerischen Gelingen dieses Unternehmens, zum Theil wieder neu gebildet, es sich haben angelegen sein lassen, bisweilen mit grossen Mühen, Kosten und Verlusten, eine weitere Bekanntschaft mit meiner Kunst in ihren Städten zu fördern. Muss ich nun derartige freundschaftliche Bemühungen zu Gunsten meines persönlichen Schaffens als ein sehr erfreuliches Zeichen einer tieferen Wirkung desselben auf einen Theil des Publikums anerkennen, so kann ich doch nicht umhin zu bedauern, dass es bisher nicht gelungen zu sein scheint in gleichem Masse das thätige Interesse jener besonderen Vereinigungen auch meinem grossen, über jede persönliche Bedeutung hinausreichenden Plane für die Ausbildung eines wahrhaft deutschen Styles zuzuwenden, wofür sich der allgemeine Bayreuther Patronatverein gebildet hatte. Finde ich mich daher jetzt in der Lage diesen Plan, gerade um ihn in seinen wesentlichen Gedanken und Zielen noch festhalten und weiter verfolgen zu

können, auf die aus meiner Erklärung zu ersehende Weise vorläufig umzuändern, so erkenne ich es eben auch als unumgängliche Nothwendigkeit nunmehr ohne sehr ernstliche Frage an eine jede solcher Vereinigungen zu richten, welche meinen Namen tragen und ausdrücklich zur Förderung meiner Kunstbestrebungen sich gebildet haben. Ich muss, indem ich den neugewählten Weg beschreite, mich genau dessen versichert sehen: Was diese Vereine für Bayreuth, als den eigentlichen Mittel- und Zielpunkt aller für mich theilnahmvoll in Bewegung gesetzten Kräfte, und für Alles, was dieser Begriff mir Wichtigstes und Werthvollstes einschliesst, und was davon zunächst mich erreichbar dünkt, hilfsam zu leisten fähig und entschlossen sind.

Ohne ein Aufgeben lokaler Selbständigkeit, die in manchen Fällen sich als berechtigt erwiesen, als unbedingte Forderung aufstellen zu wollen, frage ich Sie erstens: ob der Verein, dem Sie vorstehen, sich etwa in der erwünschten Lage befindet völlig an den Bayreuther Patronatverein als Zweigverein sich anschliessen, d. h. die Jahresbeiträge seiner Mitglieder, auf die hier festgesetzte Summe (15 Mark) normirt, nach Bayreuth abliefern zu können? — Scheint Ihnen aber der Anschluss an den Patronatverein nach wie vor unmöglich, so frage ich Sie zweitens: wird Ihr Verein wenigstens aus einem etwaigen, durch weise Beschränkung leicht zu erzielenden Ueberschusse seiner Einnahmen eine gewisse Anzahl von Mitgliedschaftsbeiträgen für den Patronatverein aufbringen können und im Uebrigen sich verpflichten, mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften für die Vermehrung der Mitgliederzahl und des „eisernen Fonds" des Patronatvereins zu wirken, dieses mit vollem Ernste als eigene Angelegenheit zu betreiben und zugleich jedem seiner Mitglieder zur Aufgabe zu machen?

Ich wage zu hoffen, dass Diejenigen, die schon so mannigfach sich freundschaftlich für mich thätig gezeigt haben, sich auch jetzt nicht von meinen ernstesten Bestrebungen abwenden, und ausschliesslich ihren lokalen Interessen widmen wollen, sondern auf diese meine ihnen nahuend nahe gelegte Frage mir bald eine beruhigende und erfreuende Antwort zu finden wissen werden.

Bayreuth, 15 Januar 1878.

Richard Wagner.

Erklärung des Verwaltungsrathes der Festspiele und Vorstandes des Bayreuther Patronat-Vereines.

Wir erklären hierdurch, zur Vermeidung aller Irrthümer, ausdrücklich: dass Derjenige, welcher von 1878 an Mitglied unseres Vereines ist, also bis zur Aufführung des „Parsifal" im Sommer 1880 dreimal seinen Jahresbeitrag von 15 Mk. gezahlt hat, das Vorrecht zum freien Besuche der ersten Aufführung geniessen soll, wogegen wir für später als 1878 Beitretende uns nähere Bestimmungen vorbehalten. Sehr erwünscht sind uns grössere Extrabeiträge, sei es von Vereinigungen, oder als Erträgnisse besonderer Unternehmungen zu Gunsten unseres Vereines, sei es von Privatpersonen, denen dafür die Wahl des Platzes bei der Aufführung des „Parsifal" freigestellt, sowie nach der Höhe des Betrages (mindestens 50 Mk.) auch bei den Wiederholungen möglichste Berücksichtigung geschenkt werden soll.

Bei dieser Gelegenheit mahnen wir nochmals Diejenigen unserer Herren Vertreter, welche bisher noch keine Beiträge für den Verein aus ihren Städten eingesandt haben, wenigstens ihren persönlichen Beitrag uns bis spätestens zum 20. Februar zukommen lassen zu wollen, da wir sie sonst als ausgetreten ansehen müssen und auch die Zeitschrift ihnen nicht weiter zusenden lassen dürfen. Einige uns bereits angekündigte Beiträge sind ebenfalls noch nicht eingegangen, so dass wir um Beschleunigung der Sendungen bitten müssen. Endlich haben auch einige der Herren, welche am 16. September hier einen Beitrag für den Fonds gezeichnet, denselben noch nicht bezahlt, wozu wir sie ergebenst auffordern, mit dem Bemerken, dass die Einzahlung nach Wunsch in einzelnen Raten erfolgen kann. Eine Erklärung darüber ersuchen wir die Betreffenden recht bald an uns gelangen lassen zu wollen.

Bayreuth, 20. Januar 1878.

Der Verwaltungsrath.

Bitten der Redaktion.

Sollten bei der Versendung unseres „ersten Stückes" Irrthümer vorgefallen sein, sei es, dass die Adressen ungenau gewesen, sei es, dass zu viel oder zu wenig Exemplare an gewisse Adressen geschickt, oder einige Mitglieder vergessen worden sind, so möge man dies vor Allem damit entschuldigen, dass von vielen Seiten uns die erwünschte genaue Angabe der Adressen oder der Exemplarzahl noch nicht zugegangen ist, und möge uns recht bald eine gefällige Berichtigung des von uns Verfehlten oder Nach-

holung des andrerseits Versäumten zugehen lassen, damit das nächste Stück, gegen Ende des Februar, mit Sicherheit an alle gelangen könne, welche ein Recht darauf haben.

Ferner bitten wir um eine Erklärung, im Falle es an einigen Orten bei der Gesammtsendung aller Exemplare an die Vertretung, zur Vertheilung an die Mitglieder, nicht bleiben soll. Ebenso ersuchen wir um rechtzeitige Benachrichtigung, wo etwa eine solche Gesammtsendung der bisher stattgehabten Einzelsendung vorgezogen wird. Auch ist uns von einigen Seiten gerathen worden an gewisse Vertretungen, welche wenig Mitglieder gewonnen, nur ein oder zwei Exemplare zum Umlauf unter den Mitgliedern zu senden: wer diess wünscht, möge es uns mittheilen, damit wir das nächste Mal Alles nach Wunsch einrichten können.

An einzelne Vertretungen haben wir heute eine Anzahl Probenummern zum Zwecke der Verbreitung unter Freunden mitgesandt, bitten aber um gelegentliche Rücksendung der nicht verwendeten Exemplare um im Stande zu sein an später dem Vereine Beitretende auf Wunsch möglichst vollständig die Stücke des ersten Jahrganges nachzuliefern. Auch einzelnen Personen, deren Beitritt uns erwünscht wäre, haben wir uns gestattet eine Probenummer vorzulegen.

Jede Vertretung unseres Vereines ist herzlich gebeten der Redaktion ab und zu genaue Berichte über ihre Thätigkeit, ihre Erfolge, die Zahl ihrer Mitglieder (nebst deren Adressen) u. dergl. m. zugehen zu lassen. Das Gleiche gilt von den mitthätigen Wagnervereinen.

Wurden etwa Vorträge im Interesse unserer Sache gehalten, so bitten wir die Herren Autoren um gefällige Einsendung derselben, da sie für unser Blatt zu verwenden sein könnten, und es uns daran gelegen sein muss alle unsere Mitglieder mit dem Besten bekannt zu machen, was für unsere Sache geschieht. —

Bayreuth, 20. Januar 1878.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter".

Erklärung des Verlegers.

Auf zahlreiche an mich, sowie an den Verwaltungsrath und die Redaktion ergangene Anfragen, betreffend das Abonnement auf die „Bayreuther Blätter", erkläre ich hierdurch: nicht berechtigt zu sein die Zeitschrift an Andere als an Mitglieder des Patronatvereines oder an die mir vom Verwaltungsrathe namhaft gemachten Lokalvereinsmitglieder abzugeben.

Chemnitz, 20. Januar 1878.

Ernst Schmeitzner, Verlagsbuchhändler.

II. Statistik.

Einnahmen des Vereines vom 16. September 1877 bis zum 1. Januar 1878.*)

Die 1. und 2. Zahl bezeichnet durch die Vertretung gewonnene Gelder und zwar Mitgliedsbeitrag und Fondsbeitrag geschieden; die 3. und 4. Zahl bezeichnet direkt vom Geber nach Bayreuth eingesandte Gelder, ebenso geschieden.

Ueber 1000 Mark:

Aus **Riga** (Vertr. C. Glasenapp, J. Ruthardt, M. Rudolf, G. Engelmann.)	900	200	—	500	= 1600
„ **Viersen**, (Vertr. vom Kreise Gladbach, Ad. Schmidt.)	450	1000	—	—	= 1450
„ **Worms** (Vertr. Fr. Schön.)	135	1020	—	—	= 1155

Ueber 400 Mark:

Aus **Berlin** (Vertr. G. Davidsohn, Th. Barth, O. Eichberg, W. Tappert.)	650	—	150	150	= 950
„ **Göttingen** (Vertr. Dr. L. Schemann.)	90	323	—	—	= 413

Ueber 300 Mark:

Aus **Heidelberg** (Vertr. Prof. L. Nohl.)	195	205	—	—	= 400
„ **Mainz** (Vertr. Kaufm. L. Hillebrand, J. Friedrich, W. Harburger.)	45	256	15	35	= 350
„ **Cöln** (Vertr. A. Lesimple.)	140	200	—	—	= 340

Ueber 200 Mark:

Aus **Helsingfors**, (Vertr. Musik-Dir. Feltin.)	150	142	—	—	= 292
„ **Kiel** (Vertr. Musik-Dir. A. Keller.)	120	150	—	—	= 270
„ **Frankfurt a. M.** (Vertr. Musik-Dir. Kniese, M. Gross.)	90	150	—	—	= 240
„ **Hamburg** (Vertr. Organ. C. Armbrust.)	165	65	—	—	= 230
„ **Düsseldorf** (Vertr. Musik-Dir. W. Schauseil.)	210	20	—	—	= 230
„ **Strehlen** (Ohne Vertr.)	—	—	30	200	= 230
„ **Würzburg** (Vertr. Dr. Klichert, Musikhdlr. Ritter.)	90	125	—	—	= 215
„ **Baden** (Vertr. Dr. R. Pohl.)	105	100	—	—	= 205

Ueber 100 Mark:

Aus **Basel** (Vertr. Prof. F. Overbeck.)	150	15	30	5	= 200
„ **Colberg** (Ohne Vertr.)	—	—	30	170	= 200
„ **Barmen** (Vertr. Pianof.-Fbrkt. R. Ibach.)	90	100	—	—	= 190
„ **Potsdam** (Ohne Vertr.)	—	—	75	100	= 175
„ **Coburg** (Vertr. Dir. Riemann.)	45	100	15	—	= 160
„ **Bern** (Vertr. Pian. Leop. Brassin.)	120	30	—	—	= 150
„ **Asch** (Vertr. Musik-Dir. Albr. Labitzki.)	105	45	—	—	= 150
„ **London** (Ohne Vertr.)	—	—	45	100	= 145
„ **Graz** (Vertr. Dr. Fr. v. Hausegger.)	120	12	—	—	= 132
„ **Brandenburg** (Vertr. Dir. A. Thierfelder.)	45	—	45	30	= 120
„ **Dresden** (Vertr. Hofr. Dr. Pusinelli.)	45	—	15	—	= 120
„ **München** (Eine persönliche Einzahlung.)	—	—	15	100	= 115

*) Seitdem sind uns von hier genannten Städten, sowie von anderen, bereits sehr beträchtliche Mehrbeiträge eingegangen oder in Aussicht gestellt.

Unter 100 Mark:

Aus **Braunschweig** (Vertr. Prof. Dr. Sommer)	15	50	—	—	=	65
„ **Prag** (Vertr. Robert Schnürdreher)	15	—	71,60	—	=	86,60
„ **Strassburg i. E.** (Vertr. A. Janetschek, Musikhdlr. A. P. Reiser)	45	35	—	—	=	80
„ **Magdeburg** (Vertr. Musik-Dir. G. Rebling.)	75	—	—	—	=	75
„ **Chemnitz** (Vertr. Verlagsbuchhdlr. E. Schmeitzner)	60	—	—	—	=	60
„ **Freiburg i. B.** (Vertr. Musik-Dir. Iwmann, Dr. Engesser.)	—	—	60	—	=	60
„ **Brieg** (Vertr. Kantor Jung.)	30	8	15	5	=	58
„ **Weimar** (Vorläufige persönliche Einzahlung.)	—	—	15	35	=	50
„ **Schweinfurt** (Vertr. Hermann Rauh.)	45	—	—	—	=	45
„ **Dessau** (Vertr. Dr. phil. R. Falckenberg.)	15	10	15	—	=	40
„ **Mühlhausen i. Th.** (Musik-Dir. Scheffler.)	30	10	—	—	=	40
„ **Hannover** (ohne Vertretung.)	—	—	30	—	=	30
„ **Altenburg** (Vertr. Kim. Eduard Schmidt.)	30	—	—	—	=	30
„ **Posen** (Vertr. Musik-Dir. C. R. Hennig.)	30	—	—	—	=	30
„ **Sondershausen** (Vertr. Bürgermstr. Fr. Lange, Hof-Kapellm. Erdmannsdörffer.)	30	—	—	—	=	30
„ **Zittau** (Vertr. Musik-Dir. P. Fischer.)	30	—	—	—	=	30
„ **Bayreuth** (Vorläufige persönliche Einzahlung.)	—	—	15	15	=	30
„ **Fürth** (Vertr. von Nürnberg Mus.-Hdlr. W. Schmid.)	15	—	—	—	=	15
„ **Stuttgart** (Vorläufige persönliche Einzahlung.)	—	—	15	—	=	15
„ **Neu-Strelitz** (Vertr. Kapellmstr. R. Kinghardt.)	15	—	—	—	=	15
„ **Carlsbad** (Vertr. Musik-Dir. O. Rokicki.)	15	—	—	—	=	15
„ **Sonneberg** (ohne Vertr.)	—	—	15	—	=	15
In Summa:	4750	4340	643	1330	=	11063,60

Ausser den oben angeführten existiren Vertretungen von aus an in **Aachen** (Prof. Dr. Oechen), **Bremen** (Kim. R. Lichtenberg), **Brüssel** (Pian. Brassin), **Buda-Pest** (von Michalowich), **Budweis** (Mus.-Dir. Novotny), **Charlottenburg** (Mus.-Dir. O. Lessmann), **Eisenach** (Mus.-Dir. Prof. H. Thürnau), **Essen** (Mus.-Dir. G. H. Witte), **Gladbach, Kreis** (Fabr. A. Schmidt in Viersen), **Gotha** (Pian. H. Tietz), **Hirschberg i. Schl.** (Dr. C. Fuchs), **Jena** (Dr. R. Falckenberg), **Königsberg** (Mus.-Dir. A. Hahn, Red. d. Tonkunst), **Leipzig** (Mus.-Dir. Prof. C. Riedel, Verlagsbuchhdlr. E. W. Fritzsch, K. Kipke, R. Zenker, Commissionsr. Kahnt; vorläufig 31 Mitglieder), **Mannheim** (Musikhdlr. E. Heckel, A. Hänlein, F. Langer, Dr. Zerrenner jun.), **Meiningen** (Hofkapellmstr. Büchner), **München** (Hofkapellmstr. H. Lewi, Prof. H. Porges, Prof. J. Hey, Frhr. v. Baligand, vorläufig 55 Mitglieder), **New-York** (Mus.-Dir. Damrosch), **Pfälzer-Verein** (Chem. A. Basler, Carlsruhe, Ingen. Jolas, Ludwigshafen), **Plauen** (Kant. Lohse, Mus.-Dir. Gast), **Rostock** (Mus.-Dir. Kretschmar, Musikhdlr. Wessel), **Salzburg** (Mus.-Dir. v. Bach), **Schwerin** (Hofkapellmstr. A. Schmitt), **Stettin** (Tonkünstler R. Seidel, R. Nathusius), **Stuttgart** (Pianist Pruckner, Komponist Lindner), **Weimar** (Hoftheaterint. Frhr. v. Loën, Hofkapellmstr. Lassen, 500 Mark in Aussicht), **Wien** (Hofkapellmstr. H. Richter, Dr. Faumgartner, V. K. Schenbera), nebst dem selbständigen, doch in direkter Verbindung mit Bayreuth stehenden Wiener akademisch. Wagner-Vereine (Dr. Ludwig Koch, 200 fl. angezeigt), **Wiesbaden** (A. Deckmann), **Winterthur** (Mus.-Dir. E. Methfessel). Im Ganzen 70 Vertretungen.

Druck v. R. Gerhardt, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

Februar. Zweites Stück. **1878.**

Inhalt: — Was ist Deutsch? Von Richard Wagner. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. I. Feenzauber. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Verbesserungen zum ersten Stücke. — Zur Einzahlung der Beiträge. — Bitte der Redaktion.

Was ist Deutsch?

Aus dem Jahre 1865 fand ich, bei einer neuerlichen Untersuchung meiner Papiere, in zerstückelten Absätzen das Manuskript vor, von welchem ich heute den grösseren Theil, auf den Wunsch des mir für die Herausgabe dieser Blätter verbundenen jüngeren Freundes, der Veröffentlichung für unsere ferneren Freunde des Patronatvereines zu übergeben mich bestimmt habe. —

Was die hier vor mir stehende Frage: „was ist deutsch?“ überhaupt so schwierig zu beantworten, dass ich meinen Aufsatz, als unvollendet, der Gesammt-Ausgabe meiner Schriften noch nicht beizugeben mich getraute, so bescherte mich neuerdings wiederum die Auswahl des Mitzutheilenden, da ich mehre in diesen Aufsätzen behandelte Punkte bereits anderswo, namentlich in meiner Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik“, weiter ausgeführt und veröffentlicht hatte. Mögen hieraus Mängel des vorliegenden Aufsatzes geklärt werden. Jedenfalls habe ich aber diesmal die Reihe meiner damals niedergelegten Gedanken erst noch zu schliessen, und es wird dieser Schluss, welchen ich nun, nach dreizehnjähriger neuer Erfahrung, allerdings eine besondere Färbung zu geben habe, demnach mein letztes Wort im Betreff des angeregten, so traurig ernsten Themas enthalten. —

Es hat mich oft bemüht mir darüber recht klar zu werden, was eigentlich unter dem Begriffe „deutsch" zu fassen und zu verstehen sei.

Dem Patrioten ist es sehr geläufig den Namen seines Volkes mit unbedingter Verehrung auszuführen; je mächtiger ein Volk ist, desto weniger scheint es jedoch darauf zu geben, seinen Namen mit dieser Ehrfurcht sich selbst zu nennen. Es kommt im öffentlichen Leben Englands und Frankreichs bei Weitem seltener vor, daß man von „englischen" und „französischen Tugenden" spreche; wogegen die Deutschen sich fortwährend auf „deutsche Tiefe", „deutschen Ernst", „deutsche Treue" u. dgl. m. zu berufen pflegen. Leider ist es in sehr vielen Fällen offenbar geworden, dass diese Berufung nicht vollständig begründet war; wir würden aber dennoch wohl unrecht thun anzunehmen, dass es sich hier um gänzlich nur eingebildete Qualitäten handele, wenn auch Missbrauch mit der Berufung auf dieselben getrieben wird. Am besten ist es, wir untersuchen die Bedeutung dieser Eigenthümlichkeit der Deutschen auf geschichtlichem Wege.

Das Wort „deutsch" bezeichnet nach dem Ergebniss der neuesten und gründlichsten Forschungen nicht einen bestimmten Volksnamen; es giebt kein Volk in der Geschichte, welches sich den ursprünglichen Namen „Deutsche" beilegen konnte. Jakob Grimm hat dagegen nachgewiesen, dass „diutisk" oder „deutsch" nichts anderes bezeichnet als das, was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist. Es ward frühzeitig dem „wälsch" entgegengesetzt, worunter die germanischen Stämme das den gälisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen. Das Wort „deutsch" findet sich in dem Zeitwort „deuten" wieder: „deutsch" ist demnach, was uns deutlich ist, somit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unserem Reden Entsprossene. Anhaltend ist nun, dass nur die Völker, welche diesseits des Rheines und der Alpen verblieben, sich mit dem Namen „Deutsche" zu bezeichnen begannen, als Goten, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten. Während der Name der Franken sich auf das ganze grosse eroberte gallische Land ausdehnte, die diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme aber sich als Sachsen, Bayern, Schwaben und Ostfranken konsolidirten, kommt zum ersten Male bei Gelegenheit der Theilung des Reiches Karls des Grossen der Name „Deutschland" zum Vorschein, und zwar eben als Kollektivname für sämmtliche diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme. Es sind damit also diejenigen Völker bezeichnet, welche, in ihren Ursitzen verbleibend, ihre Ursprache fortredeten, während die in den ehemaligen romanischen Ländern herrschenden Stämme die Muttersprache aufgaben. An der Sprache und der Heimath haftet daher der Begriff „deutsch", und es trat die Zeit ein, wo diese „Deutschen" des Vortheils der Treue gegen ihre Heimath und ihre Sprache sich bewusst werden konnten; denn aus dem Schosse dieser Heimath ging Jahrhunderte hindurch die unversiegliche Erneuerung und Verjüngung der bald in Verfall gerathenden ausländischen Stämme hervor.

Aussterbende und abgeschwächte Dynastieen ersetzen sich aus den ursprünglichen Heimathgeschlechtern. Für die verderbenen Merovinger traten die ostfränkischen Karolinger ein, den entarteten Karolingern nahmen endlich Sachsen und Schwaben die Herrschaft der deutschen Lande ab; und als die ganze Macht des romanisirten Frankenreiches in die Gewalt der reindeutschen Stämme überging, kam die seltsame, aber bedeutungsvolle Bezeichnung „römisches Reich deutscher Nation" auf. Aus dieser uns verbliebenen glorreichen Erinnerung konnte uns endlich der Stolz erwachsen, mit welchem wir auf unsere Vergangenheit zurückzusehen genöthigt waren, um uns über die Verkommenheit der Zustände der Gegenwart zu trösten. Kein grosses Kulturvolk ist in die Lage gekommen in gleicher Weise sich einen phantastischen Ruhm aufzubauen, wie die Deutschen. Welchen Vortheil uns die Nöthigung zu solchem phantastischen Aufbau aus der Vergangenheit bringen möchte, kann uns vielleicht klar werden, wenn wir zuvor die Nachtheile derselben uns vorurtheilsfrei deutlich zu machen suchen.

Diese Nachtheile finden sich zu allernächst unleugbar auf dem Gebiete der Politik. Eigenthümlicher Weise tritt uns aus geschichtlicher Erinnerung die Herrlichkeit des deutschen Namens gerade aus derjenigen Periode entgegen, welche dem deutschen Wesen verderblich war, nämlich der Periode der Macht der Deutschen über ausserdeutsche Völker. Der König der Deutschen hatte sich die Bestätigung dieser Macht aus Rom zu holen; der römische Kaiser gehörte nicht eigentlich den Deutschen an. Die Römerzüge waren den Deutschen verhasst und konnten ihnen höchstens als Raubzüge beliebt gemacht werden, bei denen es ihnen auf möglichst schnelle Rückkehr in die Heimath ankam. Verdrossen folgten sie dem römischen Kaiser nach Italien, sehr bereitwillig dagegen ihren deutschen Fürsten in die Heimath zurück. Auf diesem Verhältnisse begründete sich die stete Ohnmacht der sogenannten deutschen Herrlichkeit. Der Begriff dieser Herrlichkeit war ein undeutscher. Was die eigentlichen „Deutschen" von den Franken, Goten, Longobarden u. s. w. unterscheidet, ist, dass diese im fremden Lande sich gefielen, dort niederliessen und mit dem fremden Volke bis zum Vergessen ihrer Sprache und Sitte sich vermischten. Der eigentliche Deutsche, weil er sich im Auslande nicht heimisch fühlte, drückte dagegen als stets Fremder auf das ausländische Volk, und auffallender Weise erleben wir es bis auf den heutigen Tag*), dass die Deutschen in Italien und in den slavischen Ländern als Bedrücker und Fremde verhasst sind, während wir die beschämende Wahrheit nicht abweisen können, dass deutsche Volkstheile unter fremdem Scepter, sobald sie in Bezug auf Sprache und Sitte nicht gewaltsam behandelt werden, willig ausdauern, wie wir diess am Elsass vor uns haben. — Mit dem Verfalle der äusseren politischen Macht, d. h. mit der aufgegebenen Bedeutsamkeit des römischen Kaiser-

*) nämlich 1865.

thumes, worin wir gegenwärtig den Untergang der deutschen Herrlichkeit beklagen, beginnt dagegen erst die rechte Entwickelung des wahrhaftigen deutschen Wesens. Wenn auch im unleugbaren Zusammenhange mit der Entwickelung sämmtlicher europäischen Nationen, verarbeiten sich doch deren Eigenart, namentlich die Italiens, im heimischen Deutschland auf so eigenthümliche Weise, dass nun, im letzten Jahrhundert des Mittelalters, sogar die deutsche Tracht in Europa vorbildlich wird, während zur Zeit der sogenannten deutschen Herrlichkeit auch die Grossen des deutschen Reiches sich römisch-byzantinisch kleideten. In den deutschen Niederlanden wetteiferte deutsche Kunst und Industrie mit der italienischen in deren glorreichster Blüthe. Nach dem gänzlichen Verfalle des deutschen Wesens, nach dem fast gänzlichen Erlöschen der deutschen Nation in Folge der unbeschreiblichen Verheerungen des dreissigjährigen Krieges, war es diese innerlichst heimische Welt, aus welcher der deutsche Geist wiedergeboren ward. Deutsche Dichtkunst, deutsche Musik, deutsche Philosophie sind heutzutage hochgeachtet von allen Völkern der Welt; in der Sehnsucht nach „deutscher Herrlichkeit" kann sich der Deutsche aber gewöhnlich noch nichts anderes träumen als etwas der Wiederherstellung des römischen Kaiserreiches Aehnliches, wobei selbst dem gutmüthigsten Deutschen ein unverkennbares Herrschergelüst und Verlangen nach Obergewalt über andere Völker ankommt. Er vergisst, wie nachtheilig der römische Staatsgedanke bereits auf das Gedeihen der deutschen Völker gewirkt hatte.

Um über die, diesem Gedeihen einzig förderliche, wahrhaft deutsch zu nennende Politik sich klar zu werden, muss man sich vor Allem eben die wirkliche Bedeutung und Eigenthümlichkeit desjenigen deutschen Wesens, welches wir selbst in der Geschichte einzig mächtig hervortretend fanden, zum richtigen Verständnisse bringen. Um demnach den Boden der Geschichte noch fest zu halten, betrachten wir hierzu etwas näher eine der wichtigsten Epochen des deutschen Volkes, die ungemein aufgeregte Krisis seiner Entwickelung, welche es zur Zeit der sogenannten Reformation zu bestehen hatte.

Die christliche Religion gehört keinem nationalen Volksstamme eigens an: das christliche Dogma wendet sich an die reinmenschliche Natur. Nur in soweit dieser allen Menschen gemeinsame Inhalt von ihm rein aufgefasst wird, kann ein Volk in Wahrheit sich christlich nennen. Immerhin kann ein Volk aber nur dasjenige vollkommen sich aneignen, was ihm mit seiner angeborenen Empfindung zu erfassen möglich wird, und zwar in der Weise zu erfassen, dass es sich in dem Neuen vollkommen heimisch selbst wiederfindet. Auf dem Gebiete der Aesthetik und des kritisch-philosophischen Urtheils lässt es sich fast zur Evidenz nachweisen, dass es dem deutschen Geiste bestimmt war, das Fremde, ursprünglich ihm Fernliegende, in höchster objektiver Reinheit der Anschauung zu erfassen und sich anzueignen. Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass die Antike nach ihrer jetzt allgemeinen Weltbedeutung nicht kaum

geblieben sein würde, wenn der deutsche Geist sie nicht erkannt und erklärt hätte. Der Italiener eignete sich von der Antike an, was er nachahmen und nachbilden konnte; der Franzose eignete sich wieder von dieser Nachbildung an, was seinem nationalen Sinne für Eleganz der Form schmeicheln durfte; erst der Deutsche erkannte sie in ihrer reinmenschlichen Originalität und der Nutzlichkeit gänzlich abgewandten, dafür aber der Wiedergeburt des Reinmenschlichen einzig fördernden Bedeutung. Durch das innigste Verständniss der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich, nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch die Anwendung der antiken Auffassung der Welt die nothwendige neue Form selbst zu bilden. Um dieses deutlich zu erkennen, halte man Goethe's Iphigenie zu der des Euripides. Man kann behaupten, dass der Begriff der Antike erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts besteht, nämlich seit Winckelmann und Lessing.

Dass nun der Deutsche das christliche Dogma in eben so vorzüglicher Klarheit und Reinheit erkannt und, wie die Antike zum ästhetischen Dogma, zum einzig gültigen Religionsbekenntniss erhoben haben würde, kann nicht nachgewiesen werden. Vielleicht wäre er, auf uns unbekannten und unvorstellbaren Entwickelungswegen, hierzu gelangt, und Anlagen zeigen, dass gerade der deutsche Geist dazu berufen gewesen zu sein scheint. Jedenfalls erkennen wir deutlicher, was ihn zu der Lösung dieser Aufgabe verhindert hat, da wir erkennen, was ihm die gleiche Lösung auf dem Gebiete der Aesthetik ermöglichte. Hier nämlich war er eben durch nichts verhindert: die Aesthetik wurde nicht vom Staate beaufsichtigt und zu Staatszwecken verwendet. Mit der Religion war dieses anders, die war Staatsinteresse geworden, und dieses Staatsinteresse erhielt seine Bedeutung und Richtung nicht aus dem deutschen, sondern ganz bestimmt aus dem undeutschen, romanischen Geiste. Das unermessliche Unglück Deutschlands war, dass zu jener Zeit, als der deutsche Geist für seine Aufgabe auf jenem erhabenen Gebiete befähigt war, das richtige Staatsinteresse der deutschen Völker dem Verständnisse eines Fürsten zugemuthet blieb, welcher dem deutschen Geiste völlig fremd, zum vollgültigsten Repräsentanten des undeutschen, romanischen Staatsgedankens berufen war: Karl V., König von Spanien und Neapel, erblicher Landesherr von Oesterreich, erwählter römischer Kaiser und Oberherr des deutschen Reiches, mit dem Gedanken der Aneignung der Weltherrschaft, die ihm zugefallen wäre, wenn er Frankreich wirklich hätte bezwingen können, lagte für Deutschland kein anderes Interesse, als dasjenige, in seinem Reiche die fest gekittete Monarchie, wie es Spanien war, einzuverleiben. An seinem Wirken zeigte sich zuerst das grosse Ungeschick, welches in späterer Zeit fast alle deutschen Fürsten zum Unverständniss des deutschen Geistes verurtheilte; gegen ihn stemmten sich jedoch die meisten der damaligen Reichsfürsten, deren Interesse glücklicherweise diesmal mit dem

des deutschen Volksgeistes zusammen fiel. Es ist nicht zu ermessen, in welcher Weise auch die wirkliche religiöse Frage zur Ehre des deutschen Geistes gelöst worden sein würde, wenn Deutschland damals ein vollblutig patriotisches Oberhaupt, wie den luxemburgischen Heinrich VII., zum Kaiser gehabt hätte. Jedenfalls ging die ursprüngliche reformatorische Bewegung Deutschlands nicht auf Trennung von der katholischen Kirche aus; im Gegentheile gilt sie der Neubegründung und Befestigung des allgemeinen Kirchenverbandes durch Abschaffung der entstellenden und das religiöse Gefühl der Deutschen beleidigenden Missbräuche der römischen Kurie. Welches Gute und Weltbedeutungsvolle hier in das Leben hätte treten können, lässt sich, wie gesagt, kaum nur ahnend ermessen, während wir dagegen nur die Ergebnisse des unseligen Widerstreites des deutschen Geistes mit dem undeutschen Geiste des deutschen Reichsoberhauptes vor uns haben. Seitdem — Religionsspaltung: ein grosses Unglück! Nur eine allgemeine Religion ist in Wahrheit Religion: verschiedene, politisch festgesetzte und staatskontraktlich neben oder unter einander gestellte Bekenntnisse derselben bekennen in Wahrheit nur, dass die Religion in ihrer Auffassung begriffen ist. In diesem Widerstreite ist das deutsche Volk seinem gänzlichen Untergange nahe gebracht worden, ja, es hat diesen, durch den Ausgang des dreissigjährigen Krieges, fast vollständig erlebt. Waren bis hierher die deutschen Fürsten meistens mit dem deutschen Geiste gemeinsam gegangen, so habe ich schon bezeichnet, wie seitdem leider auch noch die Fürsten fast gänzlich diesen Geist zu verstehen verlernten. Den Erfolg davon sehen wir an unserem heutigen öffentlichen Staatsleben: das eigentlich deutsche Wesen zieht sich immer mehr von diesem zurück; theils wendet es sich seiner Neigung zum Phlegma, theils der zur Phantasterei zu: und die fürstlichen Rechte Preussens und Oesterreichs haben sich allmählich daran zu gewöhnen, ihren Völkern gegenüber, da der Junker und selbst der Jurist nicht mehr recht weiter kommt, sich durch — Juden vertreten zu sehen.

In dieser sonderbaren Erscheinung des Eindringens eines allerfremdartigsten Elementes in das deutsche Wesen liegt mehr, als es beim ersten Anblick dünken mag. Nur in soweit wollen wir hier jenes andere Wesen aber in Betrachtung ziehen, als wir in der Zusammenstellung mit ihm uns klar darüber werden dürfen, was wir unter dem von ihm ausgebeuteten „deutschen" Wesen zu verstehen haben. Der Jude scheint den Völkern des neueren Europas überall zeigen zu sollen, wo es einen Vortheil gab, welchen jene unerkannt und unausgenutzt liessen. Der Pole und Ungar verstand nicht den Werth, welchen eine volksthümliche Entwickelung der Gewerbethätigkeit und des Handels für das eigene Volk haben würde: der Jude zeigte es, indem er sich den verkannten Vortheil aneignete. Sämmtliche europäische Völker liessen die unermesslichen Vortheile unerkannt, welche eine dem bürgerlichen Unternehmungsgeiste der neueren Zeit entsprechende Ordnung des Verhältnisses der Arbeit zum Kapital für die allgemeine Nationalökonomie haben musste: die Juden bemächtigten sich

dieser Vortheile, und am gehinderten und verkommenden Nationalwohlstande nährt der jüdische Banquier seinen enormen Vermögensstand. Liebenswürdig und schön ist der Fehler des Deutschen, welcher die Innigkeit und Reinheit seiner Anschauungen und Empfindungen zu keinem eigentlichen Vortheil, namentlich für sein öffentliches und Staats-Leben auszubeuten wusste; dass auch hier ein Vortheil auszunutzen übrig blieb, konnte nur derjenigen Geistesrichtung erkenntlich sein, welche im tiefsten Grunde das deutsche Wesen missverstand. Die deutschen Fürsten lieferten den Missverstand, die Juden beuteten ihn aus. Seit der Neugeburt der deutschen Dichtkunst und Musik brauchte es nur, nach Friedrich's d. Gr. und dessen Vorgange, zur Mode der Fürsten zu werden, diese zu ignoriren oder, nach der französischen Schablone bemessen, unrichtig und ungerecht zu beurtheilen, und demgemäss dem durch sie offenbarten Geiste keinen Einfluss zu gewähren, um dafür dem Geiste der fremden Spekulation ein Feld zu eröffnen, auf welchem er Vortheil zu ziehen gewahrte. Es ist, als ob sich der Jude verwunderte, warum hier soviel Geist und Genie zu nichts anderem diente, als Erfolglosigkeit und Armuth einzubringen. Er konnte es nicht begreifen, dass, wenn der Franzose für die Ehre, der Italiener für den Genuss arbeitete, der Deutsche dieses „pour le roi de Prusse" that. Der Jude korrigirte dieses Ungeschick der Deutschen, indem er die deutsche Geistesarbeit in seine Hand nahm, und so sehen wir heute ein widerwärtiges Zerrbild des deutschen Geistes dem deutschen Volke als sein vermeintliches Spiegelbild vorgehalten. Es ist zu fürchten, dass das Volk mit der Zeit sich wirklich selbst in diesem Spiegelbild zu erschen glaubt: dann wäre eine der schönsten Anlagen des menschlichen Geschlechtes vielleicht für immer ertödtet.

Wie es vor solchem schmachvollen Untergange zu bewahren sei, haben wir aufzusuchen, und wir wollen uns deshalb hier vor Allem recht deutlich das Charakteristische des eigentlich „deutschen" Wesens klar machen. —

Führen wir uns den äusserlichen Vorgang der geschichtlichen Dokumentation des deutschen Wesens in Kürze noch einmal deutlich vor. „Deutsche" Völker heissen diejenigen germanischen Stämme, welche auf heimischem Boden ihre Sprache und Sitte sich bewahrten. Selbst aus dem lieblichen Italien verlangt der Deutsche nach seiner Heimath zurück. Er verlässt deshalb den römischen Kaiser und hängt desto inniger und treuer an seinem heimischen Fürsten. In rauhen Wäldern, im langen Winter, am warmen oder Heerdfeuer seines hoch in die Lüfte ragenden Baugemaches, pflegt er lange Zeit Urvätererinnerungen, bildet seine heimischen Göttermythen, in unerschöpflich mannigfaltige Sagen um. Er wehrt den zu ihm dringenden Einfluss des Auslandes nicht; er liebt zu wandern und zu schauen; voll der fremden Eindrücke drängt es ihn aber, diese wiederzugeben; er kehrt deshalb in die Heimath zurück, weil er weiss, dass er nur hier verstanden wird: hier am heimischen Herde erzählt er, was er draussen sah und erlebte. Romanische, welsche, französische Sagen

und Bücher überwuchert er sich, und während Romanen, Wälsche und Franzosen nichts von ihm wissen, sucht er eifrig sich Kenntniss von ihnen zu verschaffen. Er will aber nicht nur das Fremde, als solches, als rein Fremdes, anstarren, sondern er will es „deutsch" verstehen. Er dichtet das fremde Gedicht deutsch nach, um seines Inhaltes innig bewusst zu werden. Er opfert hierbei von dem Fremden das Zufällige, Aeusserliche, ihm Unverständliche, und gleicht diesen Verlust dadurch aus, dass er von seinem eigenen zufälligen, äusserlichen Wesen soviel darein giebt, als nöthig ist, den fremden Gegenstand klar und anschaulich zu machen. Mit diesen natürlichen Bestrebungen nähert er sich in seiner Darstellung der fremdartigen Abenteuer der Anschauung der rein menschlichen Motive derselben. So wird von Deutschen „Parzival" und „Tristan" wiedergedichtet: während die Originale heute zu Kuriosa von nur litteraturgeschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werthe. — In demselben Geiste trägt der Deutsche bürgerliche Einrichtungen des Auslandes auf die Heimath über. Im Schutze der Burg erweitert sich die Stadt der Bürger; die blühende Stadt reisst aber die Burg nicht nieder: die „freie Stadt" huldigt dem Fürsten; der gewerbthätige Bürger schmückt das Schloss des Stammherrn. Der Deutsche ist konservativ: sein Reichthum gestaltet sich aus dem Eigenen aller Zeiten; er spart und weiss alles Alte zu verwenden. Ihm liegt am Erhalten mehr als am Gewinnen: das gewonnene Neue hat ihm nur dann Werth, wenn es zum Schmucke des Alten dient. Er begehrt nichts von Aussen; aber er will im Innern unbehindert sein. Er erobert nicht, aber er lässt sich auch nicht angreifen. — Mit der Religion nimmt er es ernst; die Sittenverderbniss der römischen Kurie und ihr demoralisirender Einfluss auf den Klerus verdrosst ihn tief. Unter Religionsfreiheit versteht er nichts anderes, als das Recht, mit dem Heiligsten es ernst und redlich meinen zu dürfen. Hier wird er empfindlich und disputirt mit der nüchternen Leidenschaftlichkeit des angestachelten Fremden der Ruhe und Bequemlichkeit. Die Politik mischt sich hier in Deutschland soll eine spanische Monarchie, das freie Reich unterdrückt, seine Fürsten sollen zu blossen vornehmen Hofdingen gemacht werden. Kein Volk hat sich gegen Eingriffe in seine innere Freiheit, sein eigenes Wesen, gewehrt wie die Deutschen: mit nichts ist die Hartnäckigkeit zu vergleichen, mit welcher der Deutsche seinen völligen Ruin der Fügsamkeit unter ihm fremde Zumuthungen vorzog. Dies ist wichtig. Der Ausgang des dreissigjährigen Krieges vernichtete das deutsche Volk; dass ein deutsches Volk wieder erstehen konnte, verdankt es aber doch einzig eben diesem Ausgange. Das Volk war vernichtet, aber der deutsche Geist hatte bestanden. Es ist das Wesen des Geistes, den man in einzelnen hochbegabten Menschen „Genie" nennt, sich auf den weltlichen Vortheil nicht zu verstehen. Was bei anderen Völkern endlich zur Uebereinkunft, zur praktischen Sicherung des Vortheils durch Fügsamkeit führte, das konnte den Deutschen nicht bestimmen: zur

Zeit, als Richelieu die Franzosen die Gesetze des politischen Vortheils anzunehmen zwang, vollzog das deutsche Volk seinen Untergang; aber, was den Gesetzen dieses Vortheils sich nie unterziehen konnte, lebte fort und gebar sein Volk von Neuem: der deutsche Geist.

Ein Volk, welches nummerisch auf den zehnten Theil seines früheren Bestandes herabgebracht war, konnte, seiner Bedeutung nach, nur noch in der Erinnerung Einzelner bestehen. Selbst diese Erinnerung musste von den ahnungsvollsten Geistern erst wieder aufgesucht und anfänglich mühsam genährt werden. Es ist ein wundervoller Zug des deutschen Geistes, dass, nachdem er in seiner früheren Entwickelungsperiode die von aussen kommenden Einflüsse sich innerlichst angeeignet hatte, er nun, da der Vortheil des äusserlichen politischen Machtlebens ihm gänzlich entschwunden war, aus seinem eigensten innerlichen Schatze sich neu gebar. — Die Erinnerung ward ihm recht eigentlich zur Er-innerung; denn aus seinem tiefsten Innern schöpfte er, um sich der nun übermächtig gewordenen äusseren Einflüsse zu erwehren. Nicht seiner äusserlichen Existenz galt es, denn diese war dem Namen nach durch das Bestehen der deutschen Fürsten gesichert; bestand ja sogar der Name des römisch-deutschen Kaiserreichs fort! Sondern sein wahrhaftigstes Wesen, wovon die meisten dieser Fürsten nichts mehr wussten, galt es zu erhalten und zu neuer Kraft zu erheben. In der französischen Livrée und Uniform, mit Perrücke und Zopf, und lächerlich nachgeahmter französischer Galanterie ausgestattet, trat ihm der dürftige Rest seines Volkes entgegen, mit einer Sprache, die selbst der mit französischen Floskeln sich schmückende Bürger im Begriffe stand, nur noch dem Bauer zu überlassen. — Doch wo die eigene Gestalt, die eigene Sprache selbst sich verlor, blieb dem deutschen Geiste eine letzte, ungeahnte Zuflucht, sein innigstes Inneres sich deutlich auszusprechen. Von den Italienern hatte der Deutsche sich auch die Musik angeeignet. Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich räthselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongeperrücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, dass es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äusserlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich grosse Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich,

dem Reichthum, der Erhabenheit und Alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns jetzt aber die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Litteratur erklären, so können wir dieses deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte, und wie er rastlos sich neu gestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien. Von diesem Manne ist neuerlich eine Biographie erschienen, über welche die Allgemeine Zeitung berichtete. Ich kann mich nicht entwehren aus diesem Berichte folgende Stellen anzuführen: „Mit Mühe und seltener Willenskraft ringt er sich aus Armuth und Noth zu höchster Kunsthöhe empor, streut mit vollen Händen eine fast unübersehbare Fülle der herrlichsten Meisterwerke seiner Zeit hin, die ihn nicht begreifen und schätzen kann, und stirbt bedrückt von schweren Sorgen einsam und vergessen, seine Familie in Armuth und Entbehrung zurücklassend — das Grab des Sangesreichen schliesst sich über den müden Heimgegangenen ohne Sang und Klang, weil die Noth des Hauses eine Ausgabe für den Grabgesang nicht zulässt. Sollte eine Ursache, warum unsere Tonsetzer so selten Biographen finden, theilweise wohl auch in dem Umstande zu suchen sein, weil ihr Ende gewöhnlich ein so trauriges, erschütterndes ist?“ — — Und während sich dies mit dem grossen Bach, dem einzigen Hüter und Sangbärer des deutschen Geistes, begab, wimmelten die grossen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verrohten Deutschland den Abfall einer Kunst zum Besten zu geben, welcher heut zu Tage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.

Doch Bach's Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysticismus der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Als Goethe's „Götz“ erschien, jubelte es auf: „das ist deutsch!“ Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. Diese Thaten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinen innersten Sehnungen sich seiner bewusst zu werden. Und dieses Bewusstsein sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden konnte, dass das Schöne und Edle nicht um des Vortheiles, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt; und Alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „deutsch,“ und deshalb ist der Deutsche gross; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Grösse Deutschlands führen. —

Zur Pflege des deutschen Geistes, zur Grösse des deutschen Volkes kann daher nichts führen, als sein wahrhaftes Verständniss von Seiten der Regierenden. Das deutsche Volk hat seine Wiedergeburt, die Entwickelung seiner

höchsten Fähigkeiten, durch seinen konservativen Sinn, sein inniges Halten an sich, seiner Eigenthümlichkeit erreicht: es hat für das Bestehen seiner Fürsten sich dereinst verblutet. Es ist jetzt an diesen, dem deutschen Volke zu zeigen, dass sie zu ihm gehören; und da, wo der deutsche Geist die That der Wiedergeburt des Volkes vollbrachte, da ist das Bereich, auf welchem zunächst auch die Fürsten sich dem Volke nun vertraut zu machen haben. Es ist die höchste Zeit, dass die Fürsten sich zu dieser Wiedertaufe wenden: die Gefahr, in welcher die ganze deutsche Oeffentlichkeit steht, habe ich angedeutet. Wehe uns und der Welt, wenn diesmal das Volk gerettet wäre, aber der deutsche Geist aus der Welt schwände!

Wie wäre ein Zustand denkbar, in welchem das deutsche Volk bestünde, der deutsche Geist aber verweht sei? Die schwer Denkbare haben wir näher vor uns, als wir glauben. Als ich das Wesen, die Wirksamkeit des deutschen Geistes bezeichnete, fasste ich die glückliche Entwickelung der bedeutendsten Anlagen des deutschen Volkes in das Auge. Die Geburtsstätte des deutschen Geistes ist aber auch der Grund der Fehler des deutschen Volkes. Die Fähigkeit, sich innerlich zu versenken, und von Innersten aus klar und sinnvoll die Welt zu betrachten, setzt überhaupt den Hang zur Beschaulichkeit voraus, welcher im minder begabten Individuum leicht zur Lust an der Unthätigkeit, zum reinen Phlegma wird. Was uns bei glücklichster Befähigung dem allerhöchst begabten alten Indischen als am verwandtesten hinstellt, kann der Masse des Volkes aber den Charakter der gewöhnlichen orientalischen Trägheit geben; ja selbst die nahe liegende Entwickelung zur höchsten Befähigung kann uns zum Fluche werden, indem sie uns zu phantastischer Selbstgenügsamkeit verleitet. Denn wo dem Schosse des deutschen Volkes Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven entstehen, verführt die grosse Zahl der mittelmässig Begabten nur zu leicht, diese grossen Geister als von Rechts wegen zu sich gehörig zu betrachten, und der Masse des Volkes mit demagogischem Behagen vorzureden, sie selbst sei Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Nichts schmeichelt dem Hange zur Bequemlichkeit und Trägheit mehr, als sich eine hohe Meinung von sich beigebracht zu wissen, die Meinung, als sei man ganz von selbst etwas Grosses, und habe sich, um es zu werden, gar keine Mühe erst zu geben. Diese Neigung ist grunddeutsch, und kein Volk bedarf es daher mehr aufgerufen und in die Nothwendigkeit zur Selbsthülfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche. Hiervon geschah nun Seitens der deutschen Fürsten und Regierungen gerade das Gegentheil. Es musste der Jude Borne sein, der zuerst den Ton zur Aufstachelung der Trägheit des Deutschen anschlug, und hierdurch, wenn auch in diesem Sinne gewiss absichtlich, das grosse Missverstehen der Deutschen in ihrem eigenen Betreff bis zur traurigsten Verwirrung steigerte. Das Missverständniss, welchem zu seiner Zeit den österreichischen Staatskanzler Fürsten Metternich, bei der Leitung der deutschen Kabinets-Politik bestimmte, die Bestrebungen der deutschen „Burschenschaft"

für deutsch mit denen des ehemaligen Pariser Jacobinerclubs zu halten, und demgemäss gegen sie zu verfahren, war höchst ergiebig zur Ausnützung von Seiten des ausserhalb stehenden, nur seinen Vortheil suchenden Spekulanten. Verstand dieser es recht, so konnte er sich diesmal mitten in das deutsche Volks- und Staatswesen hinein schwingen, um es auszubeuten und endlich nicht etwa zu beherrschen, sondern es geradewegs sich anzueignen.

Nach allen Vorgängen war es nun endlich doch auch in Deutschland schwer geworden zu regieren. Hatten die Regierungen es sich zur Maxime gemacht, die deutschen Völker nur nach dem Maasse der französischen Zustände zu beurtheilen, so fanden sich auch diejenigen Unternehmer ein, welche vom Standpunkte des unterdrückten deutschen Volksgeistes aus nach französischer Maxime zu den Regierungen aufblickten. Der Demagoge war nun wirklich da; aber welch klägliche Aftergeburt! Jede neue Pariser Revolution ward nun in Deutschland alsbald auch in Scene gesetzt: war ja doch jede neue Pariser Spektakeloper sofort auf den Berliner und Wiener Hoftheatern zum Vorbilde für ganz Deutschland in Scene gesetzt worden. Ich stehe nicht an, die seitdem vorgekommenen Revolutionen in Deutschland als ganz undeutsch zu bezeichnen. Die „Demokratie" ist in Deutschland ein durchaus übersetztes Wesen. Sie existirt nur in der „Presse", und was diese deutsche Presse ist, darüber muss man sich eben klar werden. Das Widerwärtige ist nun aber, dass dem verkannten und verletzten deutschen Volksgeiste diese übersetzte französisch-jüdisch-deutsche Demokratie wirklich Anhalt, Vorwand und eine tönende Umkleidung entnehmen konnte. Um Anhang im Volke zu haben, gebärdete sich die „Demokratie" deutsch, und „Deutschthum", „deutscher Geist", „deutsche Redlichkeit", „deutsche Freiheit", „deutsche Sittlichkeit" wurden nun Schlagwörter, die Niemanden mehr anwidern konnten, als den, der wirklich deutsche Bildung in sich hatte, und nun mit Trauer der sonderbaren Komödie zusehen musste, wie Agitatoren aus einem nichtdeutschen Volksstamme für ihn plaidirten, ohne die Vertheidigten auch nur zu Worte kommen zu lassen. Die erstaunliche Erfolglosigkeit der so harmlosen Bewegung von 1848 erklärt sich leicht aus diesem seltsamen Umstande, dass der eigentliche, wahrhafte Deutsche sich und seinen Namen so plötzlich von einer Menschenart vertreten fand, die ihm ganz fremd war. Während Goethe und Schiller den deutschen Geist über die Welt ergossen, ohne vom „deutschen Geiste" auch nur zu reden, erfüllten diese demokratischen Spekulanten alle deutschen Buch- und Bilderläden, alle sogenannten „Volks"- d. h. Aktien-Theater, mit grellen, gänzlich schalen und nichtigen Bildungen, auf welchen immer die anpreisende Empfehlung „deutsch" und wieder „deutsch" zur Verlockung für die gutmüthige Menge aufgeklebt ist. Und wirklich sind wir so weit, das deutsche Volk damit bald gründlich zum Narren gemacht zu sehen: die Volksanlage zu Trägheit und Pflegen wird zu phantastischer Selbstgefälligkeit verführt; bereits spielt das deutsche Volk zum grossen Theil in der beschämenden Komödie selbst mit, und nicht

ohne Grauen kann der sinnende deutsche Geist jenen thörigen Festversammlungen mit ihren theatralischen Aufzügen, albernen Festreden und trostlos schalen Liedern sich zuwenden, mit denen man dem deutschen Volke weis machen will, es sei etwas ganz besonderes, und brauche gar nicht erst etwas werden zu wollen".

Soweit der frühere Aufsatz aus dem Jahre 1865. Er leitete auf das Project hin, die darin ausgesprochenen Tendenzen von einer zu gründenden politischen Zeitung vertreten zu sehen. Herr Dr. Julius Fröbel erklärte sich zu dieser Vertretung bereit: die „Süddeutsche Presse" trat an das Tageslicht. Leider hatte ich zu erleben, dass Herrn Fröbel das in Frage stehende Problem anders aufgegangen war, als mir, und wir mussten uns trennen, als ihn eines Tages der Gedanke, die Kunst solle keinem Nützlichkeitszwecke, sondern ihrem eigenen Werthe dienen, so heftig anwiderte, dass er in Weinen und Schluchzen ausbrach.

Gewiss waren es aber auch andere Gründe, welche mich von einer weiteren Ausarbeitung des Begonnenen abbrachten. — „Was ist Deutsch?" — Ich gerieth vor dieser Frage in immer grössere Verwirrung. Was diese nur steigern konnte, waren die Eindrücke der ereignissvollen Jahre, welche der Zeit folgten, in der jener Aufsatz entstand. Welcher Deutsche hätte das Jahr 1870 erlebt, ohne in ein Erstaunen über die Kräfte zu gerathen, welche hier, wie plötzlich, sich offenbarten, sowie über den Muth und über die Entschlossenheit, mit welcher der Mann, der ersichtlich Etwas kannte, was wir fast Alle nicht kannten, diese Kräfte zur Wirkung brachte? — Ueber manches Anstössige war da hinweg zu sehen. Die wir mit dem Geiste unserer grossen Meister im Herzen, dem physiognomischen Gebahren unserer todesmuthigen Landsleute im Soldatenrocke lauschend zusahen, freuten uns herzlich über das „Kutschkelied", und waren von der „festen Burg" vor, sowie dem „nun danket alle Gott" nach der Schlacht, tief ergriffen. Freilich fiel es gerade uns schwer zu begreifen, dass die todesmuthige Begeisterung unserer Patrioten sich immer wieder nur an der „Wacht am Rhein" stärke; ein ziemlich flaues Liedertafel-Produkt, welches die Franzosen für eines dergleichen Rheinweinlieder hielten, über welche sie sich früher schon lustig gemacht hatten. Aber genug, mochten sie immer spotten, so konnte diesmal doch selbst ihr „allons enfants de la patrie" gegen das „lieb Vaterland, kannst ruhig sein" nicht aufkommen und verhindern, dass sie tüchtig geschlagen wurden. — Bei der Rückkehr unseres siegreichen Heeres liess ich in Berlin unter der Hand nachfragen, ob, wenn eine grosse Todtenfeier für die Gefallenen in Aussicht genommen wäre, mir gestattet sein würde, ein dem erhabenen Vorgange zu widmendes Tonstück zur Ausführung hierbei zu verfassen. Es hiess aber, bei der so erfreulichen Rückkehr wünsche man sich keine peinlichen Eindrücke noch besonders zu arrangiren. Ich schlug, immer unter der Hand, ein anderes Musikstück vor, welches den

Einzug der Truppen begleiten, und in welches schliesslich, etwa beim Defiliren vor dem siegreichen Monarchen, die im preussischen Heere so gutgepflegten Sängercorps mit einem volksthümlichen Gesange einfallen sollten. Allein dieses hätte bedenkliche Aenderungen in den längst vorausgetroffenen Dispositionen veranlasst, und mein Vorschlag ward mir abgerathen. Meinen Kaisermarsch richtete ich für den Konzertsaal ein: dahin möge er nun passen so gut er kann! — Hierbei hatte ich mir jedenfalls zu sagen, dass der auf den Schlachtfeldern neu erstandene „deutsche Geist" nicht nach den Einfällen eines wahrscheinlich für eitel geltenden Opernkomponisten zu fragen habe. Jedoch auch verschiedene andere Erfahrungen bewirkten, dass es mir allmählich im neuen „Reiche" sonderbar zu Muthe wurde, so dass ich, als ich den letzten Band meiner gesammelten Schriften redigirte, wie dieses oben schon von mir bemerkt ward, meinen Aufsatz über: „was ist Deutsch?" fortzusetzen keine rechte Anregung finden konnte.

Als ich mich einmal über den Charakter der Aufführungen meines „Lohengrin" in Berlin aussprach, erhielt ich von dem Redacteur der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" eine Zurechtweisung in dem Sinne, dass ich den „deutschen Geist" doch nicht allein gepachtet zu haben glauben sollte. Ich merkte mir das, und gab den Pacht auf. Dagegen freute ich mich, als eine gemeinsame deutsche Reichsmünze hergestellt wurde, und namentlich auch, als ich erfuhr, dass sie so original deutsch ausgefallen sei, dass sie zu keiner Münze der anderen grossen Weltstaaten stimme, sondern bei „Franc" und „Shilling" dem „Course" ausgesetzt bleibe: man sagte mir, das sei allerdings einerlei für den gemeinen Verkehr, aber sehr vortheilhaft für den Banquier. Auch hob sich mein deutsches Herz, als wir liberaler Weise für „Freihandel" stimmten: es war und herrscht zwar viel Noth im Lande; der Arbeiter hungert und die Industrie siecht: aber das „Geschäft" geht. Für das „Geschäft" im allergrössesten Sinne hat sich ganz neuerdings ja auch der Reichs „Makler" eingefunden, und gilt es der Anmuth und Würde allerhöchster Vermählungsfeierlichkeiten, so führt der jüngste Minister mit orientalischem Anstande den Fackeltanz an.

Dass Alles mag gut und dem neuen deutschen Reiche recht angemessen sein, nur vermag ich es mir nicht mehr zu deuten, und glaube mich zur weiteren Beantwortung der Frage: „was ist deutsch?" für unfähig halten zu müssen. Sollte uns da nicht z. B. Herr Constantin Frantz vortrefflich helfen können? Gewiss wohl auch Herr Paul de Lagarde? Mögen Diese sich als freundlichst ersucht betrachten, zur Belehrung unseres armen Bayreuther Patronatvereines sich der Beantwortung der verhängnissvollen Frage anzunehmen. Gelangten sie dann etwa bis zu dem Gebiete, auf welchem wir im voranstehenden Aufsatze Sebastian Bach in Augenschein zu nehmen hatten, so würde ich dann vielleicht wieder meinen erwünschten Mitarbeitern die Mühe abnehmen können. Wie schön, wenn ich bei den angerufenen Herren Beachtung fände!

Richard Wagner.

Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes.*)

I.

Feuerzauber.

Dass im Drange denkbar schwierigster Umstände bei dem ersten Bayreuther Bühnenfestspiele diese und jene der vielfachen, vollkommen neue Anforderungen stellenden künstlerischen Aufgaben der Scenerie und Maschinistik noch nicht durchaus den hohen Intentionen des Meisters und der stylvollen Grösse seines Kunstwerkes entsprechend zu lösen geglückt war, das wissen Alle, die es mit-erlebt, und die es nicht mit erlebt, erfuhren es, allen andern Dingen voraus, in möglichster Uebertriebenheit, durch die gefälligen Berichte einer geschäftigen Presse. Durfte man nun wohl annehmen, dass ein so eigenartiges und ernstes theatralisches Unternehmen, wie jenes Bühnenfestspiel, wenigstens nach der Seite des Scenisch-Praktischen, die eifrige und eingehende Beachtung unserer anderen grossen Theater finden werde, so sollte man diese aber fast ausschliesslich nur in der Entwickelung eines gewissen Eifers jener Theater sich erfüllen sehen: das zufällig dort scenisch minder Geglückte, mit den ihnen zu Gebote stehenden grossen Mitteln, durch ein recht auffälliges Bessermachen glänzend zu überbieten. Alles, was sie der Meister, von dessen Werken sie hauptsächlich zu leben pflegen, im Betreff stylvoller, echt künstlerischer theatralischer Darstellung so reichlich dort gelehrt, das haben sie unbeachtet gelassen, um sich dafür nur mit der ihren Mitteln so leichten Korrektur Dessen zu brüsten, worin die äusseren Umstände ihn zum schmerzlichen Abweichen von seinem Ideale gezwungen hatten. — Der ihnen eigenthümliche Geist, der sie auch zu jener Nichtbeachtung bewogen, liess sie aber andererseits ganz natürlich bei ihrer Beachtung zu weit gehen, indem sie Dinge für verfehlt und verbesserungswerth hielten, die gerade im vollsten idealen Sinne gelungen waren, aber darum auch freilich dem rohen Realismus nicht entsprachen, der an jenen

*) Wir eröffnen hiermit schon heute die Reihe dieser für später zurückgelegten Artikel, da die Vollendung des für unser zweites Stück, seinem Inhalt gemäss, bestimmten Aufsatzes von Heinrich Porges: „Ueber Begründung der Kunst durch die Religion" eine nothwendige Verzögerung erlitten hat, die uns bewegen liess, es könnte auch das Erscheinen unseres zweiten Stückes sich darüber verspäten.

D. Red.

Theatern die Herrschaft übt. Noch eine „Bayreuth" zu Stande gekommen, hatte ein grosses Hoftheater mit der als sehr effektvoll gepriesenen Aufführung der „Walküre" das blendende Vorbild all' der widerwärtigen Realismen gegeben, die nun überall eifrig nachgeahmt wurden, wo immer, nach Bayreuth, dasselbe Werk in Scene ging. Da war es denn allerdings nur verwunderlich, dass nicht allein die Theater, ihrem Geiste treu, ihr Vorbild, statt in Bayreuth, an jener anderen Stätte suchten, sondern selbst im Publikum die grosse Menge Derer, die in Bayreuth das wirklich Bessere, idealistisch Reine gesehen, sich von den Circus- und Feuerwerk-Effekten der gewöhnlichen Hoftheater-Regisseure und Maschinisten völlig blenden liess und das in Bayreuth Geschaute bei sich zu Hause aufrichtig übertroffen wähnen konnte. Hier meldet sich eine eigenthümliche Verbildung des Geschmackes, die wir nicht unbeachtet lassen dürfen.

Ein schlagendes Beispiel dafür bietet uns besonders die Stellung des Publikums zu der Ausführung des sogenannten Feuerzaubers in der „Walküre". Idealismus und Realismus in der Auffassung scenischer Begebenheiten treten sich hier am allerauffälligsten gegenüber. Bei jener Theateraufführung der „Walküre" vor Bayreuth war dieser Feuerzauber in einer Weise zur Darstellung gelangt, dass ein kunstsinniger Mann, dessen brieflicher Bericht mir noch vorliegt, dadurch zu dem Glauben verleitet werden konnte, das Stück schliesse mit einem veritablen Waldbrande, was er dann allerdings mit Recht als einen höchst rohen, das ganze Werk verderbenden Coulissen-effekt verwerfen zu müssen meinte. Die Flammen der Waberlohe hatten da nämlich flackernd und prasselnd die ganze Bühne erfüllt, indem sie um die schlummernde Brünhilde ringsher einen engen Kreis schlangen, der sie den Blicken der Zuschauer völlig entzog; gleichsam handelte es sich hier dramatisch wirklich nur um eine gewaltige Brandentwickelung, etwa wie schliesslich bei der Götterdämmerung, nicht aber vielmehr um die völlige Vereinsamung der auf ihrer wüsten Felsenöde verzauberten Walküre, wo sie der Flammenring von der Aussenwelt weit abschiedet, nachdem zuletzt auch die Gestalt des väterlichen Gottes aus dem stillen Bannkreise ihres Zaubers hinunters, über den umgrenzenden Felsenring hin, durch die Gluth verschwunden ist. Das Publikum hat dabei offenbar durchaus nicht die Stellung eines von Brünhildens Felsen durch das Feuer Mitabgeschreckten einzunehmen, sondern soll mit ganzem Gemüthe den wunderbaren tragischen Sinn der vollkommenen einsam schweigenden Verlassenheit der betroffen Gottestochter auf ihrem öden Bergesgipfel miterleben. Hat es bis hierher Brünhildens Schicksal derart mitfühlend nachempfunden, so darf es jetzt nicht mit Einem Male durch die sich dazwischen drängende Wirklichkeit eines Theaterfeuerwerkes aus diesem idealen Zusammenhange, dessen wahrhaft dramatischen Standpunkte herausgerissen und in die starre Verblüfftheit vor einem bis zum Erschrecken natürlichen scenischen Kunststücke geschleudert werden. Kann man sich denn einen grösseren Abstand zwischen der hohen Idealität eines dramatischen Vor-

ganges und dem krassen Realismus eines Coulissenaffektes denken als diesen, wo nach dem tief erschütternden Abschiede Wotans der Eindruck des unmittelbar darauffolgenden scenischen Ereignisses auf das wahrhaft künstlerisch ergriffene Publikum erst durch eine besondere Art von „Feuerassekuranz" vor dem ganz gemeinen Charakter eines rein physischen Schreckens im Voraus bewahrt werden muss?! Denn so schreibt wörtlich der übrigens sehr wohlgesinnte und verständige Referent über eine neueste hoftheatralische Aufführung der „Walküre": „der Feuerzauber des letzten Aktes war ein grossartiges Schauspiel, wie es eine Bühne wohl selten bietet. Es würde die Scene für ein volles Haus vielleicht beängstigend sein, wenn man nicht unterrichtet wäre von den umfassenden Vorsichtsmaassregeln, die man zur Verhütung eines Unglücks getroffen hat." So weit also ist man schon mit dem Realismus bei der Darstellung eines, im Sinne des Dramas, so idealen Momentes gelangt, das man wie Schmock der Schreiner dem beängstigten Publikum zurufen muss: „fürchten Sie nichts, ich bin gar kein Löwe!" — Da brennt denn die ganze Erhabenheit des tragischen Dramas in einem brillanten Schlussfeuerwerke auf, von dem sich das Publikum aber mit dem beruhigten Bewusstsein heimwendet, dass es, Dank der Geschicklichkeit eines ausgezeichneten Maschinenmeisters mit völlig heiler Haut habe davonkommen können.*)

Nicht aber das etwas gruselige Bangen um die eigene Haut, sondern das tief mitleidsvolle Bangen um das tragische Schicksal Brünnhildens ist es eben, was das Publikum empfinden soll, eine Empfindung, die von Seiten der scenischen Einrichtung nur dadurch unterstützt werden kann, dass sie dem Publikum das Gefühl bereitet: selbst mit Brünnhilden von dem Flammenwall umschlossen zu sein. Und diess ist es auch nur, was für die Scenerie im Drama thatsächlich vorgeschrieben ist. Die Beschreibung der Scene lautet: „auf dem Gipfel eines Felsberges; rechts begrenzt ein Tannenwald die Scene, links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf; nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange, der nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt; einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturme getrieben, am Felsensaume vorbei" und später: „die Felsenhöhe ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert." Diese ganze

*) Dies erinnert mich lebhaft an einen Vorfall, den ein mir verwandtschaftlich nahe stehender Mann in seinen Memoiren erzählt hat. Dieser, ein namhafter militärischer Theoretiker, ward von Schiller gebeten ihm das Bild einer Schlacht zur Zeit Wallensteins zu entwerfen, wonach der Dichter sich bei der damals ihn gerade beschäftigenden Erzählung vom Tode des Max Piccolomini zu richten wünschte. Als aber der Befragte nicht aufhörte mit historischer Treue von Karthaunen, Kolubrinen und Bombarden zu sprechen, schlug Schiller die Hände über dem Kopfe zusammen und rief: „Wie können Sie nur verlangen, dass ich eine Scene, welche den höchsten tragischen Eindruck auf die Zuschauer zu machen berechtigt ist, mit soviel Knall und Dampf anfüllen soll?!"

Der Red. d. Bl.

Felsenhöhe, mitsammt dem Felsensaale, der später „vereint" die „Zwei", Siegfried und Brünnhilde, fasst, und mitsammt dem Tann, in dem die Rosse der Walküren rasten, und später Grane schlummert, diess ganze Terrain des Berggipfels, das Siegfried als „selige Oede auf sonniger Höh'" bezeichnen kann, ist der „Fels", den Wotan von der Lohe umlodern lässt, gerade wie den zuerst die Wolken umziehen, nicht aber ein kleiner enger Kreis um die einzelne Tanne, worunter dann Brünnhilde ruht. Dieser letztere Platz wird ausdrücklich nur ein „niederer Mooshügel" genannt; als ein einzelner Fels, noch eben auf dem Gipfel des Felsberges selbst, könnte höchstens jene über der Höhle emporragende Spitze begriffen werden, um die aber natürlich niemals die Lohe sich schlingt. Die Identität des Felsens, den Wotan umwabern lässt, mit dem eben beschriebenen gesammten Felsgipfel erhellt auf's Deutlichste aus den folgenden Stellen: „den Fels erreichten Ross und Reiter" (worauf „feuriger Schein" den Tannenwald zur Seite erleuchtet, der also jedenfalls mit auf den erreichten Felsen gehört), „fort jetzt von ihr, meidet den Felsen", „hierher auf den Berg bann' ich dich", „die Schlafende schütze mit scheuchenden Schrecken: das nur ein furchtlos freiester Held hier auf dem Felsen einst mich fand", „auf dein Gebot entbrenne ein Feuer, den Fels umglühe lodernde Gluth: es leck' ihre Zunge und fresse ihr Zahn den Zagen, der frech es wagte den freislichen Felsen zu nah'n", und dazu Wotans Beschwörung: „herauf, walbende Lohe, umlodre mir feurig den Fels" und schliesslich die Beschreibung des ganzen Vorganges selbst: „er schlägt mit der Spitze des Speeres dreimal auf einen Stein, worauf diesem ein Feuerstrahl entfährt, der schnell zu einem Flammenmeere anschwillt, dem Wotan mit einem Winke seiner Speerspitze den Umkreis des Felsens als Strömung anweist". — Diesen ganzen Saum des Felsens also umwabert die Lohe in weitem Kreise, und zwar nach aussen hin am Bergabhange, wo sie sich nachher im „Siegfried" weiter hinwälzt, nicht aber nach innen auf die Schlummernde zu, da sie somit in den Felsen nicht um- sondern über-wabern würde. So auch leuchtet noch in der „Götterdämmerung" „aus der Tiefe des Hintergrundes" Feuerschein auf, wo es doch ganz wie früher heisst: „Loge's Heer umlodert feurig den Fels", und als dann Brünnhilde beschreibt: „zur Felsenspitze wälzt sich der feurige Schwall", da, auf dem Gipfelpunkte des Entsetzens, ist thatsächlich das Aeusserste, was geschieht: „Feuerflammen schlagen über den Höhensaum auf".

So geschah es mit der „Waberlohe", die an anderer Stelle auch als „wogende Wolken" und „Feuerwolken" bezeichnet wird, bei der Aufführung der „Walküre" in Bayreuth. Mit eigenthümlich geheimnissvollem Schauer mussten das der Handlung folgende Gemüth diese zauberisch aus der Tiefe über den hinteren Höhensaum aufsteigenden Gluthwolken erfüllen, die so den weiten Umkreis der Lohe in edel-phantastischer Weise ahnen liessen; denn von dem umwaberten Felsensaume sah man eben in der Linie des Hintergrundes nur

die eine Seite, während man sich die andere in weitem Bogen um das ganze Publikum herum sich zu denken hatte. Diese bewegte Meer von Gluthwolken ist es, was man sich einzig unter einer „wabernden Lohe" vorzustellen hat, nicht aber ein enger Kreis hochflammender Feuersäulen, zwischen Tann und Felsensaal, als dichter, verdeckender Flammentanz um Brünhilde herum, wie die Furien um den Don Juan. Dies wäre etwas die Schlummernde selbst drängend Bedrohendes; das Bedrohliche der Lohe wendet sich aber nur nach aussen hin, dem etwa eindringenden Freier entgegen. Als sie sich demgemäss Siegfrieden entgegenwälzen muss, dort, wo es sich also um eine Bewältigung der feindlichen Elementarmacht durch den erlösenden Helden handelt, da erfüllten auch in Bayreuth die Flammen auf das Entsprechendste und Gewaltigste die ganze Bühne, so dass schwer einzusehen, weshalb man dasselbe in der „Walküre" unterlassen, wenn es dort am Platz gewesen wäre. Ob aber am Platze oder nicht, das gilt an unseren grossen Theatern gleichviel: da geht man nur auf den Effekt aus und, wo man ihn vermisst hat, sucht man ihn zu überbieten; ob es eine Ueberwältigung der Flammen, oder ob es eine Abschliessung und Vereinsamung durch die Flammen gilt, sie lassen ihren prasselnden Zauber los und können die Feinde davon haben, dass das grosse Publikum ihnen Recht giebt, selbst wenn es in Bayreuth gewesen. Hier aber war es wirklich die völlige Vereinsamung, die, ganz entsprechend der feierlich-tragischen Stimmung der letzten Scene, aus diesem hochpoetischen Schlussbilde uns anwehte, als von dem ahnungsvollen Glühen der gewaltigen bergumlohenden Lohe weit umgeben, im stillen Dunkel der Scene einzig nur noch der allverlassenen Götterjungfrau einsam schlummernde Gestalt vor unseren Blicken lag, bis vor dem ganzen ergreifend weihevollen Bilde der Vorhang sich schloss; während das Flammenspiel selbst, seines bloss rohelementarischen Wesens entkleidet in jener unvergleichlich wunderbaren idealischen Sprache der Musik seinen wirklich allumgebenden, tönend umwallenden Ausdruck fand, in jener Sprache, die schon dadurch das Elementare in das Rein-Ideale erhebt, dass sie, mit der Durchführung der Loge-Motives, die Waberlohe als das in seine Flammennatur aufgelöste Wesen des Feuergottes selbst begreifen lässt. Dass aber diese ganze Wundersprache, dies herrliche Kunstwerk, im effektvollen Geprassel und sinnbetäubenden Gebelfer der realen Flammen so gut wie völlig unhörbar werden müsse, das konnte den feinen Kunstsinn, wie er an unseren gewöhnlichen Hoftheatern herrscht, nicht viel bekümmern, da man andern das Publikum auf reiche Entschädigung im Konzertsaale vertrösten durfte, wo dann der Feuerzauber, nun wiederum als ein musikalisches Effektstück, von den Herrn Kapellmeistern dem Publikum gegen den rauschendsten Beifall mit Vorliebe dargeboten zu werden pflegt.

Erwarten wir nichts Besseres von diesen Theatern, aber geben wir doch noch nicht alle Hoffnung in Betreff dieses Publikums auf, da uns das Mittel noch zu Gebote steht jenen geschmackverderbenden Institutionen eine wahrhaft

geschmackbildende entgegen zu setzen. Das ist Bayreuth. So lange auf die Frage, ob der Feuerzauber in Bayreuth nachzuahmen sei, das Publikum mit „Ja" antworten kann, beweist es damit die dauernde Nothwendigkeit stätiger Wiederholungen der Bayreuther Festspiele. Diese Geschmackspolizei zweifellos, und vielleicht fügen wir ihr bei Gelegenheit noch einige andere hinzu, die alle zu demselben Resultate, diesem nächsten Ziele unserer künstlerischen Wünsche und Bestrebungen, führen werden: Wiederholung der Festspiele zum Besten der deutschen Kunstgeschmacks. —

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der Wiener akademische Wagner-Verein hat die folgende Bekanntmachung in den unserer Sache Theilnahme zeigenden Kreisen seiner Stadt verbreiten lassen, worauf wir alle sich etwa neu bildende Lokalvereine als auf ein empfehlenswerthes Vorbild, zu verweisen nicht unterlassen mögen:

„Der W. ak. W.-V." erlaubt sich in Beantwortung vielfacher an ihn gerichteter Anfragen den Freunden und Förderern der künstlerischen Bestrebungen R. Wagner's folgende Mittheilungen zu machen.

Als Lokalverein für Wien und zwar als der einzige hier bestehende Wagner-Verein haben wir die Aufgabe übernommen, dem neuen Bayreuther Patronats-Vereine Mitglieder zuzuführen. Diejenigen haben, falls sie noch bis Oktober 1878 dem Vereine beitreten, einen jährlichen Beitrag von 8 fl. nach Bayreuth zu entrichten, während für später Eintretende der Beitrag erhöht werden wird; sie erlangen dadurch (ohne jede Nachzahlung) das Recht zum Bezuge der ersten Ausgabe des „Parsifal" im Sommer 1880, zu welcher überhaupt nur Patronats-Mitglieder gelangen werden, und der gleichfalls unentgeltlichen Zusendung der Bayreuther Monatschrift, deren erste Nummer bereits erschienen ist.

Der Wiener akad. Wagner-Verein erklärt sich nun bereit, seinen Mitgliedern, wie auch Nichtmitgliedern (Damen oder Herren) den Beitritt zum Bayreuther Verein dadurch noch zu erleichtern, dass er gegen Spottung des Jahresbeitrages von 8 fl. in vier jährlichen Raten à 2 fl. einhebt, welche am 15. December, 15. März, 15. Juni und 15. September, jedes mit 1. Oktober beginnenden Vereinsjahres fällig sind; gemäss unserer

Abmachung mit Bayreuth genießen. Diejenigen, welche diese Vermittlung des Wiener akad. Wagner-Vereines in Anspruch genommen haben, schon von der Einzahlung der ersten Rate an, die obengenannten Rechte der Patronatsmitglieder. Mit Sistirung der Ratenzahlungen würde selbstverständlich auch der Genuss dieser Rechte aufhören, das bereits Eingezahlte aber an den „eisernen Fond" nach Bayreuth abgeführt werden.

Unter Einem erlauben wir uns auch zum Eintritt in den Wiener akad. Wagner-Verein, der übrigens seine selbstständige Organisation und Stellung beibehalten hat, einzuladen. Das Recht der Mitgliedschaft hat „jeder akademisch Gebildete"; zu entrichten sind 1 fl. Eintrittsgebühr und 50 kr. Monatsbeitrag. Die hiefür erlangten Rechte sind nebst

1) dem aus dem Vereinsverhältnisse hervorgehenden activen und passiven Wahlrechte etc.

2) die Benützung unseres Archives, sowie namentlich der dem Vereine zukommenden Exemplare des „Bayreuther Blätter",

3) das nebst den Mitgliedern des Patronats-Vereines nur den Wagnervereins-Mitgliedern ausschließlich vorbehaltene Recht auf den persönlichen Bezug dieser Zeitschrift, für welche in diesem Falle eine jährliche Abonnementsgebühr von 3 fl. zu entrichten ist,

4) der Anspruch auf die durch den Verein als solchen bereits erworbenen und noch zu erwerbenden Patronatsscheine und endlich

5) das Recht des unentgeltlichen Zutrittes zu allen vom Vereine zu veranstaltenden Vorträgen und Aufführungen.

Dem Wiener akad. Wagner-Verein würde es endlich auch ein Vergnügen sein, diejenigen der in Wien weilenden Mitglieder des Patronat-Vereines, welche durch unsere Vermittlung dem Patronats-Vereine beigetreten sind, als Gäste bei den von uns veranstalteten „Abenden im internen Kreise" zu begrüßen, zu welchem Zwecke sie von dem Stattfinden solcher Abende stets benachrichtigt werden.

Beitrittserklärungen zu den beiden genannten Vereinen oder Einem derselben werden entgegengenommen in der Musikalienhandlung Bösendorfer, Herrengasse 6, woselbst die Statuten aufliegen und nähere Auskünfte bereitwilligst ertheilt werden.

Wien, den 1[illegible]. Februar 1879.

Für den Vorstand:

L. Koch, Obmann. A. Hofler, Schriftführer."

Neue Vertretungen. Herr Kapellmeister Edward Dannreuther hat die Vertretung des Patronatsvereins für London übernommen; Herr Dr. Carl Fuchs in Hirschberg die für Görlitz und Schmiedeberg.

Jahresbeiträge selbstständiger Vereine. — Der Berliner Wagner-Verein hat beschlossen jährlich 40 Mitgliedschaftsbeiträge, in vierteljährlichen Raten von je 150 Mark, nach Bayreuth zu zahlen. — Der „Orden vom heiligen Gral" in München leistet aus seinen Mitteln 10 solcher Beiträge, der sogen. „Nibelungenclub", eine gesellige Privatvereinigung in Braunschweig, deren 4.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Unser Herr Vertreter für den Kreis Gladbach, Fabrikant Ad. Schmidt in Viersen, bekannt als Patronatsherr Nr. 388 mit seiner verdienstlichen Aufforderung zur Deckung des Defizits von 1876, jetzt Leiter eines Zweigvereins für rheinische Städte, hat in Braunschweig ein Privatkonzert angeregt, welches am 2. Februar vor einem, von ihm eingeladenen Publikum von 150 Personen, wie berichtet wird, mit grossem künstlerischen Erfolge Scenen aus dem „Ring des Nibelungen" zur Aufführung gelangen liess.

> „Walküre, I. Akt, Siegmund und Sieglinde, vom Monolog an; III. Akt, Wotan und Brünnhilde, ganze letzte Scene; Siegfried, I. Akt, Schmiedelieder; Götterdämmerung, Vorspiel; Siegfrieds Abschied; III. Akt, Gesang der Rheintöchter. Mitwirkende: Herzogl. Hofopernsängerinnen Fräulein Schoenerlein und Proch, Hofopernsänger Schrötter, Frl. Seydlitz vom Leipziger Conservatorium, Konzertsänger Hertzsch aus Leipzig, Herzogl. Koburgischer Hofpianist Tietz aus Gotha. Leiter der Proben: Hofkapellmeister Franz Abt."

Der Erfolg dieses Konzertes hat den Entschluss veranlasst, es zunächst am 26. Februar in Gotha und womöglich dann auch in Köln, Düsseldorf und Gladbach zu wiederholen.

In Graz bereiten die Herren Dr. jur. Fr. v. Hausegger und Dr. phil. W. Kienzl, welche die Interessen unserer Sache dort eifrigst vertreten, einen Cyklus von drei Konzerten, ebenfalls Aufführungen von Fragmenten des „Ringes des Nibelungen," vor.

Beachtenswerthe Einrichtung. — Aus Leipzig geht uns folgende Mittheilung zu. „Die Direktion des Leipziger Stadttheaters hat bei dem zu erwartenden Andrange zu den bevorstehenden Aufführungen von Rheingold und Walküre den Mitgliedern des Patronatvereins eine besondere Vergünstigung eingeräumt: die selben können sicher auf Billets rechnen, wenn sie die Anmeldung bis Mittag 12 Uhr am Tage vor der Aufführung beim Cassirer der Leipziger Vertretung des Patronatvereins Herrn Rudolph Zenker (Firma Friedr. Brückner, Hallesche Str.) bewirken, woselbst auch am Tage der Aufführung die bestellten Billets in Empfang zu nehmen sind." — Auf diese Weise sind unsere Freunde vor dem schändlichen Treiben der grossstädtischen Theatermakler (Billetverkäufer) gesichert.

Empfehlenswerthe litterarische Neuigkeiten. — Soeben erschien im Verlage von E. Schloemp (Leipzig) ein sehr empfehlenswerthes kleines Buch, betitelt: „Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagners" (6 Bg. kl. 8.). Der Herausgeber dieses interessanten Sammelwerkes, einer der thätigsten Vertreter unseres Vereines, hat ungenannt bleiben wollen und den Ertrag seiner Arbeit unserem Fonds zugewiesen. Eine besondere Besprechung wird dieselbe, zugleich mit der im selben Verlage erscheinenden wohl zu beachtenden Schrift des Dr. v. Hausegger: „Richard Wagner und Schopenhauer", mit Nächstem in diesen Blättern finden. Wer nach einem passenden Geschenke sucht, das seinen Freunden Interesse und Liebe für unsere Sache und ihren Meister wecken oder mehren soll, der wähle jenes wirklich gute, auch schön ausgestattete Buch.

Soeben geht uns noch eine Broschüre zu, die wir, nach unserer früheren Bekanntschaft mit ihrem Inhalte, nicht verfehlen dürfen als sehr lesenswerth unseren Freunden anzuzeigen. Es ist der zu Wolfenbüttel bei Julius Zwissler, jedoch nur als Manuskript in Druck erschienene vortreffliche, für den engeren Kreis unserer Freunde bestimmte Vortrag des Dr. Ludwig Schemann, unseres Vertreters für Göttingen, den derselbe mit dem für unsere Sache erfreulichsten Erfolge kurz vor Weihnachten in Goslar gehalten hatte; der Titel lautet: „Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur," und es darf versichert werden, dass der Inhalt diesem reichhaltigen Programme in so vorzüglicher Weise entspricht, wie es wenigen der über dieses Thema so zahlreich erschienenen Schriften nachgerühmt werden kann. Der Verfasser wird Exemplare an unsere Vertreter senden, von denen sie unsere Mitglieder also würden beziehen können. —

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter"

Geschäftlicher Theil.

Verbesserungen zum vorigen Stücke.

Unser Herr Vertreter für Dresden heisst Hofrath Pusinelli; der Titel des Herrn Vertreters für Weimar ist: Intendant des Grossherzogl. Hoftheaters.

Aus Cöln wird gemeldet, dass dort bereits die Beiträge von 18 Mitgliedern, also 270 Mark, und Fondsbeiträge in der Höhe von 400 Mark eingezahlt worden, sodass also Cöln mit der Gesammtsumme von 670 Mark die vierte Stelle unserer Uebersicht einnehmen sollte. Doch erwies es sich, dass wenigstens zwei dieser Mitgliedsbeiträge erst nach dem 1. Januar gezahlt wurden.

Aus Magdeburg geht uns die Korrektur zu, dass dort statt 75 Mark, wie wir angegeben hatten, 190 Mark, und zwar 90 Mark Mitgliedsbeitrag und 100 Mark Fondsbeitrag gesammelt worden sind.

Für Brandenburg a. d. H. ist durch einen Irrthum der Beitrag von 75 Mark doppelt notirt worden, wobei einmal 30 Mark fälschlich noch auf Rechnung von Bern gesetzt worden sind. Bern hat also im Ganzen 120 Mark Mitgliedsbeitrag, Brandenburg 45 Mark Mitgliedsbeitrag und 30 Mark Fondsbeitrag geleistet.

Die nächste Zusammenstellung für das zweite Quartal des ersten Vereinsjahres wird im „dritten Stücke", Ende März, erfolgen, inzwischen sei erwähnt, dass München (58 Mitglieder) 870 Mark Mitgliedsbeitrag, und 1185 Mark Fondsbeitrag eingezahlt hat, also mit 2055 Mark an die erste Stelle tritt; Wien (40 Mitglieder) hat 416 Fl. und 150 Mark = ca. 860 Mark gesandt; Leipzig (34 Mitglieder) 835 Mark und Brüssel vorläufig 100 Mark. Auch aus Callao in Peru kam ein Beitrag an; dieser dürfte vorläufig der äusserste „Winkel" unseres Vereines sein.

Zur Einzahlung der Beiträge.

Der Verwaltungsrath verlängert die Frist zur erstmaligen Einsendung der Beiträge für die noch im Rückstand gebliebenen Vertretungen, auf Wunsch und in Rücksicht auf die verspätete Ausgabe des ersten Stückes dieser Blätter, bis zum Ende des März.

Bitte der Redaktion.

Die geehrten Herren Schriftsteller, welche uns Manuskripte zusenden, werden ersucht dieselben womöglich so einzurichten, dass nur eine Seite des Papiers beschrieben wird. Diese Bitte sei besonders unseren ständigen Mitarbeitern höflichst empfohlen.

Druck v. [illegible], Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

März. **Drittes Stück.** **1878.**

Inhalt: — Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. Von Heinrich Porges I. — Modern. Von Richard Wagner. — Zuverlässigkeit der Presse. — Geschichtlicher Theil: Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine in Leipzig, Berlin, Frankfurt, München, Wien seit den Festspielen 1876. I—III. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Stimmen aus der Vergangenheit. — Geschäftlicher Theil: Statistik: Einnahmen des Vereines in dem ersten Halbjahre seines Bestehens, vom 16. September 1877 bis zum 15. März 1878. — Anzeige und Empfehlung.

Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion.

Von Heinrich Porges.

I.

Wer jemals mit eindringendem Blicke das Verhältniss betrachtet hat, in welchem die Persönlichkeit des schöpferischen Künstlers, und die Menge der nur an dem schon fertigen Kunstwerke Antheil nehmenden Individuen, zur Kunst stehen, dem musste hierbei ein wesentlicher Unterschied auffallen. Denn, während die Kunst für den Nicht-Künstler meist nur den Reiz einer, das Gemüth mehr oder weniger tief berührenden, flüchtig an den Sinnen vorüberschwebenden Erscheinung besitzt, ist sie für den Künstler selbst eine ernste Angelegenheit seines innersten geistigen und sittlichen Lebens. Mit einem Worte: für den Künstler ist die Kunst Religion, für den Nichtkünstler ist sie dieses nicht. Damit haben wir auch die Hauptursache erkannt, warum das öffentliche Kunstleben unserer Zeit in einem so schmählich entarteten Zustande sich befindet, und dieser Zustand wird sich nur ändern, wenn die Gesammtheit des Volkes dahin gelangt mit einer gleichen, der religiösen innig verwandten

Begeisterung der Verwirklichung des Ideals zuzustreben, wie eine solche in allen grossen Künstlernaturen lebendig gewesen ist. Hierzu kann es aber nur kommen, wenn es uns gelingt im Volke die Ueberzeugung zu einer gemeinsamen werden zu lassen, dass die Kunst eben nichts anderes ist, als der unmittelbar in die Sinnenwelt durchbrechende sichtbare Erweis der Realität des göttlichen Seins.

Was werden wir nun thun müssen, um dieses Ziel wirklich zu erreichen? Das Nächstliegende wäre, zu sagen: man solle dem Volke nur stets Kunstwerke von grossem und edlem Gehalte vor Augen stellen, dann werde ohne weiteres Hinzuthun auch die Ueberzeugung von der Göttlichkeit der Kunst, wie von selbst, in allen Gemüthern wachwerden. Wie vortrefflich dieser Rath, ohne Zögern zur lebendigen That zu schreiten, auch im ersten Momente erscheinen mag, so wird dabei dennoch ein wesentlicher Punkt übersehen. Denn es wird eben das vorausgesetzt, dessen Fehlen wir so sehr beklagen, nämlich das Vorhandensein eines öffentlichen Kunstlebens. Die Gestaltung eines öffentlichen Kunstlebens ist aber eine Aufgabe, der die Kraft einer einzelnen Persönlichkeit, und besässe diese auch die denkbar höchste schöpferische Begabung, nie gewachsen ist: nur aus dem Zusammenwirken des künstlerischen Genius mit einer gleichstrebenden Gesammtheit kann ein solches erstehen. — Ist es aber nicht eine übermässige, niemals zu erfüllende Anforderung, dass wir verlangen, die Gesammtheit des Volkes solle von einer gleichen Begeisterung für die Kunst erfüllt sein, wie der Künstler selbst? Denn wenn wir darüber nachsinnen, was es denn bewirke, dass ein einzelner Mensch mit einer ihn geradezu verzehrenden Gluth der Kunst zuzustreben gezwungen wird, so müssen wir erkennen, wie diess nur geschieht, indem vor dem Geiste einer so gearteten Individualität ein Ideal von unendlicher Hoheit und Reinheit sich entschleiert hat, das mit allgewaltiger Uebermacht ihren Lebenstrieb und ihren Willen gefangen nimmt und sie nicht eher zur Ruhe kommen lässt, bevor es nicht aus einem blos Innerlichen ein Aeusseres geworden, bevor es nicht in die sinnliche Wirklichkeit durchgebrochen ist, und nun vor aller Welt seine Herrlichkeit offenbart. Denn diess ist ja das eigentliche Leiden einer jeden Künstlernatur, dass sie sich im Zustande der schneidendsten Disharmonie so lange befindet, als nicht Inneres und Aeusseres, das ist Geist und Natur, zur innigsten Einheit sich durchdrungen haben.

Mit dieser Einsicht in das eigenthümliche Erlebniss des schaffenden Künstlers haben wir uns aber von der Lösung unseres Problems fast mehr entfernt, als dass wir ihr nahe gekommen wären. Denn noch immer ist die Frage unbeantwortet, auf welche Weise das Volk gleichsam gezwungen werden könnte, die Kraft seines Geistes und Willens auf den Aufbau der Kunst zu verwenden. Und da müssen wir denn einsehen, dass wir nicht früher eine wirklich genügende Antwort auf unsere Frage finden werden, als es uns nicht gelingt ein neutrales Gebiet zu entdecken, wo der Künstler und sein Volk

nothwendig sich begegnen müssen, und auf dem dann auch einzig eine Verständigung zwischen ihnen erfolgen könnte. Es liegt nun nahe zu sagen: dieses neutrale Gebiet sei kein anderes, als die Wirklichkeit des sinnlichen Lebens, und unrichtig ist dies auf keinen Fall; wohl aber ist das Bedenken berechtigt, ob denn das Leben für sich allein genügen könne, um eine Kunst aus sich heraus zu erzeugen. Denn dies ist es ja, was den Künstler zur Kunst treibt, dass er in der blos sinnlichen Welt kein volles Genügen findet, dass er ihrer Enge und Noth sich zu entreissen, und ein Reich der Freiheit und Seligkeit zu gewinnen sucht. Träte er nun ganz in die Sphäre des Lebens zurück, so würde er sich damit des Freibriefes begeben, den ihm, als dem berufenen Genius, die Natur verliehen; er hörte damit auf das zu sein, was er sein soll: ein Befreier des Lebens. Wodurch aber gewinnt der Künstler die Fähigkeit das Leben aus dem es beherrschenden blinden Drange zu erlösen? Gewiss nur daraus, dass die Ueberwirklichkeit des Ideals von seinem ganzen Wesen Besitz ergriffen hat und ihm dadurch die Kraft verleiht sie wiederum in die äussere Natur einfliessen zu lassen. Giebt es aber nicht ein Erlebniss, in welchem diese Ueberwirklichkeit des Ideals allen Menschen ohne Unterschied sich zu enthüllen vermag? Gewiss ist ein solches vorhanden, und wir können sicher sein die Wahrheit nicht zu verfehlen, wenn wir es nun aussprechen: das gemeinschaftliche Gebiet, auf dem der Künstler und die Gesammtheit des Volkes zusammentreffen können, ist die Religion, die, wenn wir sie ganz allgemein definiren, nichts anderes ist, als die, Geist und Gemüth gleichmässig durchdringende und beide erst zu einer Einheit verbindende lebendige Ueberzeugung von der Realität des Ideals.

Wenn wir aber über den Charakter des inneren Erlebnisses, von dem der Künstler, wie die Gesammtheit gleichmässig erfüllt sein müssen, nicht mehr in Zweifel sein können, so müssen wir uns jetzt fragen, ob denn in unserer Zeit das Volk, im Grossen und Ganzen betrachtet, überhaupt Religion habe, d. h. ob sein Handeln und Thun irgendwie von göttlichem Geiste bestimmt werde. Es ist schwer hierauf eine bejahende Antwort zu geben; im Gegentheile müssen wir uns gestehen, dass gegenwärtig nichts so sehr seine Macht über die Gemüther eingebüsst hat, als der lebendige Glaube an das Walten der Gottheit. Wie schon Goethe es einmal mit einem scharfen Schlaglichte bezeichnete, bildet eben „der Unglaube, als ein umgekehrter Aberglaube, den Wahnsinn unserer Zeit"; er bewirkt es, dass unser Geschlecht ein so unmächtiges geworden und von einem wahrhaft instinktivem Hasse gegen alles Höhere erfüllt ist. Es soll nichts Erstaunliches mehr geben, dem der Mensch in Ehrfurcht sich zu beugen hätte; nichts, was sein Herz in freudiger Bewunderung erheben möchte: dies sind die Lehren, in denen jetzt unsere Jugend den Inbegriff aller Weisheit zu sehen sich gewöhnt, dies der Geist, mit dem man über die grössten Erscheinungen der Geschichte zu richten sich vermisst.

Wodurch ist es aber hauptsächlich dahin gekommen, dass im Volke der leben-

dige Glaube so sehr geschwunden ist, und wir als die eigentlich wirkenden Potenzen in seinem geistigen Leben nur den Unglauben und den Aberglauben walten sehen? Die Ursache dieser unläugbaren Thatsache ist keine andere als die, dass die Wissenschaft, d. i. das Streben nach einer vollkommen freien, nur durch sich selbst begründeten Erkenntniss, das Uebergewicht über alle anderen, im Innern des Geistes wirksamen Faktoren erlangt hat. Es ist die von jeder Autorität sei diese nun eine Autorität der Tradition oder des geschriebenen Wortes) losgerissene Thätigkeit der menschlichen Vernunft, die an alles Vorhandene in Natur und Geschichte ihren prüfenden Maassstab anlegt und nichts gelten lassen will, was ihm anscheinend nicht Stich zu halten vermag. Diese Art der Vernunftthätigkeit (die ich mit Absicht eine menschliche d. h. im Dienste der Individualität stehende nenne, und die sich selbst mit Vorliebe als den „gesunden Menschenverstand" bezeichnet) diese Art der Vernunftthätigkeit vermag aber eine blos negative, die bestehenden Schöpfungen in Religion und Staat, Kunst und Philosophie zerstörende Wirkung auszuüben, und sie eben hat auch das religiöse Leben im Volke fast vollständig verschwinden lassen.

Soll nun — so kann man einwenden — das geschwundene religiöse Leben dadurch wieder geweckt werden, dass der Mensch auf seine „allerhöchste Kraft" auf „Vernunft und Wissenschaft" Verzicht leistet? Nichts liegt mir ferner, als eine solche Forderung zu stellen; im Gegentheil muss ich, um keinen Zweifel über den von mir eingenommenen Standpunkt aufkommen zu lassen, es aussprechen, dass der religiöse Sinn in unserer Zeit auch deshalb im Erlöschen begriffen ist, weil die zu seiner Pflege Berufenen nur zu häufig den Wahn hegen, hiezu der Mitwirkung der Wissenschaft, und zwar in ihrer höchsten Form als Philosophie, nicht zu bedürfen, und ihr gegenüber eine prinzipiell feindliche Stellung einnehmen. Es ist aber eines der grossen Gesetze in der Entwickelung alles geistigen Lebens, dass einmal in ihm wach gewordene Bedürfnisse niemals durch blosse Unterdrückung beseitigt werden können. Jeder derartige Versuch hat vielmehr nur zur Folge, dass entweder das geistige Leben überhaupt ertödtet wird, oder dass dessen Bedürfnisse nur noch zu stärkerer Intensität anwachsen und, weil ihnen die rechte Befriedigung versagt wird, sie diese auf falschen Wegen zu erlangen suchen. Und ein solcher Zustand eben ist es, in welchem wir uns jetzt befinden. Denn dies bildet einen der wesentlichsten Charakterzüge unseres ganzen Zeitalters, dass das Streben des Individuums nach eigener freier Erkenntniss in den höchsten Dingen zu einer, das öffentliche Leben unmittelbar beherrschenden Macht geworden ist. Aus dieser offenkundigen Thatsache kann man aber entnehmen, wie diejenigen in einer argen Täuschung befangen sind, die da meinen: das blosse Denken vermöge keinen Einfluss auf die Gestaltung der Wirklichkeit auszuüben, es sei kein wesentlicher Faktor im geschichtlichen Leben. Ein einziger Blick in das Getriebe der Gegenwart genügt, um uns von der Unrichtigkeit dieser Ansicht zu überzeugen; denn der ganze jetzt vielfach so verderbte Zustand des geistigen und

sittlichen Lebens ist nicht zum wenigsten die Folge der in die Massen gedrungenen falschen und verkehrten Gedankenrichtungen. Niemand, der da weiss, dass das Denken das eigenste und innerste Thun des Menschen bildet, wird sich hierüber verwundern, aber eben die Erkenntniss der zerstörenden Wirkungen, welche das alles in Frage stellende Denken in Staat und Religion, im Leben und in der Kunst ausgeübt hat, muss uns anspornen darüber nachzusinnen, ob denn die Thätigkeit der Vernunft nothwendig nur rein negativer Art sei, und es sich nicht denken lasse, dass sich aus ihr selbst ein Vermögen entwickele, das den durch sie gestifteten Schaden wieder gut zu machen und neue positive Gestaltungen zu erzeugen vermöchte.

Mit dem Aufwerfen dieser Frage treten wir mitten in das Getriebe des weltgeschichtlichen Prozesses unserer ganzen Epoche. Denn seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist die Menschheit in ihrem Denken wie in ihrem Handeln mit ihrer Lösung beschäftigt. Aber eben die Erinnerung an jene geschichtlichen Ereignisse, wo die Menschen sich dessen vermassen, mit Vernichtung alles geschichtlich Gewordenen den Staat und die Religion ganz von Neuem aufzubauen, muss in uns schwer wiegende Bedenken wach rufen. Ist nicht dieses Unternehmen in fast schmählicher Weise gescheitert, hat es nicht die Welt in die furchtbarste Verwirrung gestürzt und der Willkür und Anarchie Thür und Thor geöffnet? Wer kann im Hinblick auf die Wirkungen des Verstandeswahnsinns der französischen Revolution hierauf mit einem Nein antworten? — Und — so wird man weiter fortfahren — soll uns etwa zugemuthet werden das Gleiche noch einmal zu unternehmen, wo der Misserfolg des ersten Versuches so klar zu Tage liegt? — Es kann Niemandem einfallen etwas derartiges zu verlangen. Aber eben aus der Betrachtung der geschichtlichen Vorgänge seit den Tagen der ersten französischen Revolution können wir vielleicht dahin kommen, zu erkennen, was geschehen müsse, um den noch immer fortdauernden, auf wechselseitige Vernichtung ausgehenden Kampf der unversöhnlich scheinenden Gegensätze, wenn nicht gänzlich aufhören zu machen, so doch seines mörderischen Charakters zu entkleiden.

Als solche Gegensätze stehen sich aber die Autorität der geschichtlichen Tradition und die freie, alles Bestehende ihrer Prüfung unterwerfende Vernunftthätigkeit gegenüber. Die erstere hält an dem Ueberlieferten fest und will darum unter keiner Bedingung zu rütteln erlauben; die letztere hinwiederum will nichts gelten lassen, was vor ihrem Richterstuhle nicht zu bestehen vermag. Ist bei so schroff sich entgegenstehenden Prinzipien überhaupt an eine Einigung zu denken? Es ist schwer eine solche in Aussicht zu stellen, so wünschenswerth sie auch jedem Einsichtigen erscheinen mag; denn wohin wir auch blicken mögen, überall müssen wir erkennen, wie durch diesen Widerstreit jede ruhige und harmonische Entwickelung im Leben der Menschheit unmöglich gemacht wird. Als unversöhnliche, sich auf Tod und Leben bekämpfende Feinde stehen sich diese Prinzipien gegenüber, und was das Bedeutsamste ist, sie

befehden sich nicht etwa nur in Staat und Gesellschaft, sondern im Innersten der Persönlichkeit des Menschen hat sich dieser Kampf entzündet, und er ist es, der jenen Zwiespalt, jn jene Zerrissung seines ganzen Wesens bewirkt hat, die man fast als das unentrinnbare Geschick des modernen Menschen betrachten zu müssen sich gewöhnt hat.

Dieser Widerstreit zwischen der Autorität der Tradition und der menschlichen Vernunft ist aber identisch mit dem der Religion und Philosophie, mit dem des Glaubens und Wissens. Dess ist nun von entscheidender Wichtigkeit, dass wir uns der Einsicht nicht verschliessen, wie der moderne Mensch die von ihm so schmerzlich vermisste Einheit seiner Persönlichkeit nur dann wieder gewinnen könne, wenn es ihm gelingt durch eine freie That seines Geistes und seines Wollens den so unversöhnlich erscheinenden Gegensatz dieser beiden Gebiete aufzuheben. In der Vollziehung dieser That erkenne ich die eigentlich welthistorische Aufgabe unseres ganzen Jahrhunderts. Wahrhaft welthistorisch ist aber nur das, was früher noch nie und nirgends in gleicher Weise vollbracht worden, und so hat unser Geschlecht durch die Ausführung dieser That zugleich den Beweis zu liefern, ob ihm überhaupt die Kraft der wahren Originalität zu eigen sei. Wenn ich nun mit solcher Bestimmtheit das höchste Ziel zu bezeichnen mir getraue, von dessen Erreichung die Gestaltung der Zukunft der ganzen Menschheit abhängig sein soll, so darf ich mich auch der, wenn man sich nicht mit Gemeinplätzen begnügen will, allerdings nicht leicht zu beantwortenden Frage nicht entziehen, wie denn diese, als so unumgänglich nothwendig hingestellte Vereinigung von Religion und Philosophie auch wirklich vollzogen werden könne. Die Beantwortung dieser Frage soll in einem folgenden Abschnitte versucht werden.

Modern.

In einer kürzlich mit zugesandten Flugschrift wird „eine bedeutende jüdische Stimme" herangezogen, welche sich in folgender Weise vernehmen lässt.

„Die moderne Welt muss den Sieg erringen, weil sie unvergleichlich bessere Waffen führt, als die alte orthodoxe Welt. Die Federmacht ist die Weltmacht geworden, ohne die man sich auf keinem Gebiete halten kann, und diese Macht geht auch Orthodoxen fast gänzlich ab. Eure Gelehrten schreiben zwar schön, geistvoll, aber doch nur für ihres Gleichen, während die Popularität das Schibboleth unserer Zeit ist. Die moderne Journalistik und Romantik hat die freigesinnte Juden- und Christenwelt vollständig erobert. Ich sage die freigesinnte Judenwelt — denn in der That arbeitet jetzt das deutsche Judenthum so kräftig, so riesig, so unermüdet an der neuen Kultur und Wissenschaft, dass der grösste Theil des Christenthums bewusst oder unbewusst von dem Geiste des modernen Judenthums geleitet wird. Gibt es doch heut zu Tage fast keine Zeitschrift oder Lektüre, die nicht von Juden direkt oder indirekt geleitet wäre." —

Wie wahr! — Ich hatte so etwas noch nicht gelesen, sondern vermeint, unsere jüdischen Mitbürger hörten nicht gern von solchen Dingen sprechen. Nun aber dürfen wir, da man uns mit solch offener Sprache entgegenkommt, wohl auch ein eben so offenes Wort mitreden, ohne sogleich befürchten zu müssen, als lächerliche und dabei doch sehr gehasste Judenverfolger mannigfach geschädigt und gelegentlich tumultuarisch ausgepfiffen zu werden. Vielleicht gelänge es sogar, mit unseren Kulturbesorgern, deren Weltmacht wir durchaus nicht in Abrede stellen, uns über einige Grundbegriffe, deren sie sich nicht in einem ganz richtigen Sinne bedienen dürften, dahin zu verständigen, dass, wenn sie es wirklich mit uns redlich meinen, ihre „riesenhaften Bemühungen" einen guten Erfolg für Alle haben möchten.

Da ist nun sogleich „die moderne Welt." — Wenn hierunter nicht eben nur die heutige Welt, die Zeit in der wir leben, oder — wie sie so schön lautend im modernen Deutsch heisst — die „Jetztzeit" gemeint ist, so handelt es sich in den Köpfen unserer neuesten Kulturbringer um eine Welt, wie sie noch gar nicht da gewesen ist, nämlich eine „moderne" Welt, welche die Welt zu keiner Zeit gekannt hat — also eine durchaus neue Welt, welche die vorangegangenen Welten gar nichts mehr angehen, und die daher aus ganz eigenem Ermessen nach ihrem Belieben sich selbst gestaltet. In der That muss gegenwärtig den Juden, welche — als nationale Masse — vor einem halben Jahrhundert unseren Kulturbestrebungen noch ganz fern ab

standen, diese Welt, in welche sie so plötzlich eingetreten sind, und die sie sich mit so wachsender Gewalt angeeignet haben, auch als eine ganz neue, noch nie dagewesene Welt vorkommen. Allerdings sollten eigentlich nur sie in dieser alten Welt sich neu vorkommen: das Bewusstsein hiervon scheinen sie aber gern von sich abzuwehren, und dagegen sich glauben machen zu wollen, diese alte Welt sei, eben durch ihren Eintritt in dieselbe, plötzlich uralt geworden. Diess dünkt uns aber ein Irrthum, über welchen sie sich recht gefliessentlich aufklären sollten, — immer vorausgesetzt, dass sie es ehrlich mit uns meinen, und in unserer, von ihnen bisher doch nur benutzten und verachteten, Verkommenheit uns wirklich helfen wollen. Nehmen wir diess Letztere unbedingt an.

Genau betrachtet, war also unsere Welt für die Juden neu, und Alles was sie vornahmen, um sich in ihr zurecht zu finden, bestand darin, dass sie eben unser Alt-Erworbenes sich anzueignen suchten. Diess galt nun zu allererst unserer Sprache, — da es unschicklich wäre hier von unserem Gelde zu reden. Es ist mir noch nicht begegnet Juden unter sich ihrer Urmutter-Sprache sich bedienen zu hören; dagegen fiel es mir stets auf, dass in allen Ländern Europa's die Juden deutsch verstanden, leider aber zumeist nur in dem ihnen zu eigen gewordenen Jargon es redeten. Ich glaube, dass diese unreife und unbefugte Kenntniss der deutschen Sprache, welche eine unerforschliche Weltbestimmung ihnen zugeführt haben muss, den Juden bei ihrem gesetzlich befugten Eintritt in die deutsche Welt das richtige Verständniss und die wirkliche Aneignung derselben besonders erschwert haben mag. Die französischen Protestanten, welche sich nach ihrer Vertreibung aus der Heimath in Deutschland ansiedelten, sind in ihren Nachkommen vollkommen deutsch geworden; ja Chamisso, der als Knabe nur französisch sprechend nach Deutschland kam, erwuchs zu einem Meister in deutschem Sprechen und Denken. Es ist auffällig, wie schwer diess den Juden zu werden scheint. Man sollte glauben, sie seien bei der Aneignung des ihnen Ur-Fremden zu hastig zu Werke gegangen, wozu sie eben jene unreife Kenntniss unserer Sprache, vermöge ihres Jargons, verleitet haben mag. Es gehört einer anderen Untersuchung an, den Charakter der Sprach-Verfälschung zu erhellen, welchen wir, namentlich vermittelst der jüdischen Journalistik, der Einmischung des „Modernen" in unsere Kultur-Entwickelung Schuld geben müssen: nur um unser für heute gestelltes Thema etwas näher auszuführen, muss darauf hingewiesen werden, welch schwere Schicksale unsere Sprache lange Zeit betroffen hatten, und wie es eben nur den genialsten Instinkten unserer grossen Dichter und Weisen geglückt war, sie ihrer produktiven Eigenheit wieder zuzuführen, als — im Zusammentreffen mit dem hier bezeichneten, merkwürdigen sprach-litterarischen Entwickelungsprozesse — dem Leichtsinn einer unproduktiv sich fühlenden

Epigonenschaft es bringen, den ärgerlichen Ernst der Vorgänger fahren zu lassen und dagegen sich als „Moderne" anzukündigen.

Der originellen Schöpfungen unserer neuen jüdischen Mitbürger gewärtig, müssen wir bestätigen, dass auch das „Moderne" nicht ihrer Erfindung angehört. Sie fanden es als Misswachs auf dem Felde der deutschen Litteratur vor. Ich habe dem jugendlichen Erblühen der Pflanze zugesehen. Sie hiess damals das „junge Deutschland". Ihre Pfleger begannen mit dem Krieg gegen litterarische „Orthodoxie", womit der Glaube an unsere grossen Dichter und Weisen des vorausgegangenen Jahrhunderts gemeint war, bekämpften die ihnen nachfolgende, sogenannte „Romantik" (nicht zu verwechseln mit der, von der oben herangezogenen „bedeutenden jüdischen Stimme" gemeinten Journalistik und — Romantik!), gingen nach Paris, studirten Scribe und E. Sue, übersetzten sie in ein genial-nachlässiges Deutsch, und endeten zum Theil als Theater-Direktoren, zum Theil als Journalisten für den populären häuslichen Heerd.

Das war eine gute Vorarbeit, und auf ihrer Grundlage hin konnte das „Moderne", ohne weitere Erfindung, wenn nur sonst durch die Geldmacht gut unterstützt, nicht unleicht zu einer „modernen Welt", welche einer „orthodoxen alten Welt" siegreich gegenüber zu stellen war, ausgestattet werden.

Zu erklären, was unter diesem „Modernen" in Wahrheit zu denken sei, ist aber nicht so leicht, als die Modernen es vermeinen, sobald sie nicht zugeben wollen, dass etwas recht Erbarmliches, und namentlich uns Deutschen sehr Gefährliches darunter verstanden sei. Das wollen wir nun aber nicht annehmen, da wir immer voraussetzen, unsere jüdischen Mitbürger meinten es gut mit uns. Sollten wir nun, eben in dieser Voraussetzung, annehmen, sie wüssten gar nicht was sie sagten und faselten nur? Wir halten es hier für unnütz, dem Begriffe des „Modernen", wie er sich zunächst für die bildenden Künste in Italien, zur Unterscheidung von der Antike entwickelte, auf geschichtlichem Wege nachzugehen; genug, dass wir die Bedeutung der „Mode" für die Ausbildung des französischen Volksgeistes kennen gelernt haben. Der Franzose kann sich mit einem eigenthümlichen Stolze „modern" nennen, denn er macht die Mode und beherrscht durch sie den Anscheinder ganzen Welt. Bringen es jetzt die Juden, vermöge ihrer „riesigen Anstrengungen in Gemeinschaft mit dem liberalen Christenthume", dahin, uns ebenfalls eine Mode zu machen, nun — so lohne es ihnen der Gott ihrer Väter, dass sie an uns armen deutschen Sklaven der französischen Mode so viel Gutes thun! Vorläufig sieht es aber noch ganz anders damit aus; denn, trotz aller ihrer Macht, haben sie keine Mittel zur Originalität, und diess namentlich für die Anwendung derjenigen Macht, von welcher sie behaupten, dass nichts ihr widerstehen könnte: der „Federmacht." Mit fremden Federn kann man sich schmücken, geradeso wie mit den delizieusen Namen, unter denen uns jetzt unsere neuen jüdischen Mitbürger ebenso überraschend als entzückend entgegentreten, während wir armen alten Bürger-

und Bauergeschlechter uns mit den recht kümmerlichen „Schmidt“ „Müller“ „Weber“ „Wagner“ u. s. w. für alle Zukunft begnügen müssen. Fremde Namen thun allenfalls jedoch nicht viel zur Sache; aber die Federn müssen uns aus der eigenen Haut gewachsen sein, nämlich, wenn wir uns damit nicht nur putzen, sondern uns damit schreiben wollen, und zwar in dem Sinne und mit der Wirkung schreiben wollen, dass wir dadurch eine ganze alte Welt zu besiegen verhelfen können, was sonst einem Papageno noch nicht beigekommen ist. Diese alte Welt — oder wollen wir sagen: diese deutsche Welt, hat aber noch ihre Originale, denen ihre Federn noch ohne Anwendung von Johannistriebkraft wachsen; und unsere „bedeutende Stimme“ gibt selbst zu, dass unsere Gelehrten „schön“ und „geistvoll“ schreiben; von diesen ist zwar zu fürchten, dass sie, unter dem beständig sich aufdrängenden Einflusse der jüdischen Journalistik, endlich auch noch ihr weniges Schön- und Geistvoll-Schreiben verlernen; sie sprechen und schweigen bereits „selbstredend“, ganz wie die moderne „Federmacht“. Aber immerhin hat das „liberale Judenthum“ noch „riesig“ zu arbeiten, bis alle originalen Anlagen seiner deutschen Mitbürgerschaft gänzlich ruinirt sind, bis die auf unserer eigenen Haut gewachsenen Federn nur noch Spiele mit unverstandenen Worten, falsch übersetzte und verkehrt angewendete „bons mots“ u. dgl. niederschreiben, oder auch bis alle unsere Musiker die merkwürdige Kunst sich angeeignet haben, zu komponiren, ohne dass ihnen etwas einfällt.

Es ist möglich, dass sich dann auch uns die jüdische Originalität auf dem Gebiete des deutschen Geisteslebens offenbaren wird, nämlich, wann kein Mensch mehr sein eigenes Wort versteht. Bei dem unteren Volke, z. B. bei unseren Bauern, ist es, durch die Fürsorge des riesig arbeitenden liberalen Judenthums, fast schon so weit gekommen, dass der sonst Verständigste „selbstredend“ kein vernünftiges Wort mehr herausbringt, und nur den reinsten Unsinn zu verstehen glaubt.

Aufrichtig gesagt, es fällt schwer, sich von dem Siege der modernen Judenwelt viel Heil für uns zu erwarten. So sind mir denn auch einzelne ernst begabte Männer jüdischer Abstammung bekannt geworden, welche, bei dem Bestreben ihren deutschen Mitbürgern nahe zu treten, wirklich grosse Anstrengungen darauf verwendet haben, uns Deutsche, unsere Sprache und Geschichte zu verstehen; diese haben sich aber von den modernen Welteroberungskämpfen ihrer ehemaligen Glaubensgenossen durchaus abgewendet, ja, sogar sich sehr ernstlich z. B. mir befremdet. Diese Wenigen gehen den „Modernen“ also ab, wogegen der Journalist und Essayer bei ihnen einzig zu voller Akklamation gelangt.

Was nun eigentlich hinter der „Orthodoxie“ stecken mag, welche die „bedeutende Stimme“ im Geleite der „Modernen“ siegreich zu bekämpfen gedenkt, wird nicht leicht deutlich: ich fürchte, dass auch dieses Wort, so geradehin auf

unsere bis jetzt noch bestehende Geisteswelt bezogen, ziemlich konfus verstanden und unmotiviert angewandt worden ist. Sollte es sich auf die jüdische Orthodoxie beziehen, so dürfte man darunter vielleicht die Lehren des Talmud verstehen, von welchen sich abzuwenden unseren jüdischen Mitbürgern nicht unrathsam erscheinen möchte, da, soviel wir hiervon wissen, bei Befolgung dieser Lehren ein wohlwollendes Zusammengehen mit uns ihnen doch ungemein erschwert sein muss. Aber, dies würde doch das deutsche Volk, welchem das liberale Judenthum aufhelfen will, nichts Rechtes angehen, und es haben dergleichen die Juden unter sich selbst abzumachen. Dagegen geht nun die christliche Orthodoxie die liberalen Juden doch wiederum gar nichts an. — es wäre denn, dass sie sich vor lauter Liberalismus in einer schwachen Stunde hätten taufen lassen. Also ist es doch wohl mehr die Orthodoxie des deutschen Geistes überhaupt, was sie meinen, — also etwa die Rechtgläubigkeit im Betreff der bisherigen deutschen Wissenschaft, Kunst und Philosophie. Diese Rechtgläubigkeit ist aber wiederum schwer zu verstehen, und namentlich nicht leicht zu definiren. Mancher glaubt, Mancher zweifelt; es wird, auch ohne die Juden, viel gestritten, kritisirt, und im Ganzen nichts Rechtes produzirt. Auch der Deutsche hat seine Liebe und seine Freude: er freut sich am Schaden Anderer, und er „liebt das Strahlende zu schwärzen". Wir sind nicht vollkommen. Somit betrachten wir diess als ein fatales Thema, welches wir heute lieber unberührt lassen; ebenso wie die „Popularität", welche die „bedeutende Stimme" zum Schiboleth unserer Zeit erhebt; und zwar übergehe ich diesen Passus um so lieber, als das „Schiboleth" mir Schrecken einflösst: auf nähere Erkundigung nach der Bedeutung dieses Wortes, erfuhr ich nämlich, dasses, an sich von keinem beziehungsvollen Werthe, von den alten Juden in einer Schlacht als Erkennungszeichen für die Angehörigen eines Stammes, welchen sie gewohnter Massen auszurotten im Sinne hatten, benutzt wurde: weyländlich das „Sch" ohne Zischlaut, wie ein weiches „S" ausgesprach, wurde niedergemacht. Ein immerhin fatales „Mot d'ordre" für den Kampf um Popularität, zumal bei uns Deutschen, denen der Abgang semitischer Zischlaute sehr verderblich werden dürfte, wenn es einmal zur rechten Popularitätsschlacht der liberal modernen Juden kommen sollte.

Auch für eine nähere Beleuchtung des „Modernen" dürfte es, selbst nach diesen so dürftigen Erörterungen, diesmal genug sein. Dagegen erlaube ich mir, vielleicht zur Erheiterung des bekümmerten Petentenvereins-Mitgliedes, welches diese Zeilen liest, für heute meine Mittheilung durch die Aufzeichnung eines drolligen Reimes zu beschliessen, der mir gelegentlich einmal einfiel. Er heisst:

„Lasst klüglich alles Alte modern,
wir rechten Leute sind modern."

Richard Wagner.

Zuverlässigkeit der Presse.

Ein kleines Beispiel aus jüngster Zeit.

Der Kanzler des deutschen Reiches blickt in Reden über die auswärtige Politik, worauf ganz Europa mit gespannter Aufmerksamkeit horcht, über den interpellirenden Reichstag hinweg, mit gleicher Aufmerksamkeit stets wieder und wieder auf die Aeusserungen einer anscheinend allmächtigen Presse, an der nur diess verwunderlich bleibt, dass Jedermann, den man einzeln hört, darüber zu klagen hat, sie sei gerade auf dem Gebiete, wo er selbst sich besonders bewandert weiss, durchaus unsicher, in ihren Nachrichten ungenau, in ihren Kenntnissen oberflächlich, in ihren Ansichten verworren, ja mitunter sogar in ihrem Benehmen moralisch zweifelhaft. — Vielleicht am meisten haben diess aber wir Freunde der Kunst, vornehmlich der Kunst desjenigen Künstlers zu beklagen, mit dem sich die Presse mehrentheils so besonders viel nur deshalb abzugeben scheint, um möglichst viel **Falsches** über ihn, seine Werke und seine Sache im Publikum zu verbreiten. Diess ist zu einem Styl geworden, dem selber die Gutgesinnten und Wohlwollenden sich nicht mehr entziehen können, wofür sich uns neuerlich wieder ein sehr frappantes Beispiel dargeboten hat*).

Die Bilse'sche Symphoniekapelle in Berlin hatte einen sog. Wagner-Abend veranstaltet und als Novität das kürzlich erschienene „**Siegfried Idyll**" ausgeführt. Darüber belehrt nun die „Berliner Börsenzeitung" vom Sonntag d. 24. Febr. No. 93 II. Beilage ihre Leser folgendermaassen: „es ist diess ein dem zweiten Akt des „Siegfried" entnommener, durch den Zwiegesang Siegfrieds mit Fafner getrennter, längerer Orchestersatz, der das **Waldweben** enthält." Wer diese Belehrung unternahm, der hatte offenbar weder das Drama „Siegfried" noch das Siegfried-Idyll sich vorher angesehen und verglichen, vielmehr schwebte ihm nur etwa noch eine blasse Erinnerung aus der flüchtigen Lektüre einer **früheren** Belehrung über dasselbe Objekt vor, die Richard Pohl im „Musikalischen Wochenblatte" (1877, No. 1?) veröffentlicht hatte, und die

*) Hoffentlich wird es Niemandem unter unseren besonnenen Freunden einfallen uns den Vorwurf zu machen, wir möchten ungerechter Weise gerade mit diesen verdienstvollen „Gutgesinnten und Wohlwollenden" einen thörigen Streit anfangen? Nichts weniger als das! — Es galt uns eine an sich feindselig geartete Grossmacht der Zeit durch ein Beispiel besonders zu beleuchten, welches um so greller wirken musste, wenn es zugleich zeigte, dass dem allgemeinen charakteristischen Einflusse einer Macht auch schon unsere Freunde und Zugethanen sich nur schwer entziehen können, die es mit ihrer Benutzung ehrlich meinen und wirklich etwas Gutes durch sie zu Wege zu bringen sich aufrichtig angelegen sein lassen.

von dort in Berliner Zeitungen übergegangen war. Da war die Stimmung des Idylls mit der des „Waldwebens" verglichen worden, woraus nun der gewissenhafte Belehrer des Publikums in der Börsenzeitung mit gewohnter überlegener Flüchtigkeit kurzweg das „Waldweben" selber machte. — Die Presse ist die eigentliche moderne Volksbildungsmaschine; und wie ernst sie es mit diesem ihrem Amte nimmt, geht schon daraus hervor, dass sie nicht aufhören kann, sich fortwährend gegenseitig eifrigst zu dementiren und zu korrigiren. Das Dementi erfolgte im obigen Falle sogar gleichzeitig mit der dort zitirten belehrenden Notiz; denn in der Nummer vom nämlichen Sonntage erklärte der Reporter einer anderen, befreundeten Berliner Zeitung „wir bemerken hierbei, dass das Siegfried-Idyll nicht eine Bearbeitung von Motiven aus dem dritten Theile der Nibelungen-Tetralogie ist, sondern dass es sich hier um eine besondere Tonschöpfung handelt." — Auch diess ist aber unrichtig. — Was ist nun die Wahrheit? —*)

Die Wahrheit ist, dass allerdings im Siegfried-Idyll gewisse Motive aus dem Drama „Siegfried" wieder verwandt worden, nicht aber, dass diese dem zweiten Akte entnommen sind, oder gar, dass das Siegfried-Idyll ein Idyll aus dem „Siegfried", nämlich jenes, wenigstens dem Namen nach schon allgemeiner bekannte, nach der besseren Information der Börsenzeitung aber von einem Duett Fafners und Siegfrieds unterbrochene, Waldweben ist. Die verwendeten Motive sind vielmehr vornehmlich im dritten Akte zu finden: die sogenannte „Friedensmelodie" (Ewig war ich, ewig bin ich) und das sogenannte „Weltenhort-Motiv" (O Siegfried, herrlicher Hort der Welt), denen noch das Thema des „Liebesentschlusses" (Du bist mir ewig, bist mir immer Erb' und Eigen, Ein und Alles) und eine charakteristische Begleitungsfigur aus Siegfrieds Liebesgesange: „ein herrlich Gewässer wogt vor mir", sich gesellen. Wollte man dem Ganzen, das freilich, trotz dieser Motiven, „eine besondere Tonschöpfung" bleiben muss, einen Namen geben, der die ideelle Verbindung mit dem Drama, sowie mit dem geheimen Gegenstande persönlicher Bedeutung einigermaassen andeute, so könnte man es vielleicht eine Uebertragung des im Drama „Siegfried" waltenden Liebeselementes in das Persönliche, Intime und Kindliche bezeichnen, welches Kindliche sich auch in der mit einverwebten Melodie des Wiegenliedchens „Schlaf, Kindchen, schlaf" ausdrückt. Die Komposition ist im Jahre der Vollendung des genannten Dramas und der Geburt des einzigen Sohnes des Meisters entstanden und trug ursprünglich den Namen „Tribschener Idyll". Sie war zur Feier des Geburtstages der Mutter bestimmt; für ein kleines Orchester (Streichquartett, Holzbläser, zwei Hörner und eine Trompete) eingerichtet, ward sie auf der Treppe der traulich

*) Nachträglich (15. März) hat das erstgenannte Blatt einen Artikel über das Idyll gebracht, der sich vor allen ähnlichen Auslassungen in jeder Beziehung auszeichnet. Leider ist es Mode, dass nur der Irrthum sich blitzschnell durch alle Blätter verbreitet, die Korrektur aber da stecken bleibt, wo sie einmal glücklich Aufnahme fand.

abgelegenen Wohnung des Meisters zu Tribschen am Vierwaldstädter See der Geliebten als ein Morgenständchen dargebracht und daher von den Kindern des Hauses als „Treppenmusik" bezeichnet. — So erscheint denn darin jene Liebe, die im Drama den jungen Helden zuerst im Leben begrüsst, als Weberin der innigen Freude, die in der glückselig-friedenvollen Stille eines seltenen Daseins und in der erhabenen Sphäre eines dort eben neu geschaffenen grossen Kunstwerkes, Angesichts der kleinen lebendigen Bürgschaft solches intimen Menschenglückes erblühen musste, und nun, zur nämlichen Zeit der Entstehung jener herrlichen Liebesmelodien dem Meister zu Theil geworden, nicht anders genannt werden durfte, als ebenfalls, mit dem, auch dem Kinde übertragenen hoffnungsreich sonnigen Heldennamen des Siegfried.

Damit aber auch die weiteren Freunde dieses so intim bedeutungsvolle Werk als schöne Tonschöpfung ihres Meisters kennen lernten, hat nun die wahre Besitzerin das lange als ihr eigenstes Eigen Gehegte zur Veröffentlichung hingegeben, und der Meister hat diese Veröffentlichung mit einem Gedichte begleitet, dessen erste Strophe eben jene eigenartige persönliche Lebenssphäre schildert, in welcher das „Siegfried-Drama" vollendet worden, während die zweite das Siegfried Idyll als eine, jetzt allen Freunden zu erschliessende Gabe des Dankes bezeichnet, worin Sie, der sie geweiht war, den tönenden Ausdruck eines durch sie geschaffenen Glückes so einzig zart und schön zu Eigen empfangen hatte. —

Wir aber glauben unsere heutige Betrachtung nicht schöner abschliessen zu können, als mit der tieftreffenden Vergleichung, welche der einzig dem Schöpfer des Idylles kongeniale Meister unserer Zeit, Franz Liszt, darauf angewendet hat, indem er schreibt: „Kein musikalisches Werk ist so tief erfüllt von der Empfindung, welche Faust mit den Worten bezeichnet:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
und sich die goldnen Eimer reichen,
mit segenduftenden Schwingen
vom Himmel durch die Erde dringen,
harmonisch all' das All durchklingen!" —

H. v. W.

Geschichtlicher Theil.

Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine

in

Leipzig, Berlin, Frankfurt, München, Wien

seit den Festspielen 1876.

(Zusammengestellt aus den gefälligen Zusendungen der betr. Vorstände.)

I.

Die Wagner-Vereine, welche in verschiedenen Städten Deutschlands und auch des Auslandes sich um die Ermöglichung der Bühnenfestspiele bemüht hatten, nahmen mit der Verwirklichung derselben im Sommer 1876 ihre eigentliche Aufgabe als gelöst an. Doch meldeten sich nach und nach an mehren Orten Versuche einer Neubelebung dieser verdienstvollen künstlerischen Vereinigungen, meistentheils mit der Tendenz nunmehr für die Verbreitung des in Bayreuth zur Aufführung gelangten musikalischen Kunstwerkes in weiteren Kreisen Sorge zu tragen.

Dies war der ausgesprochene Zweck, zu welchem zunächst in Leipzig die Herren des früheren Vereinsvorstandes, Prof. Riedel, Musikalienhändler und Verleger E. W. Fritzsch, Musikdirector Dr. Stade, wieder zusammentraten und einer von ihnen einberufenen Versammlung Leipziger Wagner-Freunde am 19. November 1876 ein fertig ausgearbeitetes Programm für eine bestimmte Reihe litterarischer und musikalischer Abende vorlegten. Das Comité, vermehrt um die hinzugewählten Herren Kapellmstr. Sucher und Kaufmann Rud. Zenker, forderte zur Betheiligung an dem Unternehmen durch Zahlung eines Beitrages von 6 Mark auf; und es erfolgten im Ganzen 146 Einzeichnungen, die sich später noch etwa um die Hälfte vermehrten.

Im Laufe des Winters 1876/77 ward dafür den Mitgliedern, die demnach mehr den Charakter von Abonnenten trugen, Folgendes geboten:

am 16. Dezember, Vortrag von Hans von Wolzogen aus Berlin: „Der germanische Mythos und Wagner's Nibelungendrama";

am 19. Dezember, aus „Rheingold": Rheintöchter-Scene (Frln. Stürmer, Löwy, Bernstein; Hr. Baumann), Wotans Erwachen und der Auftritt der Riesen, (Wotan: Hr. Baumann, Fasolt: Hr. Ulbrich, Fricka: Frl. Bernstein, Loge's Erzählung (Hr. Rebling), Alberichs Fluch, Erda's Warnung und Schluss (Erda: Frl. Bernstein), sämmtliche Sänger vom Stadttheater. Klavier-

begleitung auf 2 Flügeln, ausgeführt durch Dr. Stade und Kapellmstr. Sucher; Erläuterungen zum scenischen Vorgange ebenfalls durch Dr. Stade;

am 23. Januar, Vortrag des Prof. Gosche aus Halle a. S.: „Der Charakter des Wotan in Wagner's Nibelungenring";

am 7. Februar, Vortrag von Wilhelm Tappert aus Berlin: „Wagner und die Reminiscenzenjäger";

am 15. Februar, aus der „Walküre": zweite Hälfte des ersten Aufzuges und die beiden ersten Scenen des zweiten. (Siegmund: Hr. Fielke, Sieglinde: Frl. Stürmer, Wotan: Hr. Baumann, Brünhilde: Fr. Parsch, vom Stadttheater;

am 10. März, Vortrag von Hrn. Prof. Gosche: „Der Charakter der Brunnhilde in Wagner's Nibelungenring";

am 31. März, Vortrag von Albert Hahn aus Berlin: „Wagner's Bedeutung und seine Stellung zur Gegenwart";

im Sommerhalbjahre 1877 kam noch hinzu:

am 15. Mai, aus der „Walküre": Anfang und Schluss des dritten Aufzuges (Wotan und Brünhilde, wie oben; Walküren: Frls. Stürmer, Bernstein, v. Axelson, Knopf, Schulze, Pendelli, Heinemeier);

am 25. Mai, Vortrag des Baurathes Brückwald aus Leipzig: „Das Festspielhaus in Bayreuth, seine Einrichtung und sein Verhältniss zum antiken und modernen Theater";

am 25. Juni, aus „Siegfried": Scene mit Mime, die drei Fragen, Schmiedelieder (Siegfried: Heldentenorsänger Ernst aus Berlin, Mime: Hr. Rebling, Wotan: Hr. Baumann.)

am 27. Sept., aus „Siegfried": Waldweben, Scene mit Mime, Schluss des III. Aufzuges (Siegfried: Hr. Georg Unger aus Frankfurt a. M.; Brünhilde: Frl. Breidenstein aus Erfurt, Mime: Hr. Rebling, Waldvöglein: Frl. Heinemeier).

Dadurch, dass man sich genöthigt sah im Verfolg des Programms mehr auswärtige Kräfte heranzuziehen, ward die Sache kostspieliger, so dass die Mittel nicht zur Weiterführung reichten. Auch war inzwischen die Bayreuther Angelegenheit in ein neues Stadium getreten, das eine andere Art der Theilnahme von Seiten der Leipziger Wagnerfreunde bedang. Im Frühjahr 1877 war die Einladung zur Berathung von Statuten für einen allgemeinen Patronatverein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele vom Comité dieses Leipziger Lokalvereines ausgegangen, und dies Comité, noch um einige Herren vermehrt, hatte den Ausschuss für die Redaktion der Statuten gebildet. Am 16. September 1877 trat der Ausschuss sein Amt und seine Rechte an den Vorstand des neu konstituirten „Bayreuther Patronatvereines" ab und blieb von nun an Vertretung desselben für Leipzig. Als aber durch das Zirkular des Meisters im December 1877 an der Stelle einer vom Patronatverein zu erhaltenden „Schule" von Neuem ein „Bühnenfestspiel" in Aussicht gestellt

ward, benutzte auch der Leipziger Lokalverein die Gelegenheit seine bisherige einjährige Thätigkeit offiziell einzustellen, um sich danach zum Zwecke der Unterstützung des neuen Bayreuther Unternehmens entsprechend neu konstituiren zu können.

Am 16. Januar 1878 beschloss eine inzwischen noch einmal wiederholte Vorlesung des „Parsifal" durch Herrn Regisseur Petters vom Stadttheater, mit einleitendem Vortrage des Herrn Dr. Stade über die Parzival-Sage, die Vereinsabende. Der Verein ward für aufgelöst erklärt. Richard Wagner hatte eine Abschrift seiner im ersten Stücke der „Bayreuther Blätter" veröffentlichten Aufforderung an die Lokalvereine, und der Verwaltungsrath der Festspiele seine Erklärung über die Rechte der Patronatvereinsmitglieder bereits zu diesem Abende nach Leipzig gesandt um womöglich ein völliges Aufgehen des bisherigen Lokalvereins in den Patronatverein zu bewirken. Die Rücksicht auf lokale Verhältnisse gebot aber sich auf die Stellung eines selbständigen Zweigvereins zu beschränken, der sich hoffentlich demnächst konstituiren wird um in der Weise, wie früher für die 76er Festspiele, nunmehr für die von 1880 thätig zu sein.

II.

Noch bevor von Leipzig aus die Einladung zu jener April-Versammlung 1877, behufs Berathung der Statuten eines allgemeinen Patronatvereines, erging, hatte in Berlin eine, gleich nach der am 15. Januar 1877 erschienenen Aufforderung Wagner's, auf den 21. Januar anberaumte, von 37 Personen besuchte Versammlung die Gründung eines Vereines unter jenem vom Meister angegebenen, allgemeinen Titel beschlossen. Am 28. Januar konstituirte sich dieser Verein denn auch, blieb jedoch in der Folge ein Patronatverein in und für Berlin, der dem in seinem Namen ausgesprochenen Zwecke der Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele durch Vorträge und Aufführungen nach Möglichkeit gerecht zu werden versuchen wollte. So fanden im Laufe des Jahres 1877 sechs „Vereinsabende" statt, zu denen statutenmässig nur die Mitglieder, welche einen Beitrag von 12 Mk. jährlich zu zahlen hatten, Zutritt haben sollten, die jedoch, wenn der Raum es gestattete, je einen Gast mitzubringen durch besondere, gratis, ausgetheilte Karten berechtigt wurden. Die Abende fielen auf den 27. Februar, 24. März, 26. April, 19. Mai, und nach der Pause der Sommerreisen auf den 29. September und 16. November; sie boten ein aus Vorträgen und musikalischen Aufführungen gemischtes Programm.

Die Vorträge behandelten die Themata:

1) Wagner und die Reminiscenzenjäger (W. Tappert); } S.
2) Wagners Bedeutung und seine Stellung zur Gegenwart (A. Hahn); } Leipzig.

3) Drei Wochen in Bayreuth, humoristischer Vortrag (W. Tappert);

4) Wagners Bedeutung als Dichter (Oberlehrer Dr. A. Wagner);

die zur Ausführung gelangten musikalischen Werke waren:

1) Seb. Bach, Konzert D-moll, 1. Satz, arrangirt von Kullack;

2) A. Depresse, Lied aus „Mirza Schaffy";

3., 4) H. Kierulf, zwei norwegische Lieder;

5., 6) E. Lassen, zwei Lieder;

7., 8) O. Lessmann, zwei Lieder;

9., 13) Franz Liszt, Paraphrase über „am stillen Heerd" aus den „Meistersingern", Campanella, Tarantelle, zwei Lieder;

14., 18) M. Moszkowski, Ballade und Bolero für Violine und Klavier;

16., 17) A. Pringsheim, Tonbilder aus „Tristan" und „Siegfried" für Klavier und Streichinstrumente;

18., 22) W. Tappert, fünf altdeutsche Lieder;

23., 35) R. Wagner, Arie des Holländers, Telramunds Anrede, Erzählung von Gral mit 56 ungedruckten Takten, Marke's Gesang, Meistersinger-Vorspiel für 4 Klaviere (7 Spieler), eingerichtet von O. Eichberg, zwei Monologe und Schlussgesang des Hans Sachs, Erzählung der Waltraute, (damals noch) ungedruckte Album-Sonate in As-dur, Polonaise in D-Dur (Op. 2), Lieder: Traum, Engel.

Die Ausführung dieser Kompositionen hatten freundlichst übernommen: Frl. Marianne Brandt, kgl. Hofopernsängerin; Frl. Hildur Koch aus Braunschweig; Frl. Anna Lankow aus Bonn; Frl. Anna Mehlig, Klaviervirtuosin; Frl. Anna Rilke aus Leipzig; Frau Natalie Schröder; Frl. Marianne Stresow, Violinvirtuosin; sowie die Herren: Jos. Beck, kgl. Hofopernsänger; R. Dobritzsch; Oskar Eichberg; Richard Eichberg; Ernst, kgl. Hofopernsänger; G. Hille; G. Holländer, kgl. Kammermus.; E. Jonas, Fr. Mannstädt, Kapellmeister; M. Moszkowski; E. Nauwerck; R. Oberhauser, kgl. Hofopernsänger; A. Pringsheim; L. Schäffer; Ad. Schulze, kgl. Domsänger; W. Tappert; W. Westerhausen.

Es dürfte Manchen wunderlich dünken, inwiefern dieses sehr bunte Programm etwas habe „zur Pflege und Erhaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele" beitragen sollen; doch hat man, um gerecht gegen die Bemühungen des Vereines zu sein, überall ins Auge zu fassen, mit welcher künstlichen Taktik das Interesse einer Reichshauptstadt überhaupt erst einer Vereinigung zuzuwenden war, die eine im Grunde diesem Interesse so fernliegende nationale Sache zu vertreten gedachte. Dazu kam aber noch besonders, dass die erstrebten Wiederholungen der Festspiele, welche die Vereinsthätigkeit in dieser ihr auferlegten Weise nicht so bald konnte ermöglichen helfen, im Laufe des Jahres immer zweifelhafter wurden, und sogar die Leipziger April-Versammlung, deren Beschlüssen der Berliner Verein sich anschloss ohne seine Taktik wesentlich ändern zu können, keine erspriesslicheren Folgen hatte. So erschien des Meisters Aufforderung zur

Gründung der Stylbildungsanstalt in Bayreuth und die dadurch erfolgte Organisirung eines eigenen „Bayreuther Patronatvereins" wohl beinahe wie eine Art Erlösung aus der peinlichen Situation unter einem Titel zu wirken, dem die direkte Art des Wirkens nur so wenig entsprechen konnte. Der Vereinsvorstand, bestehend aus den Herren E. Bohm, G. Davidsohn, O. Eichberg, O. Lessmann, G. Barth, Prof. F. Bäpler, Prof. Schwartz, Prof. J. Stern, W. Tappert, Oberlehrer A. Wagner, übernahm zum Theil zwar auch die Vertretung jenes Bayreuther Patronatvereins, ohne jedoch vorerst viel ausrichten zu können. Der Berliner Verein als Solcher aber änderte sofort nach der Neugestaltung der Bayreuther Verhältnisse seinen Namen und seine Statuten, wie sie seiner gegenwärtigen Lage und seiner bisherigen Wirksamkeit besser entsprachen, indem er aufgab, eine direkte Sorge für die, nun der Schule in Bayreuth zu überlassenden Festspiel-Wiederholungen sich zuzuschreiben, sondern sich einfach: Wagner-Verein zu Berlin nannte und seinen Zweck in den neuen Statuten vom 14. Oktober 1877 präzisirte als „die Verbreitung der Kenntniss der musikalischen und litterarischen Werke R. Wagner's und die Förderung aller Bestrebungen, die innerhalb der musikalischen Production auf die wahrhaft nationale Gestaltung unserer Kunst gerichtet sind, ferner: Klärung des Urtheils über die streitigen musikalischen Zeitfragen und Unterstützung aller das gleiche Ziel anstrebenden Unternehmungen"; worunter (cfr. § 2.) auch eine Unterstützung der Bayreuther Unternehmungen, nach Massgabe der Mittel, begriffen ward.

Um nun diese Mittel durch Gewinnung neuer Mitglieder möglichst zu vermehren, da sie von den kostspieligen Konzerten stark in Anspruch genommen wurden, sah man sich andererseits doch wieder genöthigt auf ähnliche bekannte Darbietungen zu sinnen. Als nun gar, bald nach obiger Neukonstituirung, durch das Aufgeben des Bayreuther Schulplanes die Pflicht direkt etwas für die wieder in Aussicht gestellte Wiederholung der Festspiele zu thun sich dem Vereine aufs Neue und um so dringender nahe legte, da schienen die bedeutendsten Anstrengungen nicht gescheut werden zu dürfen, durch welche man sich den gewünschten Erfolg einer beträchtlichen Vergrösserung des Vereines versprechen zu können meinte. So kam es am 3. Februar 1878 zur Arrangirung eines höchst glänzenden Stiftungsfestes, das, mit grosser Sorgfalt von Hrn. W. Tappert vorbereitet und geleitet, ein eminent historisches Programm solcher Art darbot und dadurch allerdings die Neugierde zahlreicher hauptstädtischer Konzertbesucher reizen musste. Nach einem Prologe von E. Bohm, gesprochen von Hrn. Brandt, folgte die Intrata zu Monteverde's „Orfeo" (aufgeführt 1607, in Mantua, die erst bekannte Ouverture; sodann das Singspiel von Adam de la Hale, dem Begründer der dramatischen Musik in Frankreich: „Robin et Marion" (zuerst aufgeführt 1282, am Hofe des Königs von Neapel), bearbeitet von Hrn. W. Tappert (Robin: Hr. Hofopernsänger Oberhauser, Marion: Frl. Kopka, Aubert: Hr. Brandt, beide vom Frankf. Stadt-Theater); hierauf:

altdeutsche Lieder, bearbeitet von Tappert, gesungen von Frau Natalie Schröder; ferner Ballata, Tanzlied aus dem 16. Jahrh., ges. von den Damen Seiuhro und Schröder, den Hrn. Burchard und Oberhauser; danach Serenata von Jacob Walther, eines der frühesten Virtuosenstücke für die Geige (mit beziffertem Bass), gespielt von den Hrn. Struss und Tappert; endlich: Sonate von Joh. Kuhnau (1660—1722), dem Ersten, der Sonaten für Klavier schrieb, gespielt von Hrn. Eichberg. Nach diesen archivarischen Kuriositäten sang Hr. Oberhauser noch „Wotan's Abschied" zur Klavierbegleitung des Vereinsmitgliedes, Hrn. Schwarz. Der Verein, der bis dahin 250 Mitglieder zählte, sah eine doppelt so grosse Zahl als Gäste an jenem Abende bei sich, der mit Festmahl und Tanz sich bis in den Morgen ausdehnte. Nun erwartet man die für Wagner's ideales Unternehmen erspriesslichen Folgen. Zunächst hat der Verein, in dieser hoffnungsvollen Erwartung, bereits beschlossen jährlich 600 Mk. nach Bayreuth zu senden, wogegen er also für 40 Mitglieder das Recht zum Besuche des „Parsifal" erhält. Diess der immerhin erfreuliche Abschluss eines Theiles einer Thätigkeit, die es bestätigt, dass es keine Kleinigkeit ist in unserer „Reichshauptstadt" für eine ideale nationale Sache etwas zu leisten. Der Berliner heisst „wohlthätig" und „intelligent" — aber es muss Amüsement dabei sein! Je mehr Amüsement, desto wohlthätiger wird seine Intelligenz gegen ein geistiges Interesse gestimmt, für das unsere Freunde auf solchem Boden thätig zu sein auch ferner nicht ermatten mögen. Jedenfalls ist mit dem ersten Erfolge des Stiftungsfestes dem Vereine sein ursprünglicher Charakter, wie er bei seiner Stiftung beabsichtigt war, zurückgegeben worden. Stehen auch die Mittel im Dienste des Amüsementbedürfnisses der Reichshauptstadt, so aber doch die Folgen im Dienste des Ernstes von Bayreuth. Damit müssen wir zufrieden sein.

III.

In Frankfurt a. M. erschien, unmittelbar nach der neuen Anregung unserer Sache durch die Leipziger April-Versammlung, nämlich am 7. April 1877, in den Zeitungen ein Aufruf zur Bildung eines Richard-Wagner-Vereines, unterzeichnet von den Herren: Musikdirektor J. Kniese, Kapellmeister G. Goltermann, Dr. med. O. Eiser, Oberstleutnant C. Gericke, Banquier M. Gross, Oberlehrer B. Widmann. Schon am 20. April konnte sich darauf hin ein Verein mit 116 Mitgliedern fest konstituiren. Die, nach einigen Aenderungen an der Vorlage, von der konstituirenden Versammlung beschlossenen Statuten nannten als Zweck des Vereines: „gründliche Kenntniss und Würdigung der R. Wagner'schen Werke," was er erstreben wollte durch „musikalische Aufführungen und kunstwissenschaftliche Vorträge". Jedes Mitglied zahlt jährlich 20 Mark; auch wurden zu den Aufführungen Gastkarten unter den Namen eines „einführenden Mitgliedes" von der, diess Amt

übernehmenden Schott'schen Musikalienhandlung an Nichtmitglieder verkauft und dadurch die Einnahmen vermehrt, deren es allerdings reichlich bedurfte um die mit grossem Eifer und künstlerischem Ernste von Hrn. Musikdirektor Kniese ins Werk gesetzten musikalischen Abende materiell durchzuführen. Doch wird erfreulicherweise berichtet, dass es dem Vereine gelang durch solche künstlerische Darbietungen allein Wagnerischer Musik, und zwar nur aus dem „Ring des Nibelungen", nicht nur ein kleines, geschlossenes Vereinspublikum, sondern überhaupt den Geschmack ihrer bisher in der Kunst so ziemlich materialistisch, oder doch gar nicht fortschrittlich gesinnten Grossstadt in beachtungswerthem Grade für die Wagnerische Kunst günstig zu stimmen. Wenn auch schliesslich, nachdem die Mitgliederzahl auf 20? gestiegen war, das letzte grosse Orchester-Konzert mit einem materiell ungünstigen Resultate abschloss, dass nur durch die Güte einer Gönnerin des Vereines und durch die persönliche Opferwilligkeit des Vorstandes ausgeglichen ward, so scheint jedoch der Muth der achtungswerthen thätigen Männer dadurch so wenig gebrochen zu sein, dass sie, im Bewusstsein ihrer wachsenden künstlerischen Erfolge, zugleich nach der letzten Wendung der Bayreuther Ereignisse sich bereit erklärten, dem so gesteckten Ziele fernerhin „mit Gut und Blut" nachzustreben. —

Die zu solchem Resultate führenden Vereinsabende hatten aber Folgendes geboten:

1) am 18. Mai 1882: einleitenden Vortrag von Hans von Wolzogen über „R. Wagner's Wirken für deutsche Kunst und deutschen Mythos"; hierauf: I. Aufzug der „Walküre" (Siegmund: Herr Ferd. Gross von der gr. deutschen Oper in Rotterdam, Sieglinde: Frl. Marie Schrotter vom Hoftheater in Darmstadt, Hunding: Herr v. Reichenberg vom Stadttheater in Frankfurt; Begleitung von zwei Flügeln durch die Musikdirektoren Herren Robert Emmerich und Jul. Kniese);

2) am 24. August: aus der „Walküre": I. Aufzug von Siegmunds Monolog an; II. Aufzug vom Auftritt der Wälsungen bis zum Schluss der Todesverkündigung; III. Aufzug vom Abgang der Walküren an (Siegmund: Herr F. Gross, Sieglinde: Frl. M. Schrotter, Brünnhilde: Frau Marie Haditz vom Hoftheater in Dessau, Wotan: Herr Emil Fischer von der gr. deutschen Oper in Rotterdam; Begleitung durch die Herren C. Hoffbauer und Jul. Kniese);

3) am 10. November: aus „Rheingold", Schlussscene von Fasolt's Tode an; aus „Siegfried", I. Aufzug vom Schmelzliede an; aus „Götterdämmerung", I. Aufzug, von Waltraute's Auftritt bis zu ihrem Abgang, und III. Aufzug, bis zur Verwandlung nach dem „Trauermarsche" (Wotan und Hagen: Herr G. Siehr vom Kgl. Theater in Wiesbaden, Froh und Siegfried: Herr G. Unger vom Stadttheater in Frankfurt, die Rheintöchter: Frl. Julie Will, Frl. Emma Steinbach vom Hoftheater in Karlsruhe und Frau Mathilde Weimar —

auch Brünnhilde — aus Frankfurt, Waltraute: Frl. Anna Lankow aus Bonn; Begleitung wie am zweiten Abend;

4) am 6. Dezember: grosses Orchesterkonzert unter Leitung des Herrn Musikdirektor Julius Kniese, I. Aufzug der „Walküre", wie am 1. Abend; II. und III. Aufzug wie am 2. Abend; Vorspiel der „Götterdämmerung" vom Verschwinden der Nornen an; III. Aufzug der „Götterdämmerung" wie am 3. Abend (Siegmund: Herr F. Grose, Sieglinde und Brünnhilde: Frl. Joh. Schetzky vom Hoftheater in München, Brünnhilde in der „Walküre" und Fleshilde: Frl. Anna Lankow, Woglinde: Frl. Marie Breidenstein, Fürstl. Kammersängerin aus Erfurt, Wellgunde: Frau Mathilde Weimar, Siegfried: Herr G. Unger, Hunding, Wotan und Hagen: Herr G. Siehr.

Den Programmen der drei ersten Abende waren ausserordentlich geistvoll und förderlich belehrende Erläuterungen zu den betreffenden Dramen, verfasst von Dr. O. Eiser, hinzugefügt, eine Einrichtung, die in solchen Fällen von Konzertaufführungen einzelner Theile Wagnerischer Werke überall nachgeahmt zu werden verdient, schwerlich aber überall in gleicher Weise glücken wird. — Hoffen wir nun, dass dieser schöne Erfolg des Frankfurter Vereins auch wirklich recht bald unserer Bayreuther Sache direkten Vortheil bringen möge!

Stimmen aus der Vergangenheit.

(Unter dieser Rubrik beabsichtigen wir, gleichsam zur Ergänzung der Berichte über das gegenwärtig für die Sache unserer Kunst oder im Sinne unserer Kulturbestrebungen Geschehende, beachtenswerthe Aussprüche grosser und edler Deutscher der Vergangenheit zu citiren, welche beweisen, dass auch in ihnen das von uns Erstrebte irgend wie als Ahnung, Wunsch oder Idee schon gelebt und dieselben Entgegnungen und Erschwerungen von Seiten des Zeitgeistes und der Kritik zu erfahren gehabt hat, wir also keineswegs, wie man uns mitunter hat nachreden wollen, von allem geschichtlichen Zusammenhange uns lossagend, vielmehr überall unser Wollen als in dem edelsten Sinnen und Streben der Vorzeit [illegible] betrachtet zu wissen wünschen. — Unsere Freunde sind gebeten uns für diesen Zweck mit gelegentlichen Notizen aus ihrer Lektüre zu versorgen. —)

Schiller an Goethe, 23.7.1798.

Es wäre die Frage, was sich in einer Zeit, wie die unsrige, von einer Schule für die Kunst erwarten liesse. Jene alten Schulen waren Erziehungsschulen für Zeichner, die neueren müssten Correctionshäuser für Züchtlinge sein, und sich dabei wegen Armuth des produktiven Genies mehr kritisch als schöpferisch bildend beweisen. Indessen ist keine Frage, dass schon viel gewonnen würde, wenn sich irgendwo ein fester Punkt fände oder machte, um welchen sich das Uebereinstimmende versammelte; wenn in diesem Vereinigungspunkt festgesetzt würde, was für kanonisch gelten kann und was verwerflich ist, und wenn gewisse Wahrheiten, die regulativ für die Künstler sind, in runden und gediegenen Formeln ausgesprochen und überliefert würden. So entstünden gewisse symbolische Bücher für Poesie und Kunst, zu denen man sich bekennen müsste, und ich sehe nicht ein, warum der Sektengeist, der sich für das Schlechte sogleich zu regen pflegt, nicht auch für das Gute geweckt werden könnte. Wenigstens scheint mir, es liesse sich eben so viel zum Vortheil einer ästhetischen Confession und Formeinheit anführen, als zum Nachtheil einer philosophischen.

Goethe (W. M.'s W. J. III.2 pag. 365.)

Am Neuen sehen wir nur das Seltsame; aber im Seltsamen jedoch alsobald das Bedeutende zu erblicken, dazu gehört schon mehr. Für Euch muss erst Alles in That übergehen, es muss geschehen, als möglich, als wirklich vor Augen treten; und dann lasst Ihr es auch gut sein wie etwas anderes. Was Du vorbringst, hör' ich schon zum Voraus von Unterrichteten und Laien wiederholen, von Jenen aus Vorurtheil und Bequemlichkeit, von Diesen aus Gleich

eitigkeit. Ein Verfahren, wie das angesprochene, kann vielleicht nur in einer neuen Welt durchgeführt werden, wo der Geist Muth fassen muss, zu einem nützlichen Behufe neue Mittel aufzusuchen, weil es an den herkömmlichen durchaus ermangelt; da regt sich die Erfindung, da gesellt sich die Kühnheit, die Beharrlichkeit der Nothwendigkeit hinzu.

Goethe an Schiller, 7 7 1798.

Wie selten findet man bei den Geschäften und Handlungen des gemeinen Lebens die gewünschte Theilnahme, und in diesem hohen ästhetischen Falle ist sie kaum zu hoffen, denn wie viele Menschen sehen das Kunstwerk an sich selbst, wie viele können es übersehen, und denn ist es doch nur die Neigung, die Alles sehen kann, was es enthält, und die reine Neigung, die dabei noch sehen kann, was ihm mangelt.

Schiller an Goethe, 2 7 1798.

Wir schaft habe ich erfahren, dass das Vortreffliche eine Macht ist, dass es auf selbst rohe Gemüther auch nur als eine Macht wirken kann, dass vor dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit giebt als die Liebe.

Goethe an Schiller 14 8 1798.

Wenn man von Schriften wie von Handlungen nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig davon, dass es der Rede gar nicht werth ist. Lust, Freude, Theilnahme an den Dingen ist das einzige Recht und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur.

Goethe (W. M.'s W. J. II, 3. p. 185).

Der Mensch hat gar eine eigene Lust, Proselyten zu machen, dasjenige, was er sich schätzt, auch ausser sich in anderen zur Erscheinung zu bringen, sie genießen zu lassen, was er selbst genießt, und sich in ihnen wiederzufinden und darzustellen. Fürwahr, wenn dieses auch Egoismus ist, so ist es der liebenswürdigste und lobenswürdigste, derjenige, der uns zu Menschen gemacht hat und uns als Menschen erhält.

Schiller an Goethe 13 6 1794.

So weit ist es noch nicht mit der Cultur der Deutschen gekommen, dass sich das, was den Besten gefällt, in jedermanns Händen finden sollte.

Der Künstler und die Zeitgenossen.

Goethe an Schiller, 7 12 1796.

Den D... neben Anstalt habe ich, da ich die Deutschen so lange kenne, nicht besonders gefunden, wir haben dergleichen noch mehr zu erwarten. Der Deutsche sieht nur Stoff und glaubt, wenn er gegen ein Gedicht Stoff zurückgäbe, so hätte er sich gleichgestellt; aber der Silbenmasse hinaus erstreckt sich ihr Begriff von Form nicht. Wenn ich aber aufrichtig sein soll, so ist das Betragen des Volkes ganz nach meinem Wunsche; denn es ist eine nicht genug bekannte und geübte Politik, dass Jeder, der auf einigen Nachruhm Anspruch macht, seine Zeitgenossen zwingen soll, Alles, was sie gegen ihn in petto haben, von sich zu geben. Den Eindruck davon vertilgt er durch Gegenwart, Leben und Wirken jederzeit wieder. Was hilft's manchem bescheidenen, verdienstvollen und klugen Mann, den ich gekannt habe, dass er durch unglaubliche Nachgiebigkeit, Unthätigkeit, Schmeicheln, Rücken und Zurechtlegen einen leidlichen Rat zeitlebens erhielt? Gleich nach dem Tode sitzt der Advocat des Teufels neben dem Leichnam, und der Engel, der ihm Widerpart halten will, macht gewöhnlich eine klägliche Geberde.

Schiller an Goethe, 18 11 1796.

Ihnen wird man Ihre Wahrheit, Ihre tiefe Natur nie verzeihen, und nur, wenn ich hier von mir reden darf, wird der starke Gegensatz meiner Natur gegen die Zeit und gegen die Masse des Publicums sie zum Freund machen können. Es ist nur gut, dass diese auch so gar nothwendig nicht ist, um mich in Thätigkeit zu setzen und zu erhalten. Ihnen kann es vollends gleichgültig sein, und jetzt besonders, da trotz allem Geschwätzen der Geschmack der Besseren ganz offenbar eine solche Richtung nimmt, die zu der vollkommensten Anerkennung Ihres Verdienstes führen muss.

Goethe an Schiller, 25 11 1797.

Auf alle Fall sind wir genöthigt, unser Jahrhundert zu vergessen, wenn wir nach unserer Ueberzeugung arbeiten wollen: denn so eine Saalbaderei in Principien, wie sie im Allgemeinen jetzt gelten, ist wohl noch nicht auf der Welt gewesen.

Goethe an Schiller, 18 3 1801.

Es ist recht sonderbar, wie gewisse Denkweisen allgemein werden und sich lange Zeit erhalten können, und so lange wirklich als ein Bestandtheil der menschlichen Natur angesehen werden können.

Goethe an Schiller, 21 7 1798.

Sein Jahrhundert kann man nicht verändern, aber man kann sich dagegen stellen und glückliche Wirkungen vorbereiten.

Goethe an Schiller 2 5 1798.

Wie wenig verhalten sich gegen den Künstler auch wieder produktive!

Schiller an Goethe, 25 6 1795.

Eine ästhetische Einkleidung würde diesem Aufsatz freilich bei einem geistreichen Publikum den grössten Eingang verschaffen, aber den Deutschen muss man die Wahrheit so derb sagen als möglich.

Schiller an Goethe, 15 6 1795.

Es schadet uns Nichts, wenn man uns für unbeugsam und ungezogen hält.

Goethe an Schiller, 17 8 1798.

Wenn es möglich ist, dass die Deutschen begreifen, dass man ein guter tüchtiger Kerl sein kann, ohne gerade ein Philister und ein Matz zu sein, so müssen ihre Sprüche das gute Werk vollbringen.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Se. Maj. der Kaiser von Brasilien ist dem Bayreuther Patronatvereine beigetreten.

Neue Vertreter. Den Vertretern in Freiburg ist Herr Hermann Dimmler, denen für Stettin Herr Martin Plüddemann beigesellt worden. In Wien ist auch Herr Kunst- und Musikalienhändler J. Gutmann bevollmächtigt Mitglieder-Anmeldungen entgegen zu nehmen. Die Vertretung für Boston hat Herr B. J. Lang übernommen; die für Regensburg Graf du Moulin.

* Neue Zweigvereine. In Gothenburg (Schweden) hat sich ein Zweigverein unseres Patronatvereins konstituirt, der vorläufig 11 Mitglieder zählt. Die Uebermittelung der Beiträge an den Bayreuther Fond besorgt Herr Direktor Max Olbers. Der grosse künstlerische Erfolg des alten Festspielgästen von 1876 wohlbekannten dramatischen Sängers Carl Hill, der dort jüngst zu Gaste war, hat auf das endgiltige Zustandekommen dieser Vereinigung begeisterter Anhänger unserer Kunst sicher einen bedeutenden Einfluss ausgeübt.

In Brüssel hat sich, Dank der Thätigkeit des dortigen, noch seit 1876 bestehenden Comité Wagnérien (Vorstand: Mr. Louis Brassin, président, Mr. H. la Fontaine, secrétair, Mr. Léon Lequime, trésorier), nunmehr ein Belgischer Zweigverein gebildet, der uns bereits 30 Mitglieder, aus Brüssel, Luxemburg und einigen kleineren belgischen Städten, zugeführt hat.

Der im Januar zu Carlsruhe gegründete akademische Patronatverein hat sich jetzt zu einem Carlsruher Patronatverein erweitert. Der in den Lokalblättern veröffentlichte Aufruf dazu ist vom 8. März datirt; der Verein zählte damals bereits 12 Mitglieder. Vorstand ist: A. Basler, Chemiker, Vorsitzender, L. Klopfer, stud. chem., Kassirer, E. v. Schilling, stud. ingen., Schriftführer.

Der Pfälzer Zweigverein (Sitz des Vorstandes: Ludwigshafen) hat sich inzwischen ebenfalls fest organisirt; die Statuten werden an dieser Stelle mitgetheilt werden, sobald zugleich weitere Erfolge zu melden sind.

Die Schweriner, Rostocker und Wismarer Zeitungen brachten einen Aufruf zur Gründung eines „Mecklenburgischen Wagnervereins", d. dat. 4. März, vom Herrn Hofkapellmstr. Alois Schmitt, unserm Vertreter für Schwerin.

Auf Anregung des Herrn Dr. med. Druffel hat sich in Minden am 9. März der erste Wagner-Verein auf westfälischer Erde gebildet, der voraussichtlich 8—9 Jahresbeiträge an den Bayreuther Patronatverein zahlen wird.

Aufführungen im Interesse unserer Sache. Die in voriger Stücke angezeigte Wiederholung des Braunschweiger Konzertes in Gotha ist nach zweimaliger Verschiebung am 19. März vor sich gegangen, doch wirkte an

Stelle des herzogl. Hofopernsängers Schrötter, der durch ein neues grosses Wagner-Konzert in Braunschweig gefesselt war, Herr G. Unger aus Frankfurt mit. Das Programm dieses zweiten Braunschweiger Konzertes enthält ebenfalls nur Scenen aus dem „Ring der Nibelungen". —

Der Wagner-Verein zu Riga hat im Laufe des Winters sieben Vereinsabende gehabt, davon fünf musikalische Studienabende unter Leitung des Km. Ruthardt waren, die sämmtlich dem „Rheingold" galten. Die Mitgliederliste zeigt nun 79 Angehörige unseres Patronat-Vereines.

Der Berliner Wagner-Verein verschaffte, durch die Veranstaltung eines Extrazuges nach Schwerin am 24. März seinen Mitgliedern und anderen Freunden des musikalischen Dramas in der Reichshauptstadt den am Orte selbst ihnen versagten Genuss einer Aufführung der „Walküre". Bekanntlich hatte das Berliner Hoftheater überhaupt nur das Recht zur Aufführung der „Walküre" allein sich erwerben wollen, welche fragmentarische Abbindung der Meister begreiflicherweise einem so hochgestellten und vermögenden Institut nicht zu gestatten vermochte. Seitdem bereiten — von München und Wien ganz zu schweigen — die kleineren Nachbarstädte und die grösseren Stadttheater rings um Berlin die Darstellung der „ganzen Tetralogie" vor, und unsere Berliner Freunde müssen sich nun von dorther stückweis holen, was man ihnen zu Hause im Ganzen nicht bieten mochte.

Geschäftlicher Theil.

Statistik.

Einnahmen des Vereines in dem ersten Halbjahre seines Bestehens, vom 16. September 1877 bis zum 15. März 1878.

Die erste und zweite Zahl bezeichnen durch die Vertretung gewonnene Gelder, und zwar geschieden in (1) Mitgliedsbeiträge und (2) Fondsbeiträge.

Die dritte und vierte Zahl bezeichnen direkt vom Lokal nach Bayreuth eingesandte Gelder, in gleicher Weise geschieden.

Ueber 2000 Mark:					
München (Hofkapellm. Levi, Porges, Bey, Frhr. v. Baligand)	975	1186	65	100	= 2326
Ueber 1000 Mark:					
Riga (C. Glasenapp, J. Pelhardt, M. Rudolff, O. Engelmann)	1155	200	—	500	= 1855
Berlin (G. Davidsohn, Mus.-Dir. Barth, O. Eichberg, W. Tappert)	900	—	200	300	= 1400*)
Gladbach, Kreis (Ad. Schmidt in Viersen)	450	1000	—	—	= 1450**)
Worms (Fr. Schön)	135	1020	—	—	= 1155
Ueber 500 Mark:					
Wien (Hofkapellmstr. Richter, Dr. Paumgartner, Schembera, Akad. W. Ver.)	630	200	140	—	= 970***)
Leipzig (Prof. Riedel, E. W. Fritzsch, Kipke, Zenker, C. F. Kahnt)	510	225	30	80	= 845
Mainz (L. Hillebrand, Friedrich, Harburger, Schott Söhne)	300	405	30	25	= 760
Cöln (A. Lesimple)	300	400			= 700†)
Ueber 300 Mark:					
London (Edward Dannreuther)	291.20	—	45	160	= 496.20
Göttingen (Dr. L. Schemann)	90	323	—	—	= 413††)
Heidelberg (Dr. L. Nohl)	195	205	—	—	= 400
Bayreuth (Verwaltungsrath der Festspiele)	—	—	330	5	= 335
Ueber 200 Mark:					
Helsingfors, Finnland (Musikdir. Faltin)	150	142	—	—	= 292
Frankfurt a. M. (Musikdir. Kniese, M. Gross)	135	150	—	—	= 285
Kiel (Musikdir. A. Keller)	120	150	—	—	= 270
Düsseldorf (Musikdir. W. Schauseil)	210	20	—	—	= 230
Hamburg (Organ. C. Armbrust)	165	65	—	—	= 230
Strehlen b. Dresden (ohne Vertretung)	—	—	30	200	= 230
Buda-Pest (von Mihalovich)	140	87.20	—	—	= 227.20
Würzburg (Dr. Kliebert, Musikdir. A. Ritter)	90	125	—	—	= 215
Baden (Dr. H. Pohl)	105	100	—	—	= 205

*) 20 Mark aus Charlottenburg bei Berlin, 130 Mark aus Schleusingen, Hermsgewalde, Kötschenbroda, Rohnstock, Zossen.

**) 15 Mark aus Crefeld, 435 Mark aus Gladbach, 15 Mark aus Uerdingen, 125 Mark aus Viersen.

***) 8 fl. aus Aussee in Kärnten, 8 fl. aus Odessa in Russland; der Gulden österr. W. ist durchweg zum Course von 1 Mark 70 Pf. berechnet.

†) 20 Mark aus Aachen, 15 Mark aus Godesberg bei Bonn, 15 Mark aus Roisdorf bei Bonn.

††) 120 Mark aus Celle, 35 Mark aus Holzminden bei Hameln, 15 Mark aus Hagen in Westphalen.

Ueber 100 Mark.

Basel (Prof. F. Overbeck)	165	35	—	—	=	200 *)
Colberg (ohne Vertretung)	—	—	30	170	=	200
Barmen (Rud. Ibach Sohn)	90	100	—	—	=	190 **)
Magdeburg (Musikdir. Rehling)	90	100	—	—	=	190
Potsdam (ohne Vertretung)	—	—	90	100	=	190
Braunschweig (Prof. Dr. Sommer, Club der Nibelungen)	135	30	—	—	=	185
Coburg (Dir. Riemann)	45	100	15	—	=	160
Mannheim (Heckel, Häulein, Langer, Zeroni jun.)	120	40	—	—	=	160
Stettin (R. Seidel, R. Nathusius, M. Plühlemann)	45	—	30	85	=	160
Görlitz-Hirschberg-Schmiedeberg (Dr. C. Fuchs)	150	—	—	—	=	150 ***)
Florenz (ohne Vertretung)	—	—	145	—	=	145
Asch (Musikdir. Labitzky)	90	47	—	—	=	140
Carlsruhe i. B. (A. Basler, Vorst. des C. Patr. V.)	131	—	—	—	=	131
Gratz (Dr. Frdr. v. Hausegger)	116	12	—	—	=	128
Strassburg i. E. (Musikdir. Reiser, A. Janetschek)	90	35	—	—	=	125 †)
Bern (Pian. Leop. Brassin)	120	—	—	—	=	120
Dresden (Hofr. Dr. Pusinelli)	45	—	75	—	=	120
Sondershausen (Bürgermstr. Laue, Hofkapellm. Erdmannsdorffer)	105	10	—	—	=	115 ††)

Von 100 Mark abwärts:

Naumburg a. d. S. (ohne Vertretung)	—	—	100	—	=	100
Königsberg i. Pr. (Musikdir. A. Hahn)	90	—	—	—	=	90
Regensburg (Graf du Moulin)	90	—	—	—	=	90 †††)
Brandenburg a. d. H. (Musikdir. Thierfelder)	45	30	—	—	=	75
Paris (ohne Vertretung)	—	—	75	—	=	75
Rostock (Musikdir. Kretzschmar, Musikhdlr. Wessel)	75	—	—	—	=	75 ‡)
Prag (Robert Schnürdreher)	14	—	56	—	=	70
Chemnitz (Verlagsbuchhdlr. E. Schmeitzner)	60	—	—	—	=	60
Freiburg i. B. (Musikdir. Isemann, Dr. Engesser, H. Dimmler)	60	—	—	—	=	60
Brieg (Kantor Jung)	45	13	—	—	=	50
Salzburg (Musikdir. O. Bach)	50	—	20	—	=	50
Weimar (Hoftheaterintendant Frhr. v. Loen)	—	—	15	35	=	50 ‡)
Schweinfurt (G. Raab)	45	—	—	—	=	45
Dessau (Dr. Falckenberg)	15	10	15	—	=	40
Mühlhausen i. Th. (Musikdir. Scheffler)	30	10	—	—	=	40
Altenburg (E. Schmidt)	30	—	—	—	=	30
Carlsbad (Musikdir. O. Rokicki)	30	—	—	—	=	30
Hannover (ohne Vertretung)	—	—	30	—	=	30
Posen (Musikdir. Dennig)	30	—	—	—	=	30

*) 15 Mark aus Zürich.
**) 60 Mark aus Elberfeld.
***) 30 Mark aus Görlitz, 100 Mark aus Hirschberg, 45 Mark aus Schmiedeberg.
†) 15 Mark aus Zabern.
††) 45 Mark aus Dresden, 30 Mark aus Nordhausen.
†††) Beiträge von 20 Mitgliedern auch in Aussicht.
‡) 30 Mark aus Güstrow, 25 Mark aus Schwerin.
‡) Grössere Summe aus [illegible]

Stuttgart (Pian. Pruckner, Lindner)	—	—	30	—	=	30
Winterthur (Musikdir. Methfessel)	30	—	—	—	=	30
Zittau (Musikdir. Fischer)	30	—	—	—	=	30
Boston (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
Callao, Peru (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
Eisenach (Musikdir. Thüreau)	15	—	—	—	=	15
Fürth (Musikdir. Schmid in Nürnberg)	15	—	—	—	=	15
Gotha (Hofpianist Tietz)*	15	—	—	—	=	15
Halle a. d. S. (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
Ludwigsburg b. Stuttgart (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
Neu-Strelitz (Hofkapellm. Klughardt)	15	—	—	—	=	15
Rom (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
Schwerin i. M. (Hofkapellm. Schmitt)	15	—	—	—	=	15 *)
Sonneberg bei Coburg (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
Tübingen (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
Wernigerode im Harz (ohne Vertretung)	—	—	15	—	=	15
In Summa:	8960	7117	1086	1650	=	19823

Im Laufe des letzten Vierteljahres hat das Vereinsvermögen sich demnach vergrössert um 8250,10 Mark, und zwar haben von den am 1. Januar bereits notirten Städten seitdem, d. h. bis zum 15. März, ihre Einzahlungen vermehrt:

München	um 2210 Mark		**Sondershausen**	um 85 Mark	
Berlin	„ 540 „		**Cöln**	„ 60 „	(Vergl. die Berichtigung im II. St.)
Mainz	„ 420 „		**Frankfurt** / **Strassburg**	„ 45 „	
London	„ 337,10 „		**Carlsbad**		
Riga	„ 255 „		**Potsdam** / **Stuttgart**	„ 15 „	
Bayreuth	„ 185 „				
Braunschweig	„ 90 „				

Mit Beiträgen neu hinzugekommen sind die 15 Vertretungen von Carlsruhe, Gotha, Görlitz-Hirschberg-Schmiedeberg, Königsberg, Leipzig, Mannheim, Regensburg, Rostock, Salzburg, Schwerin, Stettin, Wien, Winterthur, und die offiziell nicht vertretenen 9 Städte: Boston, Callao, Florenz, Halle, Ludwigsburg, Paris, Rom, Tübingen, Wernigerode. Als sicher angezeigt sind Beiträge der neu gebildeten Vertretungen und Zweigvereine von **Brüssel** (10 Mitglieder), **Gothenburg** in Schweden (11 Mitglieder), vom **Pfälzer Vereine**, sowie aus **Chemnitz**.

*) Mehr in neuer Aussicht.

Anzeige und Empfehlung.

Die „Bayreuther Blätter" erscheinen ohne Umschlag um das voraussichtlich von den meisten Lesern ihnen am Jahresschlusse zugedachte Einbinden zu erleichtern; zur Schonung aber während der Spedition durch die Post sind vom Verleger bereits die Couverts eingeführt worden, in denen sie versandt werden, und zur weiteren Schonung und Aufbewahrung bis zum Zeitpunkte des Einbindens hat derselbe bequeme und gutaussehende „Pappkästchen" anfertigen lassen, welche unsere Leser zum Preise von 1,50 Mark direkt von ihm beziehen können. Diess sei ihnen hierdurch angezeigt und zur Benutzung freundlichst empfohlen.

Bei Gelegenheit dieser geschäftlichen Mittheilungen seien die noch immer vielfach uns bekannt werdenden Zweifel über die Art des Beitritts zum Patronatvereine durch die wiederholte ausdrückliche, von unseren Freunden weiter zu verbreitende Erklärung gehoben:

> dass Anmeldungen zum Beitritt, sowie Einzahlungen des Mitgliedschaftsbeitrages von 15 Mark jährlich und der wünschenswerthen, freiwilligen grösseren Fondsbeiträge von allen Denen, welche an ihren Wohnorten keine offizielle Vertretung unseres Vereines haben oder kennen, einfach an Herrn Fr. Feustel, Bayreuth, mit genauer Angabe der Adresse, einzusenden sind. Alles hingegen, was die „Bayreuther Blätter" betrifft, Beiträge, Berichte, Notizen, Anfragen u. dgl., ist an die Adresse: H. von Wolzogen, Bayreuth, zu richten.

Druck v. R. Oschatz, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

April. **Viertes Stück.** **1878.**

Inhalt: — Publikum und Popularität. Von Richard Wagner. I. — Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. Von Heinrich Porges. II. — Kundry in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal. Von J. H. Löffler. I. — Grossstädtisches: Wiener Briefe. Von V. E. Schrumberg. I. — Kritik: Die Musik und ihre Künstler. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Bekanntmachung und Berichtigungen.

Publikum und Popularität.

I.

„Schlecht ist nicht das Schlechte, denn es taugt nur selten;
das Mittelmässige ist schlecht, weil es für gut kann gelten."

So sagt ein indischer Weisheitsspruch.

Wer ist nun das *Publikum*, dem das Schlechte wie das Mittelmässige dargeboten wird? Woher nimmt es das Urtheil zur Unterscheidung, und namentlich die, wie es scheint, so schwierige Erkenntniss des Mittelmässigen, da das Gute selbst sich ihm gar nicht darbietet, sondern das Merkmal des Guten eben darin besteht, dass es für sich selbst da ist, und das im Mittelmässigen und Schlechten erzogene Publikum sich erst erheben muss, um an das Gute heranzutreten?

Nun hat aber Alles, ausser eben das Gute, sein Publikum. Niemals wird ein Ausleuter der Wirkung des Mittelmässigen sich auf den Rund seiner Mitinteressenten berufen, sondern immer auf das *Publikum*, nach welchem er sich zu richten habe. Hier ein Beispiel. Vor einiger Zeit wendete sich einer meiner jüngeren Freunde an den, nun verewigten, Herausgeber der Gartenlaube mit

der Bitte um die Aufnahme der von ihm verfassten ernstlichen Berichtigung eines entstellenden Artikels über mich, mein Werk und mein Vorhaben, welcher, der Gewohnheit gemäss, in jenem gemüthlichen Blatte seinen Platz gefunden hatte. Der so populär gewordene Herausgeber wies diese Bitte ab, weil er auf *sein Publikum* Rücksicht zu nehmen habe. Das war also das Publikum der *Gartenlaube*: gewiss keine Kleinigkeit; denn ich hörte kürzlich, dieses höchst solide Volksblatt erfreue sich einer ungeheuren Anzahl von Abnehmern. Offenbar giebt es jedoch neben diesem wiederum ein anderes Publikum, welches zum Allermindesten nicht weniger zahlreich ist, als jener Leserbund, nämlich das unermesslich mannigfaltig zusammengesetzte Theaterpublikum, ich will nur sagen: Deutschlands. Hiermit steht es nun sonderbar. Die Theaterdirektoren, welche die Bedürfnisse dieses Publikums etwa in gleicher Weise besorgen, wie z. B. der verewigte Herausgeber der Gartenlaube für die des seinigen beflissen war, können, mit wenigen Ausnahmen, alle mich nicht leiden, ganz so wie die Redaktoren und Rezensenten unserer grossen politischen Zeitungen; sie finden aber ihren Vortheil darin, ihrem Publikum meine Opern vorzuführen, und entschuldigen sich wiederum mit der ihnen nöthigen Rücksicht auf dieses ihr Publikum, wenn Jene ihnen Vorwürfe hierüber machen. Wie mag hierzu sich das Publikum der *Gartenlaube* verhalten? Welches ist wirklich ein *Publikum*? Dieses oder jenes?

Jedenfalls herrscht hier eine grosse Verwirrung. Man könnte annehmen, solch eine beliebige Anzahl von Lesern eines Blattes habe in Wirklichkeit nicht den Charakter eines Publikums, denn sie bezeugt durch nichts, dass sie eine Initiative ausübe, viel weniger ein Urtheil habe; wogegen ihr Charakter die Trägheit sei, welche sich das eigene Denken und Urtheilen in weislicher Bequemlichkeit erspare, und dies um so eifriger und störrischer, als endlich die langjährige Gewohnheit dieser Trägheits-Uebung den Stempel der Ueberzeugung aufdrücke. Das ist nun aber anders bei dem Publikum der Theater: dieses nimmt unleugbar Initiative, und spricht sich, oft zum Erstaunen der dabei Interessirten, ganz unmittelbar darüber aus, was ihm gefällt und was ihm nicht gefällt. Es kann gröblich getäuscht werden, und soweit die Journale, namentlich auf die Direktoren der Theater, Einfluss gewinnen, kann besonders das Schlechte, sonderbarer Weise aber weniger das Mittelmässige, das Gefallen eines Theaterpublikums oft tief im Schmutze herumziehen. Aber, es weiss sich aus jeder Versunkenheit auch wieder herauf zu helfen, und dies ist unausbleiblich der Fall, sobald ihm etwas Gutes geboten wird. Kommt es hierzu, so hat alle Chicane dagegen die Macht verloren. Der vermögende Bürger einer kleinen Stadt hatte einem meiner Freunde vor etwa zwei Jahren sich für einen Patronatplatz zu den Bayreuther Bühnenfestspielen gemeldet: er nahm diesen zurück, als er aus der *Gartenlaube* erfahren hatte, meine Sache sei Schwindel und Geldprellerei. Endlich zog ihn die Neugier an, er wohnte einer Vorstellung des *Ring des Nibelungen* bei, und erklärte in Folge dessen meinem Freunde zu jeder

Aufführung desselben wieder nach Bayreuth kommen zu wollen. Wahrscheinlich nahm er an, dass in diesem einzigen Falle die Gartenlaube ihrem Publikum einmal zu viel zugemuthet habe, nämlich: dem vorgeführten Kunstwerke gegenüber ohne Eindruck zu bleiben.

Dies wäre für jetzt etwas vom Theaterpublikum. Man ersieht, an diesem ist eine Berufung möglich: wenn es nicht zu urtheilen versteht, so empfängt es Eindrücke doch unmittelbar, und zwar durch Hören und Sehen, sowie durch sinnliche Empfindungen. Was ihm ein wirkliches Urtheil erschwert, ist, dass seine Empfindungen nie vollkommen rein sein können, weil ihm im besten Falle immer nur das Mittelmässige geboten wird, und dies mit dem Anspruche für das Gute zu gelten. Ich sagte anfänglich, das Gute böte sich ihm nicht dar, und ich schien mir selber zu widersprechen, als ich, in der Folge, den Fall annahm, dass es ihm wirklich dargeboten würde, als welchen Fall ich meine Bayreuther Bühnenfestspiele heranzuziehen mir erlaubte.

Hierüber wünschte ich mich nun verständlich zu machen. Ohne einen allgemeinen, nur alle Kultur-Epochen giltigen Grundsatz aufstellen zu wollen, fasse ich für jetzt unsere heutigen öffentlichen Kunstzustände in das Auge, wenn ich behaupte, dass unmöglich etwas wirklich *gut* sein kann, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet und diese beabsichtigte Darbietung bei Entwerfung und Ausführung eines Kunstwerkes dem Autor als massgebend vorschwebt. Dass dagegen Werke, deren Entstehung und Ausführung dieser Absicht durchaus fern liegen mussten, dennoch dem *Publikum* dargeboten werden, ist ein dämonischer, in der tiefsten Nöthigung zur Konzeption solcher Werke aber begründeter Schicksalszug, durch den das Werk von seinem Schöpfer der Welt gewissermassen abgetreten werden muss. Fraget den Autor, ob er sein Werk als ihm noch angehörig betrachtet, wenn es in die Wege sich verirrt, auf welchen nur das Mittelmässige angetroffen wird, und zwar das Mittelmässige, welches sich für das Gute giebt. Das von dem oben angeführten indischen Spruche nicht Berührte ist aber, dass eben das Gute nur unter der Gestalt des Mittelmässigen in unsere Oeffentlichkeit tritt, und in dieser Verunstaltung dem Urtheile als dem Mittelmässigen gleich dargeboten wird, weil das Gute in seiner reinen Gestalt, eben so wenig als die vollkommene Gerechtigkeit, in unserer Welt zu der ihm adäquaten Erscheinung kommen kann.

Wir sprechen noch vom Publikum unserer Theater. Ihm werden die Werke unserer grossen Dichter und Tonsetzer vorgeführt: gewiss gehören diese dem seltenen, ja einzigen Guten an, was wir besitzen; aber schon, dass wir sie besitzen und als unser Eigenthum behandeln, hat sie, eben für uns, in das Gebiet des Mittelmässigen gewerfen. An der Seite welch' anderer Produkte werden sie dem Publikum vorgeführt? Schon dieses Eine, dass sie auf derselben Bühne wie jene, und von denselben Darstellern, welche in jenen

sich heimisch fühlen, uns vorgeführt werden, so wie dass wir endlich diese ehrwürdigende Nebeneinanderstellung und Vermischung ruhig dahin nehmen, bezeugt doch deutlich, dass jenes Gute uns nur dann verständlich gemacht werden zu können scheint, wenn es uns auf der Bodenfläche des Mittelmässigen dargeboten wird. Das Mittelmässige aber ist die breite Grundlage, und für das Mittelmässige sind die Kräfte angeleitet und geübt, so dass es von unseren Schauspielern und Sängern richtiger und besser wiedergegeben wird, als, wie demnach sehr natürlich, das Gute.

Dieses festzustellen war für unsere Untersuchung zuerst nöthig, und über die Richtigkeit dieser Feststellung wird, so denke ich, nicht viel zu streiten sein: nämlich, dass nur das Mittelmässige auf unseren Theatern gut, d. h. seinem Charakter entsprechend, das Gute aber schlecht, weil im Charakter der Mittelmässigkeit, uns vorgeführt wird. Wer durch diesen Schleier hindurchblickt, und das Gute in seiner wahren Reinheit erkennt, kann, streng genommen, nicht mehr zu dem heutigen Theaterpublikum gezählt werden; wiewohl, was eben sehr bezeichnend für den Charakter eines Theaterpublikums ist, diese Ausnahmen gerade nur hier angetroffen werden; während einem blossen Leser-Publikum, namentlich einem Zeitungsleser-Publikum, jener Durchblick auf das wahrhaft Gute stets verwehrt bleiben wird. —

Was ist nun aber der Charakter des Mittelmässigen?

Gemeinhin verstehen wir unter diesem wohl Dasjenige, was uns nicht etwas unbekannt Neues, das Bekannte aber in gefälliger und schmeichelnder Form bringt. Es könnte, im guten Sinn, das Produkt des *Talentes* darunter verstanden sein, wenn wir dieses mit Schopenhauer so auffassen, dass das Talent in ein Ziel treffe, welches wir zwar Alle sehen, aber nicht leicht erreichen; wogegen das Genie, der Genius des *Guten*, in ein Ziel treffe, das wir Anderen gar nicht einmal sehen.

Die eigentliche *Virtuosität* gehört daher dem Talente an, und an dem musikalischen Virtuosen wird die voranstehende Definition am verständlichsten. Wir haben da die Werke unserer grossen Tonsetzer vor uns; sie richtig und im Geiste der Meister uns vorzutragen vermag aber nur, wer hierfür das Talent hat. Um seine Virtuosität ganz für sich glänzen zu lassen, richtet sich der Musiker oft eigene Tonstücke her: diese gehören dann in die Gattung des Mittelmässigen, während ihre Virtuosität an sich dieser Gattung eigentlich schon nicht mehr zugeschrieben werden kann, da wir doch offen bekennen müssen, dass ein mittelmässiger Virtuos in gar keiner Gattung mitzählt. Eine, der bezeichneten sehr nahe verwandte Virtuosität, also die Wirksamkeit des eigentlichen Talentes, treffen wir im schriftstellerischen Fache mit grosser Bestimmtheit bei den Franzosen an. Diese besitzen das Werkzeug zu ihrer Ausübung namentlich in einer, wie es scheint, eigens dafür ausgebildeten Sprache, in welcher geistvoll, witzig, und unter allen Umständen zierlich und

klar sich auszudrücken als höchstes Gesetz gilt. Es ist unmöglich, dass ein französischer Schriftsteller Beachtung findet, wenn seine Arbeit nicht vor Allem diesen Anforderungen seiner Sprache genügt. Vielleicht erschwert gerade auch diese vorzügliche Aufmerksamkeit, welche er auf seinen Ausdruck, seine Schreibart ganz an und für sich zu verwenden hat, dem französischen Schriftsteller wahre Neuheit seiner Gedanken, also etwa das Erkennen des Zieles, welches Andere noch nicht sehen; eben schon aus dem Grunde, weil er für diesen durchaus neuen Gedanken den glücklichsten, auf Alle sofort zutreffend wirkenden Ausdruck nicht finden können würde. Hieraus dürfte zu erklären sein, dass die Franzosen in ihrer Litteratur so unübertreffliche Virtuosen aufzuweisen haben, während der intensive Werth ihrer Werke, mit den grossen Ausnahmen früherer Epochen, sich selten über das Mittelmässige erhebt.

Nichts verkehrteres kann man sich nun denken, als die Eigenschaft, welche die Franzosen auf dem Grunde ihrer Sprache zu geistreichen Virtuosen macht, von den deutschen Schriftstellern adoptirt zu sehen. Die deutsche Sprache als Instrument der Virtuosität behandeln zu wollen, dürfte nur solchen einfallen, welchen die deutsche Sprache in Wahrheit fremd ist und daher zu üblen Zwecken von ihnen gemissbraucht wird. Keiner unserer grossen Dichter und Weisen kann daher als Sprachvirtuos beurtheilt werden: jeder von ihnen war noch in der Lage Luthers, welcher für seine Uebersetzung der Bibel sich in allen deutschen Mundarten umsehen musste, um das Wort und die Wendung zu finden, dasjenige Neue deutsch-volksthümlich auszudrücken, als welches ihm der Urtext der heiligen Bücher aufgegangen war. Denn dies ist der Unterschied des deutschen Geistes von dem jedes anderen Kulturvolkes, dass die für ihn *Zeugenden* und in ihm Wirkenden zu allernächst etwas noch Unausgesprochenes erwahen, ehe sie daran gingen überhaupt zu schreiben, welches für sie nur eine Nöthigung in Folge der vorangegangenen Eingebung war. So hatte jeder unserer grossen Dichter und Weisen sich seine Sprache erst zu bilden; eine Nöthigung, welcher selbst die erfinderischen Griechen nicht unterworfen gewesen zu sein scheinen, weil ihre Sprache ihnen als ein stets nur lebenvoll gesprochenes, und deshalb jeder Anschauung und Empfindung willig gehorchendes, nicht aber durch schlechte Schriftstellerei verdorbenes Element zu Gebote stand. Wie beklagte es dagegen Goethe, in einem Gedichte aus Italien, durch seine Geburt zur Handhabung der deutschen Sprache verurtheilt zu sein, in welcher er sich Alles erst erfinden müsste, was z. B. den Italienern und Franzosen ganz von selbst sich darbote. Dass wir unter solchen Nöthen nur wirklich originale Geister unter uns als produktiv haben erstehen sehen, möge uns über uns selbst belehren, und jedenfalls zu der Erkenntniss bringen, dass es mit uns Deutschen eine besondere Bewandniss habe. Diese Erkenntniss wird uns aber auch darüber belehren, dass, wenn Virtuosität in irgend einem Kunstzweige die Dokumentation des Talentes ist, dieses Talent, wenigstens im Zweige der Litteratur, den Deutschen völlig abgehen muss:

wer hierin sich zur Virtuosität auszubilden bemüht, wird Stümper bleiben; wenn er aber als solcher, ähnlich wie etwa der musikalische Virtuos sich eigene Stücke komponirt, für seine vermeintliche Virtuosität sich dichterische Entwürfe zurecht legt, so werden diese nicht der Kategorie des Mittelmässigen, sondern des einfach Schlechten, d. h. gänzlich Nichtigen, angehören.

Dieses Schlechte, weil Nichtige, ist nun aber das Element unserer ganzen *modernen* sogenannten belletristischen — Litteratur geworden. Die Verfasser unserer zahlreichen Litteratur-Geschichtsbücher scheinen sich hierauf besinnen zu wollen, wobei sie auf allerhand sonderbare Einfälle geriethen, wie z. B., dass wir jetzt nichts Gutes mehr hervorbrächten, weil Goethe und Schiller uns auf Abwege geführt hätten, von denen uns wieder ableiten unsere feuilletonistische Strassenjugend etwa berufen sein müsse. Wer es Etwas mit grosser Ignoranz, aber gehöriger Schamlosigkeit bis in sein sechzigstes Jahr als biederes Handwerk betreibt, dem besorgt der Kulturminister eine Pension. Kein Wunder nun, dass diesen Männern der gebildeten deutschen Intelligenz das Gute, das Werk des Genies, ungemein verhasst ist, schon weil es sie so sehr stört; und wie leicht fällt es ihnen, für diesen Hass sich Theilnehmer zu verschaffen: das ganze lesende Publikum, ja — die ganze, durch das Zeitungslesen heruntergebrachte Nation selber, steht rüstig ihnen zur Seite.

Es war uns ja, durch die unglaublichsten Täuschungen unserer Regierungen über den Charakter der Deutschen und die daraus entsprungenen, halsstarrig festgehaltenen Irrungen und ausgeübten Missgriffe, so ungemein leicht gemacht worden, liberal zu sein. Was eigentlich unter dem Liberalismus zu verstehen war, konnten wir ruhig den Predigern und Geschäftsbesorgern desselben zur Erwägung und Ausführung überlassen. Wir wollten demnach vor allen Dingen Pressfreiheit, und wer einmal von der Censur eingesteckt wurde, war ein Märtyrer und jedenfalls ein wahrhaftiger Mann, welchem überdiess mit dem Urtheile zu folgen war. Brachte dieser die Einnahmen seines Journales endlich auf eine Rente von einer halben Million Thaler für sich, so bewunderte man den Märtyrer ausserdem noch als sehr verständigen Geschäftsmann. Dies geht aber nun sofort, trotzdem die Feinde des Liberalismus, nachdem uns von jenseits Pressfreiheit und allgemeines Stimmrecht aus reinem Vergnügen an der Sache dekretirt worden, gar nicht mehr recht zu bekämpfen sind. Aber im rüstigen Kampfe, d. h. in der Bekämpfung von irgend etwas als gesetzlich Ausgegebenem, liegt die Macht des Journalisten, und der Anreiz, den er auf sein Publikum ausübt. Da heisst es dann: die Macht haben wir, [illegible] Abonnenten stehen hinter uns und sehen uns von dort aus zu: was bekämpfen wir jetzt? Da kommt alsbald das ganze Litteraten- und Rezensententhum zur Hilfe: Alle sind liberal und hassen das Ungeheure, vor Allem das seinen eigenen Weg Gehende und nun sie nicht sich Kümmernde. Je seltener diese Beute anzutreffen ist, desto einmüthiger stürzt sich Alles darauf, wenn sie sich einmal darbietet. Und das Publikum, immer von hinten,

nicht zu, hat dabei jedenfalls den Genuss der Schadenfreude, und ausserdem die Genugthuung der Ueberzeugung immer für die Volksrechte einzustehen, da ja z. B. auch in Kunstangelegenheiten, von denen es gar nichts versteht, immer die zu völliger Berühmtheit erhobenen Haupt-Rezensenten der grössten, bewährtesten und allerliberalsten Zeitungen es sind, welche sein Gewissen darüber beruhigen, dass seine Verhöhnung den von Jenen Geschmähten am rechten Platze sei. Was dagegen die einzige würdige Aufgabe für den Gebrauch solch einer, mit erstaunlichem Erfolge aufgebrachten Journal-Macht wäre, das kommt den Gewalthabern derselben nie bei: nämlich, einen unbekannten oder verkannten grossen Mann an das Licht zu ziehen und seine Sache zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Ausser dem richtigen Muthe fehlt ihnen aber vor allen Dingen der nöthige Geist und Verstand hierfür, und es gilt dies für jedes Gebiet. Als diese liberalen Vorkämpfer für die Pressfreiheit sich abärgerten, liessen sie den Nationalökonomen Friedrich List mit seinen grossen, für die Wohlfahrt des deutschen Volkes so höchst ersprieslichen Plänen ruhig unbeachtet zu Grunde gehen, um es wenigstens der Nachwelt zu überlassen, diesem Manne, der zur Durchführung seiner Pläne allerdings nicht der Pressfreiheit, sondern der Pressrichtigkeit bedurfte, ein Monument, d. h. sich selbst eine Schmach-Säule, zu setzen. Wo blieb der grosse Schopenhauer, dieser wahrhaft einzig freie deutsche Mann seiner Zeit, wenn ihn nicht ein englischer *Reviewer* uns entdeckt hatte? Noch jetzt weiss das deutsche Volk nichts anderes von ihm, als was gelegentlich irgend ein Eisenbahn-Reisender von einem anderen hört, nämlich: Schopenhauer's Lehre sei, man solle sich todtschiessen. — Das sind solche Züge der Bildung, wie sie an heiteren Sommerabenden in der gemüthlichen Garten-laube zu gewinnen ist.

Nun hat dieses Alles aber doch auch noch eine andere Seite. Wir geriethen bei unserer Untersuchung zuletzt ausschliesslich auf die Leiter des Publikums, und liessen das Publikum selbst darüber aus dem Auge. Jene sind für den von ihnen angerichteten Schaden nicht durchweg so verantwortlich, als es dem strengen Beurtheiler ihres Treibens erscheinen mag: sie leisten am Ende das, wozu sie befähigt sind, sowohl in moralischer, wie in intellektueller Hinsicht. Ihrer sind Viele; es giebt der Litteraten wie Sand am Meere, und leben will Jeder. Sie könnten etwas Nützlicheres und Erfreulicheres treiben; das ist wahr. Aber es ist so leicht, und daher so verlockend geworden, litterarisch und journalistisch zu faulenzen, zumal da es so viel einbringt. Wer verhilft ihnen nun zu dieser, so wenig Erlernung kostenden, und doch so schnell lohnenden Ausübung aggressiver litterarischer Faulenzerei?

Offenbar ist dies das Publikum selbst, welchem sie wiederum den Hang zur Trägheit, die seichte Lust sich an Strohfeuer zu wärmen, sowie die eigentliche Neigung des Deutschen zur Schadenfreude, das Gefallen am Geschmeicheltwerden zur angewohnten Gewohnheit gemacht haben. Diesem Publikum beizukommen möchte ich mich nicht getrauen: wer einmal, sei es im Eisenbahn-

wagen, im Cafehause oder in der Gartenlaube lieber *liest*, als selbst *hört, sieht* und *erfährt*, dem ist durch alles Schreiben und Drucken von *unserer* Seite nichts anzuhaben. Da werden zehn Auflagen einer Schandschrift über Denjenigen verschlungen, dessen eigene Schrift man gar nicht erst zur Hand nimmt. Das hat nun einmal seine tiefen, bis in das Metaphysische reichenden Gründe.

Welches andere Publikum ich dagegen meine, und welche günstigen Erfolge von ihm für ein besseres Gedeihen namentlich unserer verwahrlosten öffentlichen Kunst- und Kultur-Zustände zu erwarten sein dürften, deutete ich schon an, und ich behalte mir nun vor, meine Ansichten hierüber in einem folgenden zweiten Artikel deutlicher darzulegen, — oder, in der modernen Virtuosensprache ausgedrückt: *hierzudeklen*.

Richard Wagner.

Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion.

Von Heinrich Porges.

II.

Wir wollen eine neue Einheit von Religion und Philosophie gewinnen; dies ist das Ziel unseres Strebens. Hierzu werden wir aber nur gelangen, wenn wir es vermögen eine *Wiedergeburt der Religion durch die Philosophie* herbeizuführen, d. h. den eigensten Gehalt der Religion durch die Kraft des Gedankens wieder zu erzeugen. Das Wesen aller Religion besteht aber, wie wir wissen, in der innern Erfahrung eines thatsächlich bestehenden, unmittelbaren Verhältnisses des Menschen zur Gottheit. Welchen Weg wird nun die Philosophie einschlagen müssen um auf ihre Weise sich der Realität des Ideals zu versichern? Niemand kann darüber in Zweifel sein, dass hierin ihre höchste Aufgabe besteht, und dass sie aufhört das zu sein, was sie sein soll — nämlich ein Streben nach Weisheit — wenn sie sich ihrer entschlägt. Damit aber die Philosophie diese Aufgabe wirklich zu lösen vermöge, muss sie eine tiefgehende Krisis in sich erleben, und zwar eine Krisis, durch die sie nicht etwa der Fähigkeit der Erkenntniss der Wahrheit für immer beraubt und gezwungen würde sich selbst untreu zu werden, sondern durch die das Denken vielmehr zu einem höhern Vermögen gesteigert d. h. aus einer blos formalen Kraft in eine schöpferische verwandelt werden soll.

Wie könnte es aber geschehen, dass wir den verlorenen Zusammenhang mit Gott durch das Denken wieder gewännen, welches doch erst eben den

Zweifel an dem Dasein Gottes in uns geweckt hatte, und selbst da, wo es zu dem Resultate gekommen war, dass Gott das Ideal der reinen Vernunft ist (wie in Kant's *Kritik der reinen Vernunft*), uns dann nur noch tiefer mit dem Ausspruche niederschlägt, dass wir aber durchaus nicht wissen könnten, ob denn dieses sein eigenes Ideal auch wirklich existire? Es wird dadurch in unserem Gemüthe eine Verzweifelung wachgerufen, die an Furchtbarkeit vielleicht nur von der Gewissensnoth eines mit schrecklichen Verbrechen beladenen Gemüthes übertroffen werden kann, und in der wir die eigentliche *Tragödie des Geistes* erkennen müssen. Nur hereisch angelegte Naturen, in denen der Trieb nach freier und zu den innersten Tiefen alles Seins hin dringender Erkenntniss mit einer, über alles Andere den Sieg davontragenden Stärke mächtig ist, werden in die Gefahr gerathen zum Schauplatze dieser Tragödie zu werden. Ist aber die mit einer solchen Gesinnung nothwendig verknüpfte höchste Steigerung des Prinzips der Selbstheit und Ichheit im Menschen nicht gerade das allergrösste Hinderniss, dass ihm der Zugang zu Gott sich wieder erschliesse? Wir werden dieses nicht verneinen können. Aber eben die Einsicht in den diametralen Gegensatz des Wesens des philosophischen und des religiösen Erlebnisses muss uns die eigenste Natur jenen geistigen Vorganges kennen lehren, durch welchen diese beiden zur Einheit verbunden werden sollen.

Wir haben gesehen, wie der Geist des Menschen, durch das Innewerden der Unmöglichkeit *Gott als das wahrhaft selbständig Existirende zu erfassen*, dahin kam seine eigene Tragödie erleben zu müssen. Indem er bei dem Streben mit dem wissendsten Bewusstsein in die Tiefen der Gottheit einzudringen nur einen nicht aufzuhebenden Widerstreit zwischen Wollen und Vollbringen in sich hervortreten sieht, wird er von einer Zerreissung seines ganzen Wesens erfasst, der zu entgehen ihm kein anderer Ausweg übrig zu bleiben scheint, als der: freiwillig seine eigene Selbstvernichtung zu vollziehen. Aber, eben wenn er sich dazu anschickt diese ungeheure That zu vollbringen, wenn er nahe daran schreiten will die Pforten des Todes zu entriegeln, begegnet er einem Feinde, der ihn trotz seiner Furchtlosigkeit im Innersten erbeben macht. Denn in dem Momente, wo sich der Geist dazu entschlossen hat den Kern seines eigenen Selbst zu zerstören, die Wurzel der Gedankenkraft in sich zu tilgen, weil er dessen inne geworden war, dass sie ihm ja doch niemals dazu helfen könne ihr den Zugang zu Gott gewinnen zu lassen, fühlt er sich von einer Macht berührt, der gegenüber er sich eben so wenig selbst behaupten kann, die ihn eben so ausser sich setzt, wie diese vorher durch die Berührung seines Denkens mit dem göttlichen Sein geschehen war. Jetzt aber steht dem Geiste keine blosse Möglichkeit, jetzt steht ihm eine Wirklichkeit gegenüber, und zwar eine Wirklichkeit, die ganz anderer Art ist, als die blosse Scheinwirklichkeit der äussern Natur, die es nie und nimmer vermochte ihn zu unterjochen; es ist jene selbst geistig geartete, unendliche und grundlose Wirklichkeit des dämonischen Seins, vor der alle Kraft des Denkens zu nichte werden und

seine Ohnmacht bekennen muss. Diese den Geist zu verschlingen drohende absolute Wirklichkeit ist, um es in aller Bestimmtheit zu bezeichnen: *der ewige Abgrund des Nichts*; es ist jenes dem Denken als unbedingte Nothwendigkeit gegenüberstehende Sein, von dem Kant sagt, dass vor ihm die Vernunft jeden Halt verliere, und dessen Schrecknissen der Psalmist zu entrinnen suchte, als sich seiner Brust die aus der angeheuersten Geistes- und Herzensnoth hervordringenden Worte entrangen: *Aus der Tiefe rufe ich zu Dir, mein Herr und Gott!*

Aber müssen wir nicht erkennen, wie wir uns hier nicht mehr nur auf dem Boden des reinen *Denkens* bewegen, sondern vielmehr in eine Sphäre übergetreten sind, wo der *Wille* die wesentlichste Ursache aller erlebten Vorgänge bildet? So ist es auch wirklich, und dies ist eben von grosser Bedeutung, dass die Vernunft, am Ende ihres Weges angelangt, geradezu gezwungen wird den Willen, der so lange nur im Hintergrunde gestanden, gleichsam zu Hilfe zu rufen, weil sie weder positiv, noch negativ mehr einen Schritt zu thun vermag. Aber indem wir mit der Kraft des Gedankens in das wahre Wesen dieses Willens eindringen, wird uns die folgenschwere Einsicht, dass das, seine innerste Natur ausmachende *Prinzip der Selbst- und Ichheit* die eigentliche Ursache unserer thatsächlichen Trennung vom göttlichen Leben bildet, durch welche Trennung wir eben in die Gefahr gerathen den furchtbaren Dämonen der Unterwelt zu verfallen. Damit zeigt sich uns aber auch der Weg, der einzig zum Heile führen kann. Denn jetzt müssen wir dessen inne werden, *wie es eine Unmöglichkeit ist, dass der Geist einzig durch seine eigene Kraft aus seiner Bedrängniss erlöst werde*. So schwer dieses Geständniss unserem Wissensstolze auch ankommen mag, es kann nicht abgewiesen werden, dass wir den verlorenen unmittelbaren Zusammenhang mit Gott (und nur, wo ein solcher besteht, kann in Wahrheit von Religion die Rede sein) nur dann wieder gewinnen können, wenn das Wissen, als die höchste Manifestation des Prinzips der Ichheit, sich freiwillig seiner selbst entschlägt. In der Freiwilligkeit der Vollziehung dieser That liegt aber auch einzig die Gewähr, dass sie auch wirklich zum Ziele führe; denn schahl sie nur unter dem Zwange einer blossen Nothwendigkeit stattfindet, wenn sie bloss eine Folge des Erliegens gegenüber dem Geiste der Finsterniss ist, so kann sie nur zum ewigen Tode führen; wird sie aber aus dem heissen Drange und der allgewaltigen Sehnsucht der Vereinigung mit dem göttlichen Sein vollzogen, so wird ihr der höchste Preis, dass das als natürliches Erkennen erfahrene Wissen, vom göttlichen Geiste erfüllt und durchdrungen, von neuem sich aufzurichten vermag. Hier heisst es: *Wer verliert, der wird gewinnen*. Nur wenn der Mensch aller Selbst- und Ichheit sich begibt, wenn eine innere Umkehr in seinem ganzen Wesen sich vollzieht, gibt er der Gottheit Raum, so dass sie in ihn eingehen und von seinem Geiste den auf ihm lastenden Fluch nehmen kann, dass er von sich selbst nicht los zukommen vermag. Wie eine sittlich-religiöse Wiedergeburt ohne eine Ergebung

in den Willen Gottes nicht möglich ist, wie für diese die in der bittersten Stunde seines Erdenlebens vom Erlöser gesprochenen Worte: *Nicht mein sondern Dein Wille geschehe!* für alle Zukunft vorbildlich bleiben, so muss auch auf geistigem Gebiete ein ganz ähnliches Erlebniss stattfinden, wenn das Denken aus seiner Enge befreit und aus einer, in die Grenzen der blossen Nothwendigkeit gebannten Fähigkeit in eine wahrhaft freie und schöpferische Kraft sich verwandeln soll. Damit aber diess geschehe, muss Gott selbst in aktiver Weise in den Geist des Menschen eingehen; und — so sehr sich auch alle Jene gegen die Anerkennung dieser Wahrheit sträuben mögen, die unfähig sind ihren geistigen Hochmuth zu beugen und dafür die Kraft der Demuth zu gewinnen — diese That kann nur als eine Aeusserung der *göttlichen Gnade* erfolgen. Und nur eine unmittelbar von der Kraft dieses göttlichen Geistes erfüllte Philosophie ist auch im Stande die wahre Wiedergeburt der Religion herbeizuführen. Nur wenn sich Religion und Philosophie wechselseitig befreien, können sie sich zur Einheit durchdringen; und diese neu gewonnene Einheit, die ebenso eine philosophische Religion, wie eine religiöse Philosophie sein würde; wird die Kraft haben unserem ganzen Leben seinen idealen Gehalt wieder zu geben. — Wie dieser ideale Gehalt dann auch zur Grundlage des Erstehens einer neuen *Kunst* werden könne, soll nun den Inhalt unserer weiteren Betrachtungen bilden.

Kundry

in R. Wagner's Bühnenweihfestspiel Parsifal.

Von C. H. Lüttke.

Es ist eine schlimme Gewohnheit der *Zeitungs- und Bücherschreiber*, über jedes neue Kunstwerk mit dem Scharfmesser herzufallen. Dieses sogenannte *Rezensiren*, dieses Tadeln und Loben, hat oft etwas so Widerwärtiges an sich, dass der Vernünftige dadurch nicht selten in Entrüstung getrieben wird. Jene unverschämten Leute hat unser Meister bereits *so verzeichnet* (um mit Dr. M. Luther zu reden), *dass sie's der Lehrzeit nicht wieder loskriegen werden.* Fürchte also der geneigte Leser nicht, dass ich ihn nach dieser Seite hin ärgern werde. Ich habe gefunden, dass in Zeitblättern, nicht des geringsten Ranges, Leute obiger Art wieder einmal Lob und Tadel (wenn auch letzteren in geringerem Masse) über den Wagner'schen Parsifal in landläufiger Berichterstattungsmanier leichtsinnig zu den Mann zu bringen wussten. Dabei haben sie bewiesen, dass Wagners *Kundry* ihnen ein Unbegreiflichen ist. Ganz natürlich! Das *Deutsche* ist ihnen unkenntlich. Wer es als Deutscher verschmäht, sich in den Mythus seiner Ahnen hinein zu fühlen, der wird das Deutsche nicht

begreifen, wenn es ihm wirklich entgegentritt; wie kann sein Herz also ergriffen werden von einer Wagner'schen Kundry? Ich halte es nicht für überflüssig, durch eine kurze Betrachtung dieses Charakters an die Tiefe und den Reichthum des deutschen Gemüthes zu erinnern.

Im *Parsifal* stehen sich zwei Burgen gegenüber als die beiden Pole der Axe des Dramas: Monsalvat, die Burg der Gralhüter — und Klingsors Zauberschloss. In ihnen symbolisiren sich die sich abstossenden Grenzpunkte alles menschlichen Seins. Dort der Gral, strahlend in seiner, die Geister emporziehenden Gewalt; hier die dunklen Mächte der Bosheit waltend. — dort die Hüter des Heilthums (Titurel, Amfortas, Gurnemanz); hier der Repräsentant des Bösen (Klingsor) — dort das Christenthum; hier das Heidenthum. Und zwischen beiden Polen der *Mann* (Parsifal) und das *Weib* (Kundry), — jener *strebend kämpfend*; diese *dienend*; — beide hin und wieder getrieben in Irrthum und Hoffnung, Leid und Sehnsucht von einem Pol zum andern, bis die Stunde der *Erlösung* schlägt. Auch der Gralkönig schmachtet im Leid der Verirrung, — in Klingsor wüthet der Leidenssturm der Sünde: Alles schreit auf nach Erlösung! In diesem gewaltigen Drange, in dieser tiefgehenden Sehnsucht, in diesem allgemeinen Menschenleide gehen die Gegensätze auf. Die christliche Idee von der Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit, im Parsifal, als sinnliches, anschauliches *deutsches* Leben, mit so staunenerregender Meisterschaft, hingestellt zu haben, ist eine grosse That Wagners, die für sein Volk zu einer That von erlösender Kraft werden muss. Das christliche Liebesmahl, die symbolische Handlung von der grossen Versöhnung, dieser ergreifende Ausbau jener, das heidnische Opfer schon tragende Idee, — ist im *Parsifal* zu einer Herrlichkeit emporgestiegen, dass unser materialistisches, blasses, religionsloses Geschlecht davor zusammen schaudern wird.

Man hört oft im fernen Wald
Von oben her ein dumpfes Läuten,
Doch Niemand weiss, von wann es hallt,
Und kaum die Sage kann es deuten
Von der verlornen Kirche soll
Der Klang ertönen mit den Winden;
Denn war der Pfad vom Wallern voll;
Nun weiss ihn Keiner mehr zu finden.

Diese Klage Uhlands hat auch unser Meister vielfach angeschlagen, und mancher Gesinnungsgenosse mit ihm. Aber den verlorenen Pfad zu finden, hat eben nur der *Eine* dem scharfen Blicke die feste Hand und das scharfe Schwert zuzugesellen verstanden. Was unsere deutschen Gelehrten Grimm, Uhland, Simrock und viele Andere mit dem scharfen Auge uns entdeckten, das erfasste sein Auge und Herz mit der ganzen Gluth jener Liebe, welche Thaten gebiert. Das Gestrüpp ist durchhauen, ein Pfad ist gefunden! — Wie würde unser Dichter nun lustig in die Saiten greifen, hätte er im Bayreuther

Kunsttempel mit schauen können! Wie würde er sich am *Parsifal* erfreuen, lebte er noch, an jeder Gestalt des Werkes und wohl am meisten an *Kundry!*

Diese Gestalt weckt die Sagenerinnerung bis hinab zur *Hel*. Sie dient dem Gral, — sie dient dem Klingsor: ist halb licht (weiss) halb dunkel (schwarz) wie *Hel*.*) Dieser, als verborgener, verhohlener Gottheit, als Göttin der *Unterwelt*, und zwar des Todes nicht bloss, sondern auch des Lebens (da von der Unterwelt alles Sein ausströmt) gebührt die oberste Stufe aller weiblichen Gottheiten, der Rang einer *Göttermutter*. Wie sich von dieser Urgöttin alle weiblichen Gottheiten abzweigen, indem für verschiedene Seiten ihres Wesens besondere Personifikationen stattfinden, so lassen sich für diese Kundry in unserem *Parsifal* fast an allen weiblichen Gestalten unseres deutschen Mythus Anknüpfungspunkte auffinden. Ihr ruheloses Fluchleben erinnert an die ihren Gatten suchende, umherirrende Göttin *Frejja* (Gylfaginning i. d. jüng. Edda, 35) als Führerin der Walküren auch *Wolfreyja* geheissen: dem Wesen Hel's entsprungen sind die *Walküren* wie die *Nornen*. Unter den Walküren erscheint stets eine *Hilde*, später unter dem Namen *Brynhild* oder *Frau Hilde*, woraus der Dichter des Reinardus einen *Pharaildis* machte, wie, nach seinem Berichte, die *Herodias* seit ihrem Tode hiess. Herodias aber war die Urheberin der Enthauptung Johannes des Täufers, und ward im Mittelalter an der Spitze des *wilden Heeres* gedacht. Diese Gestalten sind identisch mit Frau Holle, Holda, Hulda, Hilde-Berta, Frech-Höldern, — welche Namen alle, mit Ausnahme der fremdländischen Herodias, an Hel erinnern, und bald ist in ihnen die dunkle, schreckhafte Seite, bald die freundliche, segnende von Hels Doppelwesen herausgekehrt.

Wagners Kundry vereinigt also in sich die angedeutete Zerbröckelung des *Hel*mythus, aber in dem durch den Einfluss des *Christenthums* sich bildenden morgenländischen Gewande. Kundry ist hässlich, wild bekleidet, hochgeschürzt, trägt einen Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend, hat schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar, tiefbraunröthliche Gesichtsfarbe, stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich**). Ein Knappe spricht von ihrem hämischen Blick und vergleicht sie

*) *Hel* entspricht der indischen Kali, (griechisch: Kalypso) lautet gothisch: Halja, altdeutsch: Hellia, mittelhochdeutsch: Helle, jetzt Hölle, und ist abzuleiten von *hilen*, verhehlen.

**) Der Gürtel von Schlangenhäuten deutet das Zauberwesen Kundrys an, wie überhaupt ihre Erscheinung sofort als *Sonnenstoff* in die Augen fällt. Die Schwanen-Halsketten (ursprünglich wohl Federgürtel), Federkleid der Freyja, Wolfsfell, Wolfsgürtel, Schlangengürtel sind die Träger der Verwandlungen in den Sagen. Wegen ihres dämonischen Wesens spielt die Schlange in der Mythen- und Sagenbildung fast aller Völker eine bedeutende Rolle (die gehörnten Schlangen der Aegypter, das Schlangenbild Nehusthan der Hebräer, die hellenischen Schlangenmythen, die nordische Jormungande, das Huhen der Schweden, viele deutschen Schlangen-Sagen und Märchen). Die tiefbraunröthliche Gesichtsfarbe und das schwarze Haar weisen hin auf die, dem deutschen Wesen später verbundenen, orientalischen Elemente.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

mit einem wilden Thiere. Sie wird als ein *Zauberweib*, als eine *Verwünschte* bezeichnet. Man weiss nicht, ob sie mit ihrer *Teufelsmähre* nicht etwa durch die Luft flog. Das ist *Wolkenreiterei*, in die *dunkle* Seite der *Frau Holle* und in die wilde Jägerin *Herodias* umgeschlagen. — Bei Heslach am Main sah man diese durch den Wald reiten, den Schimmel mit Silber und Glöckchen reich verziert, die wunderbar harmonisch klangen. Das Thier berührte die Erde nicht, sondern schwebte leicht hin, oft hoch von Berg zu Berg. Dem im dreizehnten Jahrhundert lebenden Dichter Thomas von Erceldoune erschien am Eildonhügel am Huntlynter eine stattliche Jägerin mit Bogen und Pfeil, drei Jagdhunde an der Leine, sie von strahlender *Schöne*, ihr Kleid grasgrün, ihr Schimmel an jedem Mähnenhaare ein Silberglöckchen tragend. Kaum hatte er sich um ihre Gunst beworben, so verwandelte sie sich in die *abscheulichste Hexe*; er musste Abschied nehmen von Laub und Gras, drei Tage lang ihr durch dunkle Höhlen folgen, Blut-ströme durchwaten u. s. w. —

Hulda hat auch ihre *lichte, freundliche* Seite in der Volkssage, — so auch Kundry. — Von ihr im Dienste der Gralshüter sagt Gurnemanz:

Herr! — Schuf sie euch Schaden je? —
Wann Alles rathlos steht,
wie kämpfenden Brüdern in fernste Länder
Kunde sei zu entsenden,
und kaum ihr nur wisst, wohin? —
Wer, ehe ihr euch nur besinnt,
stürmt und fliegt dahin und zurück,
der Botschaft pflegend mit Treu und Glück?
Ihr nahet sie nicht, sie naht euch nie,
nichts hat sie mit euch gemein;
Doch wann's in Gefahr der Hülfe gilt,
der Eiler fühet sie schier durch die Luft,
die nie euch dann zum Danke ruft.

Im Wolfram'schen Epos heisst es von ihr:

139, 29 Sie*) sprach zu ihm: „Mir wird vom Gral
der Kost genug gesandt zum Mal;
139 Kundrie la Sorzier
bringt mir von dorten her
Jeden Samstag in der Nacht
(Den Vorrath hat sie sich gemacht)
Was ich die Woche haben soll.

Gurnemanz (in unserem Weihfestspiele) hat keine Ahnung, dass es dasselbe Weib ist, von dem er später sagt:

ein furchtbar schönes Weib hat ihn entrückt:
in seinen Armen liegt er trunken —

Amfortas, der Gralkönig, nämlich. — So stand sie in Klingsors Dienst. Eine völlige Umkehrung des Wesens: im Dienste der Gralshüter äusserlich ab-

*) Sigune

stossend, aber gutherzig — im Dienste Kingsors äusserlich verführerisch schön, aber teuflisch wirksam, so verkehrt, dass sie wähnt, durch die Verführung Parsifals erlöst werden zu können:

> Lass mich dich Göttlichen *lieben*
> Erlösung gabst du dann mir, —

während doch Klingsor weiss:

> Wer dir *trotzte*, lös'te dich frei:
> versuch's mit dem Knaben, der naht!

Norwegen und Schweden kannten eine Berg- und Waldfrau *Hulla, Huldra* die sie bald jung und schön, bald alt und finster dachten. Sie liebt Musik und Gesang; ihr Lied ist aber *schwermüthig*. Schwermuth ist ein hervorstechender Zug auch Kundry's.

Es wird nun nicht befremden, wenn Klingsor ruft:

> Herauf! hieher! zu mir!
> Dein Meister ruft dich Namenlose;
> Ur-Teufelin! Höllen-Rose!
> *Herodias war'st du*, und was noch?

Es ist naturgemäss, dass mit der Einführung des Christenthums auch die *diesem* Boden entsprossenen *Sagen* bei den bekehrten Völkern Haft bekamen, und leicht begreiflich, dass diese Sagen schneller Eingang fanden, als unverständliche trockene Lehrsätze. Was Wunder, wenn die Sage von Johannes dem Täufer und der Herodias, vom blutenden Haupt und der Schüssel bei den Deutschen im Mittelalter eine Rolle spielte! Durch die Begegnung christlicher und heidnischer Elemente bildete sich die Seite des Gespenstisch-Schreckhaften der deutschen Mythenreste immer stärker aus: von den segnenden Umzügen der Götter in den Zwölften (Zwölfnächten) war nur noch die wilde Jagd, das wilde oder wüthende Heer übrig geblieben; aus dem Wotan war der wilde Jäger (Hackelberend d. i. Mantelträger) geworden, aus Freyja die Frau Holle, welche *den Bauch aufschneidet*. Welcher andere Platz war da der hereingekommenen, satanischen Herodias anzuweisen, als die Spitze des wilden Heeres, dessen Schaar aus Göttern zu Verwünschten und Verfluchten sich umgewandelt hatte? So und nicht anders ist das orientalische Satansweib zur Anführerin des bösen Heeres am deutschen Himmel geworden.*)

Die ursprüngliche Herodiassage lautet so: *Herodias war in Liebe gegen Johannes entzündet, die er nicht erwiderte; als sie das auf dem Teller getragene Haupt mit Thränen und Küssen bedecken will, weicht es zurück und hebt heftig zu blasen an; die Unselige wird in den leeren Raum getrieben und*

*) Eine besondere Anziehungskraft für die christliche Sagengestalt der *Herodias*, welche sie gerade in das heidnisch-mythische *wilde Heer* hinüber zu treten bewog, lag wohl auch in ihrem Namen, der an die Namen Wodans, als Herrn des Heeres, *Herjan* und *Hrodso* (Rodensteiner) und der wilden Jägerin Frau *Hera* und Märzsturmgöttin *Hrosda* erinnerte. H. v. W.

schwebt ohne Unterlass, nur von Mitternacht bis zum Hahnkrat sitzt sie trauernd (moesta hera) auf Eichen und Haselstauden. —

Wagners Kundry dagegen spricht von ihrem Fluchgeschick also:

Seit Ewigkeiten — harre ich deiner,
des *Heiland's*, ach! so spät,
den einst ich kühn verschmäht. —
Oh! —
Kenntest du den Fluch,
der mich durch Schlaf und Wachen,
durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
zu neuen Leiden neu gestählt,
endlos durch das Dasein quält!
Ich sah — Ihn — Ihn —
und — lachte . . .
da traf mich sein Blick: —
Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
in höchster Noth —
wähn' ich sein Auge schon nah',
den Blick schon auf mir ruh'n: —
da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, —
ein Sünder sinkt mir in die Arme!
Da lach' ich — lache —,
kann nicht weinen:
nur schreien, wüthen,
toben, rasen
in stets erneu'ten Wahnsinn's Nacht,
aus der ich büssend kaum erwacht. —

Hier ist nur der *Fluch* der Sage geblieben, das blutende Johanneshaupt ist ausgeschieden (wie im Wolfram'schen Epos) und das Vergehen am Vorläufer zu einem Vergehen am *Heiland selbst* umgewandelt worden, wodurch Barbarisches und Widerliches abgestreift, die Sage ihrem Sinn näher gerückt und verklärt worden ist. Der *neu* hinzugekommene Zug ist das Vergehen selbst, das *Lachen*, als der dem Heiland sich entgegensetzende Hohn. (Auf das *Lachen* werden wir später zurückkommen.)

Klingsor fährt in seinem oben zitirten Beschwörungsrufe aber noch fort:

Gundryggia dort, Kundry hier

Der Name Gundryggia soll nach einer von Herrn H. von Wolzogen mir gemachten Andeutung dem Dichter entstanden sein aus dem nordischen *Gunn*-Kampf und *dryggia*-rüsten, betreiben und würde diesem Sinne nach die Walkürenart Kundry's anzeigen.*) Ich hatte an *Yggr*, d. i. Odin gedacht, und ob nicht das *yggja* Odinstochter

*) Das Verbum *dryggia* wird in der Edda ganz speziell von der Thätigkeit der Walküren gebraucht, z. B. *Volundar kvidha 1. 3.: Megjar flugu sunnan — — orlog dryggja* d. h. Mädchen flogen südwärts Kampf zu rüsten. (Grimm I. S. 397.) H. v. W.

bedeuten könnte, was ebenfalls die Walküre verriethe. — Die Namen wechseln: Herodias, Gundryggia, Kundry; die Substanz bleibt dieselbe. Es ist der gespenstische Niederschlag aus unseren Asinnen, welcher sich durch das hereinbrechende Christenthum ergab, das *den Tag in Beschlag genommen* und die Götterschaar als verblasste schreckhafte Gestalten in die dunkle Nacht verdrängte. Aus der Substanz unserer alten Hel löst sich's los, wandelt sich und wird in der christlichen Sage zur Herodias, die den Heiland verhöhnt.

Aus jener alten Erdgöttin löste sich auch die *Idun* los, welche den sommerlichen Blätterschmuck der Erde bedeutet. Die Auslieferung der Idun an die Riesen durch Loki, wie sie in Bragarödur der jüngeren Edda erzählt ist, bedeutet den anbrechenden Winter, der die Erde ihres grünen Blätterschmuckes entkleidet, — und die Heimführung Iduns durch Loki in Freyjas Falkengewand (der Südwind mit Sonnenglanz vereinigt) versinnbildlicht die Wiederkehr des Lenzes. Die ältere Edda sagt in Hrafnagaldr Odhins von Idun:

Im Thale weilt die vorwissende Göttin,
Herab von Yggdrasils Esche *gesunken*,
Alfengeschlechtern Idun genannt,
Die jüngste von Iwalts älteren Kindern,
Schwer erträgt sie das Niedersinken,
Unter des Laubbaums Stamm gebannt.

Unter winterlich rauhem Gedörn verdeckt liegt Kundry gebannt (Brünnhilde, Dornröschen) im Gebiete des Grals, wenn sich der Vorhang für den dritten Aufzug des Parsifal theilt.

Charfreitag ist's, der grosse Todestag,
An welchem einst die Sonne selbst erblasste,
Da sie den Göttlichen am Kreuze sah,
Ihn, der sein Herz der Menschheit hingegeben,
Von ihr, im blinden, grausenhaften Wahnsinn
Verrathen, und, was schlimmer noch, — verhöhnt!

(Ed. Duller)

Verhöhnt hat ihn Kundry einst als Herodias. Der Fluch hat sie getroffen. Und dieser Fluch bannt sie unter winterlich rauhes Gedörn im Gebiete des Grals, im Reiche Christi. Erwachend am frühen Charfreitagsmorgen *klagt sie jammervoller als ein Wild.* Das gleicht der heimathlosen Judenschaft (Ahasver!), welche der Fluch in die Welt zerblasen, und welcher der Charfreitag wie ein glühender Südsturm die alte ewige Sehnsucht nach dem Messias anfacht.*) — Das ist die *herabgesunkene Idun* zugleich, die zuvor in Luft und Licht lebte, nun von Nacht umgeben, in schlummerähnliche Betäubung, in dumpfe Trauer versenkt ist, und die nun seufzend in Lenzeswehen zum Schmuck der Erde sich aufrafft. — — Charfreitag ist's: der Tag, an dem *der Gott das Menschlichste vollbracht*, dass *die Todten aus den Gräbern schreiten mussten*, anbetend, den Lebenden zurufend: *Die Liebe ist ewig und der Tod ein Wahn.* Charfreitag ist's! Gurnemanz, zum hohen Greise gealtert, als Einsiedler, nur in das Hemd

*) Meine israelitischen Leser werden sich wohl zu mir auf das Gebiet des Mythus versetzen.

des Gralritters dürftig gekleidet, — zur *Johannesgestalt* verklärt —, steht vor Kundry in der Dornenhecke, und sein Frühlingsweckruf:

Auf! — Kundry! — Auf!
Der Winter floh, und Lenz ist da!
Erwach', erwache dem Lenz!

klingt wie eine Prophetie auf den ewigen Lenz der Erlösung, der heute noch anbrechen wird: in der Erscheinung Parsifals. —

In dieser wunderbaren Scene drängt sich eine Fülle von Mythen-Anmuth und Mythen-Gewalt zusammen, vom Morgen und Abend her, dass wir in eine wahre Wonne des Geniessens versinken, bis zum tiefsten Ergriffensein.

Mit dem heiligen Speere den Gralsee zurückkehrend, wird Parsifal zum *Erlöser*, Kundry wird zur *dienenden Martha* und zur *schuldentrückten Maria von Bethanien* zugleich, Gurnemanz zum *Täufer*.

Bei der Fusswaschung spricht Parsifal, mit Verwunderung Kundry zusehend:

Du wuschest mir die Füsse:
nun netze mir das Haupt der Freund.

Und Gurnemanz, mit der Hand aus dem Quell schöpfend und Parsifals Haupt besprengend, spricht:

„Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine!
So weiche jeder Schuld
Bekümmernisse von dir!"

Während dem hat Kundry ein goldenes Fläschchen aus dem Busen gezogen,*) und von seinem Inhalte auf Parsifals Füsse ausgegossen; jetzt trocknet sie diese mit ihren schnell aufgelösten Haaren. Nach der *Fusswaschung*, *Taufe* und *Fusssalbung* erfolgt noch die *Salbung zum König* durch Gurnemanz; im ersten Aufzug wird das *Abendmahl* verherrlicht: so ist die ganze christliche Symbolik in die Handlung des Wagner'schen Werkes verwebt.

Parsifal schöpft unvermerkt Wasser aus dem Quelle, neigt sich zu der vor ihm noch knieenden Kundry, und netzt ihr das Haupt, sprechend:

„Mein erstes Amt verricht' ich so:
die Taufe nimm,
und glaub an den Erlöser!"

Dann wendet er sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese:

„Wie dünkt mich doch die Aue heut' so schön!
Wohl traf ich Wunderblumen an,
die bis zum Haupte tückisch mich umrankten;
doch mäh' ich sie so mild und zart
die Halmen, Blüthen und Blumen,
noch duftete All' so kindisch hold
und sprach so lieblich traut zu mir?

Gurnemanz.

Das ist Char-Freitags-Zauber, Herr!

*) Ganz ihrer Natur als Heiltrank und Balsamkundige gemäss.

Parsifal.

O weh', des höchsten Schmerzentag's!
Da sollte, wähn' ich, was da blüh't,
was athmet, lebt und wieder lebt,
nur trauern, ach! und weinen?

Gurnemanz.

Du sieh'st, das ist nicht so.
Des Sünders Reuethränen sind es,
die heut mit heil'gem Thau
betränket Flur und Au':
der Lenz sie so gedeihen.
Nun freu't sich alle Kreatur
auf den Erlösers holder Spur,
will ihr Gebet ihm weihen.
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
der fühlt sich frei von Sünden — Angst und Grauen,
durch Gottes Liebeskampfer rein und hell:
das merkt nun Halm und Blumen auf den Auen,
dass heut den Menschen Fuss sie nicht zertritt,
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
sich sein erbarmt und für ihn litt,
der Mensch auch heut in frommer Huld
sie schont mit sanftem Schritt.
Ihm dankt dann alle Kreatur,
was all' da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut ihren Unschulds-Tag erwirbt.

(Kundry hat langsam wieder das Haupt erhoben, und blickt, feuchten Auges, ernst und ruhig bittend zu Parsifal auf.

Parsifal.

Ich sah sie welken, die mir lachten:
ob heut' sie nach Erlösung schmachten? —
Auch deine Thräne ward zum Segensthaue:
du weinest — sieh' es lacht die Aue.
(Er küsst sie sanft auf die Stirne.)
(Fernes Glockengeläute, sehr allmählig anschwellend.)

Der Fluchbann ist gebrochen — verstummt ist das wilde heidnische, teuflische Lachen — *Kundry weint* —; in der darauffolgenden Schlussscene im Gralssaal sinkt Kundry, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden: *sie ist erlöst!* —

Grossstädtisches.

Wiener Briefe.

An den Herausgeber der Bayreuther Blätter.

I.

— *Ende März.*

Wir haben drei Faktoren vor uns: Publikum, Operndirektion, Kritik. Es ist interessant zu beobachten, wie diese drei Elemente zusammenhängen, sich beeinflussen und wieder auch nicht beeinflussen. Das relativ Beste ist das Publikum. Ein gut Theil ist begeisterungsfähig, ein gut Theil empfänglich und nur ein Theil steht entweder unter dem Banne althergebrachter Ansichten oder lärmender Beeinflussung, geradezu Terrorisirung, seitens der Kritik. Der Unterschied zwischen dem erstangeführten Theile des Publikums und dem zweitgenannten ist wohl festzuhalten, die ersteren sind bereits mit sich selbst im Klaren, die letzteren sind jene, die erst gewonnen werden, sich selbst gewinnen. Man konnte diese erfreuliche Erscheinung nicht besser verfolgen, als im Laufe des vorigen Jahres seit der Aufführung der *Walküre*. Es ist dermalen nicht mehr statthaft, noch von einer *Gemeinde* zu sprechen, die zur Kunst Richard Wagner's steht; hat der Ausdruck vielfach auch thatsächlich den Begriff gedeckt, er hat immer etwas unser Herz verletzendes an sich gehabt, er bedeutet immer eine Abgränzung, die nur von innen aus vergrössert werden kann, indem die Erkenntniss in unserer Kunstfrage offenbar von aussen her sich gewissermassen ansetzt. — Wir sehen es bei uns auf's Deutlichste seit der *Walküre*. Eine mächtige Erhebung der Geister hat sich vollzogen, mehr denn zwanzigmal war das Opernhaus gefüllt von immer neu zuströmenden Hörern. Wo sind da die Katakomben, die geheimnissvollen Zeichen der Zusammengehörigkeit, die wir noch wechselten in den Tagen der *Meistersinger*? Diese Vorbereitungsschule hätte gewiss mehr noch eingewirkt auf das unvertraute Publikum, wenn eben diesem Werke seitens weiland *Herbeck's* eine liebevollere, verständnissvollere Pflege gewidmet worden wäre. *Herbeck* der Direktor und *Herbeck* der Dirigent, beide haben sich in einer Person viel versündigt an dem Werke . . . es konnte unter solchen Umständen nicht tiefe Wurzeln schlagen. Aber es sass doch schon fest im Boden, und als die *Walküre* kam, sah man den, wenngleich verkümmerten, so doch frischen

Schössling neben dem raschaufstrebenden Stamme des neuen Kunstwerkes. Das Publikum, welches in die ersten Vorstellungen gekommen war, gilt mir nicht; es war das Sensationspublikum, welches die Wunder von Bayreuth in der Wiener Ausgabe begaffen wollte — das kunstverständige Publikum kam erst nachgerückt und brachte uns den Beweis, dass man aufhören muss mit einer beliebigen Ziffer die Summe der Zusammengehörigen anzugeben. Mit schwerer Wucht liegt seitdem diese Erkenntniss auf dem Kunstleben der Hauptstadt, deren Bevölkerung in ihrem deutschen Theile von Natur am besten angelegt ist künstlerische Eindrücke aufzunehmen. Wenn Sie, verehrter Herr, an mich die Frage stellen, ob das Publikum durch unsere Aufführungen wirklich etwas von dem hohen Ernste, von der Erhabenheit des Kunstwerkes erfahren kann, so scheue ich mich nicht zur Antwort zu geben: es kann nicht nur etwas, sondern viel davon erfahren, vor allem deshalb, weil es in sich die Fähigkeit besitzt, das Fehlende daran zu ersetzen und sich nicht durch die Mängel stören zu lassen. Das ist an und für sich sehr viel. Wenn Sie mich weiter fragen, ob unser gewiss reich dotirtes Operahaus den Ansprüchen an das wahrhaft ernste und erhabene Kunstwerk genügen kann, dann erhalten Sie weiter zur Antwort: die Mittel wären alle da, aber es fehlt — alles Folgende mit Einer Ausnahme gesagt — der Ernst, das Verständniss, die Liebe. Das Opernregiment, das hier geführt wird, ist frivol, leichtsinnig, effekthaschend und gedankenlos. Wie nicht anderswo, wird das Kunsttreiben in unserer Stadt nach jeder Richtung hin beeinflusst von dem sattsam bekannten Temperamente des Wieners, dem weder die wachsende Bildung und der wachsende Bildungsdrang, noch der Ernst der Zeit, den leichten Sinn benommen haben: dieses *Temperament* äussert sich vollgiltig in der Leitung unseres Opernhauses, des ersten deutschen Kunstinstituts. . . .

Ist die Wiener Oper ein Kunstinstitut? Nein. Es entspricht lange nicht weit leichteren Aufgaben, als die Aufführung eines Kunstwerkes von Richard Wagner ist. Von einer idealen Aufführung eines solchen Kunstwerkes kann absolut nicht die Rede sein, obzwar die Mittel dazu vorhanden sind, Mittel, die wir in Bayreuth zu haben uns wünschten. Wie kläglich all solcher Reichthum in den Händen eines Unverständigen ist, das haben wir bei der Aufführung des *Rheingold* gesehen. Ein merkbarer, wohl auffallender Unterschied zwischen der Aufführung der *Walküre* und des *Rheingold* —! Die Walküre wurde getragen von der frisch einwirkenden Tradition der, ein halbes Jahr vorher stattgehabten Aufführungen im Bühnenfestspielhause zu Bayreuth — ein Vergleich war freilich auch da nicht zulässig, aber der Eifer, die Sorgfalt bei der Inscenirung war lobenswerth, bis auf jene Aenderungen, welche wieder der oben bezeichneten temperamentsvollen Oberleitung zugeschrieben werden mussten, und die uns geradezu physischen Schmerz bereiteten. Baar jeder Sorgfalt, baar jedes Ernstes, baar jedes Verständnisses — immer wieder mit *einer* Ausnahme — war dagegen die Aufführung des *Rheingolden*.

Handwerksmässige Ausstattung, leblose Durchführung, ideenarme Inscenirung — so gab man uns das *Rheingold*. Vollendet war nur eines, das Orchester; und daran knüpft sich eben die Hinweisung auf die *Eine* Ausnahme, deren Name Hans Richter. Rein geschäftliche Abmachungen brachten eine scenische Aufführung zu Wege, welche alles hinter sich liess, was man auch nur von dem gewöhnlichsten Dekorationspinsel fordern kann. Empörendste Rücksichtslosigkeit auf Schritt und Tritt! Zudem gemeiner Schachergeist im Style des hierzulande maassgebenden Geschäftssinnes, um auch den äusseren Erfolg zu beeinträchtigen — wohl uns, dass trotz alledem das so trefflich seit Jahresfrist gezüchtete Kunstverständniss des Publikums sich nicht beirren liess von all' den Mängeln, Fehlern und Unterlassungen. Wir dürfen uns selbst kein Wort der Unwahrheit sagen, wir können nicht falsches Zeugniss geben, und müssen deshalb das ehrliche Bekenntniss ablegen, dass uns diese kunstverständige Theilnahme überrascht, freudigst überrascht hat. Denn sie bekundet die Befreiung des kunstverständigen Publikums von dem Einflusse der Kritik. Jener Theil des Publikums, der mit reiner Empfänglichkeit begabt, doch aber unselbständig in sich selbst ist, hat die Fesseln der Kritik abgeschüttelt und geht seiner Wege, unbeschadet der Weisungen übelwollender *Kunstrichter*. Die Aufnahme der Walküre, noch mehr die Aufnahme des Rheingoldes lieferten den Beweis. Das kunstverständige Publikum sagt zu dem und dem: du lügst, weil du es nicht verstehst, und zu dem und dem: du lügst, weil du lügen willst, und endlich zu dem und dem: du lügst, weil du lügen musst.

Die Wechselwirkung zwischen Publikum, Opernhaus und Kritik zu beobachten, ist interessant, ist lehrreich. Jawohl. Indess wer zieht Nutzen daraus? Wer gewinnt künstlerisch dabei? Ich habe mir so meine eigenen Gedanken gemacht über das Publikum, dem ich wohl will, als jüngst vor seiner höchsten Repräsentanz — im Konzerte der Philharmoniker — das *Siegfried-Idyll* aufgeführt worden. Ich hoffe, mein Wohlwollen ist mir nur *auf Zeit* abhanden gekommen. Ich will nicht ganz in die Tiefen meines Unmuthes herabsteigen und lege die Feder beiseit mit sehnsuchtsvollem Blicke nach dem *Winkel* . . .

V. K. Schembera.

Kritik.

Die Musik und ihre Klassiker

in Aussprüchen Richard Wagners.

(Motto: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven". — R. Wagner.)

Der Ertrag ist zum Besten des Bayreuther Fonds bestimmt.

(Verlag von E. Schlemp in Leipzig. Preis 1,50.)

Wäre dieses Buch nur für unsere Freunde berechnet, so genügte es nichts als den *Titel* zu nennen, der in jedem seiner Theile eine Empfehlung für uns bedeuten muss. Das weitaus zumeist Empfehlende an diesem fleissigen Sammelwerke ist jedoch, dass es für *weitere* Kreise, denen wir es recht eifrig mittheilen mögen, im Sinne unserer Sache von bestem Nutzen werden kann. Denn besser, als irgend welche noch so geistvolle und geschickte Apologie, Kritik, Exegese — wie man es nennen mag — aus der Feder eines seiner Anhänger, spricht hier für sich und seine Sache der Meister selbst, der über all das eifrige Für und Wider des litterarischen Parteikampfes kaum noch zu Gehör gelangte. — Wer liest seine Werke? Die Feinde schweigen sie wohlweislich todt, oder sie exzerpiren ihnen einzelne Worte für irgend welches Lügengewebe, das sie dem harmlos progläubigen grossen Publikum überwerfen, damit es nichts anderes von den Dingen sehe, als was sie es davon wollen glauben machen. Dies grosse Publikum geht dann sicherlich nicht an die Quellen, um sich über etwas aufzuklären, worüber man ihm ohnedies schon so apodiktisch bestimmte Auskunft giebt. Oder — wird diese und jene arme Seele über ein allzu arges Gelüsten stutzig und verliert momentan den festen Glauben an die reine *Objektivität* ihrer Lehrmeister, so greift sie gewiss, um auch den andern Theil einmal zu hören, nach gewohnter Maxime unseres Zeitalters zunächst nach irgend welcher zweiten Hand, einer billigen *Wagner-Brauchbar*, welche, ohne ernsteres Interesse, ohne jede Kenntniss der Schriften des Besprochenen selber gelesen, schwerlich so leicht die wohleingeniestete Meinung, wie sie jene Lehrmeister verbreitet hatten, würde austreiben können; worunter dann an erster Stelle die wunderliche Meinung von der sogenannten *Umsturztendenz* und *Klassiker-Verachtung* zu stehen pflegt.

Ob die Menschen wohl jemals bedacht haben, was sie damit eigentlich sagen? — Die es zuerst aufgebracht haben, wissen es; denn sie hatten dabei

ihre wohlüberlegte, böse Absicht: aber die tausend Nachbeter? — Es geschieht Manches, was auf eine völlige Unklarheit dieser Begriffe deutet; wo sie *zur rechten Zeit* sich einstellen müssten, da vermisst man sie, und wo sie absolut nicht hinpassen, da machen sie sich mit philisterhaftem Behagen in biederer Entrüstung breit. Ich will ein Beispiel anführen, das durch interessante Thatsächlichkeiten mir viele weitschweifig erklärenden Worte erspart.

Da hat es also z. B. einem namhaften und angesehenen modernen Schriftsteller über *Goethe* und *Schiller* u. s. das Folgende zu sagen beliebt: Goethe's Lieblingsgestalten, auch der *Faust*, seien Virtuosen *ohne ideellen Inhalt*; und dieser *Dilettantismus* werde von den Romantikern hernach in's Grosse getrieben; — Goethe nehme im Faust wohl von Zeit zu Zeit einen *Anlauf*, durch das mittelalterliche Kostüm, der *Abstraktion der Altklugheit* (d. i. Mephistopheles) eine bestimmte Färbung zu geben, *falle dabei aber fortwährend aus der Rolle*; überhaupt sei es ihm im Faust *nicht gelungen*, seine Seele von einer Last, die er nicht abwerfen konnte, durch dichterische Darstellung zu befreien; *er konnte die Romantik nicht los werden, sich nicht in's Freie kämpfen* u. s. f. Ferner: Schiller sei, wenn ihn sein *Gefühl* übermannte, in den *Idealismus* gerathen, der die Wirklichkeit nicht achtet, und *solche* Stellen, also die eigentlichen Aeusserungen des persönlichen *Gefühles* Schiller's, habe man sich in der *Knabenzeit* eingeprägt und so lange hin und her getragen, *bis sie allen Gebildeten* zum *Ekel* geworden seien (es ist NB. vom *Wallenstein* die Rede!); in der *Jungfrau* verschwimme die *innere Umwendung ihrer Stimmung* im *Klingklang* schöner Verse und könne uns darum *nicht* mit der Gewalt einer unmittelbaren Wahrheit erschüttern; bei der ausführlichen Beschreibung der Messe im *Gang nach dem Eisenhammer* könnten *wir* das Gefühl der *Absurdität* nicht unterdrücken u. s. w. — Was ist darauf geschehen? — Es musste erst ein geistvoller *Jude* sich bereit finden für die Verunglimpfung des deutschen *Geistes*, für die Verhunzung der deutschen *Sprache*, wie sie jener Schriftsteller in hundert weit ärgeren Beispielen dargeboten hatte, mit scharfer Waffe in die Schranken zu treten. Das *gelehrte Werk* aber, das sie enthielt, erlebte Auflage über Auflage und blieb ein so wohl renommirtes Mittel zur Bildung und zur Aufklärung des deutschen Volkes über die Bedeutung und Geschichte seines eigenen Geistes und des seiner grossen Genien, dass der berühmte Autor noch in diesen Tagen durch eine kaiserliche Pension dafür ausgezeichnet ward. Nun mag er sich stolz gleichsam als *Reichslitteraturhistoriker* durch Festessen und Festreden feiern lassen: dieser Herr *Dr. Julian Schmidt*, der Verfasser der *Geschichte der deutschen Litteratur*, welchem das neueste und beste *Konversationslexikon* noch heute nachrühmt: *unbestritten* selbst von seinen Gegnern, *darunter namentlich Lassalle*, sei sein *reiches Wissen*, seine *grosse Belesenheit*, seine *gediegene universelle Bildung* — nachdem eben derselbe Lassalle, in jenem höchst ergetzlichen Vernichtungsschriftchen *Hr. J. S. der Literaturhistoriker* (Berlin, Jansen, 1862 3. Aufl. Cuhn

a. W. Sachtleben 1879) mit furchtbarer Evidenz gerade die *Abwesenheit* all jener schönen Eigenschaften nachgewiesen hatte.*)

Aber so geht es! *Hier* wird *gediegene universelle Bildung* nachgerühmt und pensionirt, *dort* wird *Umsturztendenz* und *Klassikerverachtung* perhorrescirt und geschmäht: und von Beidem ist gerade das *Gegentheil* — *wahr*. — Es wäre unvernünftig zu verlangen, man solle sich am Steuer des *Staates* um all' die ehemaligen thatsächlichen *Blamagen* jeder beliebigen, von glaubwürdigen Räthen und Beamten bei etwelcher Jubiläumsgelegenheit als verdienstvoll präsentirten Persönlichkeit bekümmern, oder gar zu erwarten: man werde in der grossen *Presse* gegen all' die altherkömmlichen thatsächlichen *Unwahrheiten* remonstriren wollen, welche einen deutschen Künstler betreffen, mit dem man sich von jeher so vorzüglich gern skandalös beschäftigt hat.

Kurz, Alles geht seinen Weg: die Zeit nennt sich *modern* — *freisinnig* — *gebildet*, man schwärmt für den *Staat* und huldigt der *Presse*, man feiert *Julianische* Pensionirungen mit Festessen und begleitet die *Bayreuther* Bestrebungen mit Schmähreden über die arge *Pflegestätte* der Umsturztendenz und der Klassikerverachtung! — Dieser Unsinn wird gesagt, geglaubt und nachgesagt, in fröhlicher Unveränderlichkeit; und Keiner kümmert sich darum, *was* der Verklagte denn eigentlich *gethan* habe um diese Beschuldigung zu rechtfertigen? Er hat öfters die Werke seiner grossen Vorgänger in einer so stylvollen Weise zur Ausführung gebracht, wie man sie bei keiner anderen Gelegenheit zu Gehör bekommen zu haben sich gestehen musste. Das war immerhin gerade noch kein Zeichen von besonders feindseliger Ueberhebung. Aber er hat ein eigenes Theater gebaut, worin er seine eigenen Werke vor einem eigens geladenen Publikum zur Aufführung gelangen lässt. Allerdings hat man ihn schmählich und schmähend im Stiche gelassen, als er es dem Zwecke einer Stylbildungsschule widmen und auch die Werke seiner grossen Vorgänger dort stylvoll einüben und ausführen lassen wollte, und wenn er heute erklärte, statt seines *Parsifal* werde er etwa die *Zauberflöte* oder den *Freischütz* zur Darstellung bringen, so würde der Patronatverein in eine

*) Er hatte nämlich u. A. behauptet und nachgewiesen: Herr J. S. halte die 7 Weisen Griechenlands für die späteren griechischen *Philosophen* (Heraklit, Demokrit, Pythagoras, Parmenides) — das *nicänische* Glaubensbekenntniss für den in Nicäa verworfenen *Arianismus*, — *Platen*, den geschworenen *Gegner* der Romantiker, für einen *Dilettanten*, der *nach der Vorschrift der romantischen Schule* arbeitete, — den *indischen Pantheismus* für eine dem *Einzelnen* so *andächtig* zugewandte Geistesrichtung, dass darin *die allgemeinen Ideen untergingen*, — Hegel's Charakterisirung des *Judenthums* für eine solche der *christlichen* Religion und *Hegel's* Satz: *alles Wirkliche ist vernünftig* für einen Satz der, im Gegensatz zu Hegel, sogenannten Schelling'schen Identitätsphilosophie, — die grosse Wissenschaft der *vergleichenden Sprachforschung* für einen weiten *Umweg*, auf welchem viel *Zeit* und Kraft verloren gegangen, — die von *Dionys von Halikarnass* erwähnten römischen Urkunden aus der Tarquinier Zeit für noch *bis auf uns* gekommene, *in völlig buchstäblicher Form* überlieferte *Urkunden aus den ältesten Zeiten der Stadt*, und — das alte Rechtsbuch, den *Schwabenspiegel*, für eine *Sammlung lyrischer Gedichte*!

schwierige Lage gerathen; denn wer käme *dann* nach Bayreuth? Wenn sie den Meister und seine Bestrebungen für die deutsche Kunst *wirklich kennten*, ja dann würden sie kommen; so aber verlangen sie nur immer neue interessante Gaben seines Genie's von ihm, lästern nachher darüber in der Tonart ihrer Pressorakel und schwören weiter auf seine hochmüthige Umsturztendenz. Eine seltsame Mischung natürlicher Instinkte und bornirter Geistesknechtschaft, mit etwas Lust am Skandaliren und Verkleinern, wie sie dem guten Deutschen leider nicht abzusprechen ist! — Und diesen wunderlichen Leuten sollte man nun anrathen: *leit die neun Bände gesammelter Schriften des Meisters zu einer Bekehrung durch!?* So weit sind wir in Deutschland noch nicht: ein solches, in jedem Wortsinn *unbilliges* Verlangen stellen zu dürfen; oder wie Schiller gegen Goethe es beklagte: *so weit ist es noch nicht mit der Kultur der Deutschen gekommen, dass sich das, was den Besten gefällt, in Jedermanns Händen finden sollte.*

Jetzt ist es vielmehr noch weit ärger geworden: die *Journale* besorgen die Volksbildung, *sie* befinden sich *in Jedermann's Händen, sie gefallen den Besten* — was will man mehr? Die Journale bescheiden und verunglimpfen *den Riesen Zukunftsmusik* hartnäckig seit dreissig Jahren, den Aller-Liberalsten, die am Vernichten des deutschen Wesens arbeiten, gilt die vergebliche *Umsturztendenz* als deren verabscheuungswerthestes Merkzeichen, und sie ereifern sich mit moralischer Entrüstung gegen die, erst von ihnen selbst dreissig Jahre lang aus der baarsten Lüge glücklich bis zur unwidersprechlichen Gewissheit hinauf versicherte, Verletzung der heiligen Achtungsrechte der Klassiker, deren Werke *sie* inzwischen an allen Hof- und Stadttheatern geruhig weiter verunstalten lassen, während der Gelästerte Alles thut für deren wahre Ehre, Wahrung und Werthschätzung, was sie für unnöthig finden. Sie schicken ihre ästhetischen Gesandten zu jeder Première einer modernsten Sittenkomödie, aber jeden Versuch etwas für die Pflege der Kunst unserer grossen nationalen Meister zu thun wissen sie mit Erfolg zu verunglimpfen und zu vereiteln, ausser wenn er etwa von einer ihnen nahe stehenden Clique ausgeht oder auffallend — mit Goethe zu reden — *schlecht und modern* d. h. *undeutsch* ist. Das ist der Styl, in welchem *die Journale* die Vermittelung des Verständnisses zwischen den Kulturbestrebungen des künstlerischen Genie's und seinem Volke befördern, wobei sie vorgeben, dass eine solche *Vermittelung* überhaupt nöthig sei, die wahre, direkte Vermittelung aber, durch stylvolle Kunstdarstellungen, nicht wollen aufkommen lassen.

Da bleibt denn allerdings nichts übrig, als es mit *Lichtstrahlen aus den Werken* zu versuchen! So modern-oberflächlich sich dieses ausnimmt, so tief begründet, so ernstlich nothwendig ist es gerade in diesem Falle zu nehmen. Wir könnten nicht anders die Gemüther der nicht gerade *selbständig fremdartig Gesinnten* für unsere Sache gewinnen, als indem wir den Meister selbst in einer ihnen bequemen Weise für sich reden liessen; was er dann freilich nirgends

besser vermochte, als wo er so herrliche Worte des tiefsten kongenialen Verständnisses und der innigsten Liebe über seine grossen Vorgänger spricht, wie sie das genannte Büchlein pietätvoll und geschickt zusammenfasste. Wer dahinein blickt, wird sofort sich lebhaft angezogen und gewaltig gefesselt fühlen; er wird der wohlbedachten Auswahl und Ordnung der wichtigsten Aeusserungen des grossen lebenden Künstlers über das Wesen der Musik, über Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Spohr mit immer wachsendem Wohlgefühle, immer klarerem Erkennen des Wesens, nicht nur der besprochenen, sondern auch des sprechenden Meisters folgen; er wird, wenn er noch nichts davon gewusst, in ein wahrhaftes Entzücken über diese Fülle von Verständniss und Liebe (es giebt leider kein Wort, das *Beides* in sich fasste!) gerathen, die sich ihm hier aufthut! So feiert der jüngste Enkel des hehren Adelsgeschlechtes einzig würdig seine erhabenen Ahnen, deren Blut in ihm selber lebt und ihn aus dem innersten Herzen zur völligsten Erkenntniss ihres Wesens befähigt. Sind doch seine eigenen Werke allesammt unumstössliche Dokumente seiner *Abstammung*, die letzten Schöpfungen *desselben* unsterblichen Familiengenius, des *deutschen Geistes* in seiner edelsten Form.

Verständniss und Liebe für ihn und die Sache, die er mit seinem ganzen Leben vertritt, Festigung der eigenen Gefühle und Anschauungen gegen die Angriffe der Gegner, Begründung überhaupt einer *ernsteren* Auffassung unserer Sache, einer *gerechteren* Beurtheilung unserer Bestrebungen, diess alles möchte der Erfolg dieser dem Umfange nach kleinen, der Mühe nach grossen Arbeit sein, wenn es uns gelänge sie überall an rechter Stelle bekannt werden zu lassen, und wenn wir den ersten Erfolg, wo wir ihn bemerken, recht zu nutzen und zu pflegen uns bemühen wollen. — Die schöne Einleitung des Sammlers, auf die besonders hinzuweisen ist, wird uns dabei gute Dienste leisten. Nach der Lektüre noch einmal gelesen, wird diese mit vorzüglicher Klarheit und der wohlthuenden Wärme edler Ueberzeugung geschriebene Darstellung der Ursachen, welche die Sammlung nöthig erscheinen lassen, von verdoppelter Wirkung sein. Danken wir es dem bescheidenen Sammler, der sich nicht nennen wollte, recht ernstlich, dass er uns so schön und so bequem die Pforte zu dieser Weihehalle des Heroentempels geöffnet hat, indem wir dafür seinem Werke den Weg öffnen, den er ihm wünscht: zur Kenntniss und in die Herzen der Zweifelnden, der Befangenen und Bethörten, die wir aber sonst wohl als ernst und edel kennen und gern in unseren Reihen sehen möchten! Wir haben eine *Mission*, und diese ist ein vortrefflicher *Handbuch* dafür. —

R. v. W.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Unser Verein hat einen Verlust zu beklagen, den wir um so weniger schweigend übergehen dürfen, als er unseren Meister selber tief schmerzlich betroffen hat. Einer seiner ältesten und treuesten Freunde, der Geh. Hofrath Dr. med. *Anton Pusinelli* in Dresden, ist am 1. April nach längerem Leiden gestorben. Mit ihm ist einer jener, in ruhig ernster Pflichterfüllung zum Wohle der Mitlebenden unermüdlich thätigen, wahrhaft edlen und ernsten Menschen dahingegangen, deren reine und treue Natur sich die Achtung und Liebe Aller erwirbt, die mit ihr in Berührung kommen. Dass unter Diesen für Pusinelli gerade der Künstler als Freund sich befinden durfte, dessen ersten merkwürdigen Erfolg im Vaterlande er einst miterlebt hatte, das blieb ihm ein innig empfundenes Glück, welches ihm bis in seine letzten schweren Stunden den Gang durch's Leben wohlthuend verklärte. — Als noch junger Arzt hatte er im Jahre 1843 in der Nähe Wagner's gewohnt, der soeben von Paris nach Dresden gekommen war um dort nach der Aufführung seines *Rienzi* zum kgl. Kapellmeister ernannt zu werden. Bei Gelegenheit eines von der Dresdener Liedertafel dem jugendlichen Künstler dargebrachten Ständchens hatte sich Pusinelli ihm zuerst genähert und seine wahre, ungewöhnlich innige Ergebenheit ihm zu erkennen gegeben. *Es war eine Ahnung von Richard's Grösse, die mich gleich anfangs zu ihm hinzog; denn verstanden habe ich ihn damals noch nicht*, schrieb er hierüber noch in seinem letzten Briefe und fügte das uns Allen mahnend bedeutungsvolle Wort hinzu: *die Epigonen haben es leichter!* Bald trat er mit ihm in einen gegenseitig wohlthuenden Freundesverkehr, ward sein sorgsamer Hausarzt und bewies sich in der Folge, bei den äussern Schwierigkeiten, die sich über dem Leben des, in einer ihm unfreundlichen Welt einzig seinem Ideale nachstrebenden Künstlers anhäuften, als eifrig thätiger Berather. Seitdem hat sich 35 Jahre hindurch die Freundschaft beider Männer, soweit das Leben sie auseinanderführte, unverändert warm und rein erhalten. Die Liebe zur Person des Meisters übertrug sich auch auf seine ideale Sache; das Verständniss für den Künstler ward dem Freunde ein immer innigeres und klareres: noch am Ende des vorigen Jahres übernahm Pusinelli, obwohl schon leidend, mit freudiger Bereitwilligkeit die Vertretung unseres neu gegründeten

Vereines für Dresden, und es war ihm besonders schmerzlich, dass er, als sein Leiden sich verschlimmerte, dafür wirklich thätig zu sein sich verhindert finden musste. Der *Parsifal*, den er, als der Einzige, bereits im Manuskript zu lesen erhalten hatte, warf in seine traurige Leidenszeit ein letztes, entzückend-tröstliches Licht, und noch einmal konnte er in schönen, innig empfundenen Worten seinen Dank für die letzte Liebesgabe seines grossen Freundes aussprechen, die er als *eine neue Grossthat des deutschen Geistes* pries. — Wer zu unserem engeren Kreise gehört, möge diesem edlen Herzen ein ernstes Andenken weihen! —

Se. königl. Hoheit der *Grossherzog* von *Mecklenburg-Schwerin* ist mit huldvoller Gewährung einer bedeutenden Summe für unseren Fonds dem Bayreuther Patronatvereine beigetreten. —

Neue Vertreter. — Die Vertretung unseres Vereines in *Cassel* hat Herr *A. Oechelhäuser*, die für *Dresden* Herr Dr. *Adolf Stern* übernommen. —

Neue Zweigvereine. — In *Villingen* (Baden) hat unser Verein eine Vertretung in Person des Herrn Ingenieurs *Hilpert* gefunden, deren Wirkungskreis, in Gestalt eines *Schwarzwälder Zweigvereines* eine weitere Ausdehnung erhalten soll.

Die Statuten des *Pfälzer Patronatvereines* lauten folgendermaassen:

§ 1. Der Pfälzer Patronatverein, mit dem Sitze in Ludwigshafen, ist ein Zweigverein des allgemeinen Bayreuther Patronatvereins und hat wie dieser den Zweck, die künstlerischen Bestrebungen Richard Wagner's, sowohl materiell als geistig zu unterstützen. — § 2. Alle Freunde und Förderer des das ganze deutsche Volk so innig berührenden Strebens Richard Wagner's können Mitglieder des Vereins werden. — § 3. Die Mitglieder unterscheiden sich in ordentliche und ausserordentliche und sind die ersteren zugleich Mitglieder des Bayreuther Hauptvereines; die ausserordentlichen dagegen, von denen je 3 die Rechte eines ordentlichen Mitgliedes in sich vereinigen, werden dementsprechend zu je 3 Mitgliedern als 1 Mitglied des Hauptvereines angesehen. — § 4. Die Aufnahme als ordentliches und ausserordentliches Mitglied erfolgt durch den Vorstand auf Grund einer schriftlichen Anmeldung und Zahlung einer Eintrittsgebühr von 1 Mk. — § 5. Die alljährlich und zwar vor Ablauf des ersten Vierteljahres an beziehenden Beiträge werden festgesetzt a) für die ordentlichen Mitglieder auf 15 Mk. b) für die ausserordentlichen Mitglieder auf 5 Mk. — § 6. Die Mitgliederbeiträge werden im Laufe des Jahres an den Kassier des Hauptvereines Herrn Bankier *Feustel* in Bayreuth abgeliefert, welcher dieselben vorzinslich anlegt und dem Verwaltungsrathe des Hauptvereines zur Verfügung stellt. — § 7. Die Eintrittsgebühren werden zur Bestreitung der Verwaltungskosten des Vereins verwendet. Mit allenfallsigen Ueberschüssen oder freiwilligen ausserordentlichen Beiträgen sollen die bis jetzt erschienenen und noch erscheinenden Schriften Richard Wagner's für den Verein angekauft und leihweise an die Mitglieder, immer auf die Dauer von je 4 Wochen, abgegeben werden. — § 8—13. enthalten interne Bestimmungen. — § 14. Die ordentlichen Mitglieder haben nach Erfüllung ihrer statutenmässigen Verpflichtungen alle Rechte der Mitglieder des Bayreuther Hauptvereines, namentlich, wenn dieselben vom Jahre 1878 an dem Vereine angehören und 3 Jahresbeiträge bezahlt haben, den unentgeltlichen Zutritt zu der im Jahre 1880 auf der Bayreuther Bühne stattfindenden ersten Aufführung des *Parsifal*. — § 15. Je 3 ausserordentliche Mitglieder, welche vom Tage des Eintrittes an nach Uebereinkunft eine zusammengehörige Gruppe bilden, haben die Rechte

ordentlichen Mitgliedes, und entscheidet im Jahre 1880 das Loos, welchem in der betreffenden ... die Berechtigung zum unentgeltlichen Besuche des Parsifal eingeräumt wird. § 16. Jedes ordentliche Mitglied erhält unentgeltlich allmonatlich die vom Hauptvereine herausgegebene ... entschrift *Bayreuther Blätter*. § 17. Je 4 ausserordentliche Mitglieder erhalten je einmal die Bayreuther Blätter und haben alsdann dieselben unter sich in der betreffenden Gruppe zirkuliren zu lassen. Ueber den späteren Besitz derselben entscheidet am Schlusse des Jahres das Loos. § 18 und 19. betreffen die Vorstandswahlen und Publikationen. —

Diese Statuten waren im Februar entworfen und vom Bayreuther Vorstand gebilligt worden, worauf im März die Pfälzer Zeitungen einen längeren Aufruf brachten, in welchem, als provisorischer Vorstand, Herr Ingenieur *Carl Jolas* (Ludwigshafen) zum Beitritt aufforderte. Seither hat es der junge Verein, in Monatsfrist, unter dem genannten Vorstande bereits bis auf 19 ordentliche und 13 ausserordentliche Mitglieder aus verschiedenen Städten der Pfalz (Dürkheim, Edenkoben, Eisenberg, Kaiserslautern, Ludwigshafen, Neustadt, Speyer) gebracht, und weitere Erfolge sollen in Aussicht stehen. —

Vorträge im Interesse unserer Sache. — In *Hirschberg* hielt am 16. März unser Herr Vertreter *Dr. C. Fuchs* einen Vortrag über den dramatischen Inhalt und den religiösen Charakter des *Parsifal*. — In *Graz* hat im vorigen Vierteljahr Herr Dr. phil. *H. Kienzl*, der thätige Ordner und Leiter der dortigen Wagner Konzerte, zwei Vorträge über den *Ring des Nibelungen*, mit Hinweisung auf die Bayreuther Festspiele, gehalten. —

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Die grossherzogl. Hoftheater-Intendantur in *Karlsruhe* hatte schon vor längerer Zeit (20. Nov.) auf den höchsten Wunsch Ihrer kgl. Hoheit der *Frau Grossherzogin von Baden* eine von unserm Herrn Vertreter Dr. *Richard Pohl* (am 16. Okt.,) in Baden-Baden veranstaltete, grosse Orchesteraufführung Wagnerischer Musik, zum Besten des Patronatvereines wiederholen lassen, wovon der Reinertrag in der Höhe von 625 Mark nunmehr unserer Vereinskasse zugewiesen worden ist.

Der *Wiener akad. Wagner-Verein* gab am 31. März ein (historisches) *Konzert* im kleinen Musikvereinssaale, wobei zur Aufführung kamen: 3 Lieder für Chor, von Prätorius und Schröter, Sonate in G-Dur für Violine, Flöte und Klavier von Sebastian Bach (Herren Direktor Hellmesberger, Prof. Doppler, Felix Mottl), Arie und Frauenchor aus Gluck's Iphigenia in Tauris (Frau Louise Dustmann), Finale des 1. Aktes aus Mozart's Titus (Frau Dustmann, Frln. v. Preu und Zips, Frau Jahn, Herr Wanka), Sonate Op. 69 für Violoncell und Klavier von Beethoven (Herr von Lilienron, Dr. Paumgartner), *Ave Maria* von Schubert und *Edward* von Löwe (ges. von Hrn. C. Borkowski), Terzett aus Cornelius' Barbier von Bagdad (Frau Dustmann, Frl. Klauzinger, Herr Wanitschek), R. Wagner, an Webers Grabe, für Männerchor, und Mannenscene aus der Götterdämmerung (Herren Borkowski, Wanka; Klavier: Dr. Paumgartner, Mottl).

Litterarische Neuigkeit. Als Ergänzung zu den in unserem heutigen Wiener Briefe gemachten Andeutungen sei allen unseren Lesern die Lektüre einer kleinen, aus bestem Verständnisse geschriebenen Broschüre empfohlen: *Die Walküre und das Blutgeld in Wien*, mit Hinblick auf das Bühnenfestspiel zu Bayreuth 1876. Eine kritische Parallele von *Nicolaus Oesterlein*. Wien, im Selbstverlage des Verfassers. Eine grössere Anzahl Exemplare der als Manuskript gedruckten Schrift ist dem Buchhandel in Kommission gegeben, und der Reinertrag für unsere Vereinskasse bestimmt worden; wir empfehlen die Beziehung durch die Buchhandlung von *Carl Konegen*, Wien. Es lässt sich aus den Thatsachen, die uns da erzählt werden, so Manches lernen!

Geschäftlicher Theil.

Bekanntmachung.

Nachdem der von uns auf das Ende des März festgesetzte Termin zur erstmaligen Einsendung der für das Vereinsjahr 1878 bisher von unseren Vertretern gesammelten Beiträge abgelaufen ist, sind wir im Stande zu übersehen, in wie weit diese unsere offiziellen Vertretungen für unsere Sache thätig zu sein entschlossen und fähig sind. Wir erklären daraufhin, und in Uebereinstimmung mit der Mittheilung des betreffenden Vertreters selber, die noch im I. Stücke dieser Blätter angezeigte Vertretung in Essen für aufgehoben.

Alle übrigen Vertretungen haben uns Beiträge theils bereits eingeschickt, theils angezeigt oder versprochen (so Boston, Brüssel, Cassel, Göteborg, New-York.) Die Vertretung für Nürnberg (wofür fälschlich neben Herrn Musikalienhändler W. Schmidt noch Herr Rechtsanwalt Wunder angezeigt war) hat sich bis jetzt auf Fürth beschränkt; die für Wiesbaden musste, weil der Vertreter den Ort verliess, vorläufig suspendirt werden. Breslau, Darmstadt, Hannover, Lübeck, Oldenburg haben bisher noch keine Vertretung gefunden; es wäre uns lieb, wenn sich uns hierfür, sowie auch für Wiesbaden, bereitwillige Freunde melden wollten.

Um das Missverständniss zu vermeiden, als sollte nun dieser erstmalige Einsendungstermin zugleich den Abschluss für die 1878er Einzahlungen überhaupt bedeuten, erklären wir hiermit ausdrücklich:

dass wir nunmehr zu jeder Zeit, bis zum Ende des Vereinsjahres, September 1878, noch Beiträge für das laufende Vereinsjahr entgegennehmen.

Wer erst vom 1. Oktober d. J. an dem Vereine beitritt, wird, wenn er zugleich das Recht zum Besuche einer Parsifal-Aufführung beanspruchen will, den Beitrag für 1878 während der Jahre 1879 und 1880 nachzuzahlen haben.

Bayreuth, den 15. April 1878.

Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele
und
Vorstand des Bayreuther Patronatvereins.

Berichtigungen.

In unserer letzten „Statistik" sind die Herren Vertreter für Stuttgart: „Pian. Pruckner, Lindner" genannt worden; es musste heissen: „Prof. Pruckner, Musikdir. Linder". Der neu ernannte Herr Vertreter für Boston, Mr. J. B. Lang, ist in der „Statistik" nochmals zu nennen vergessen worden.

Druck v. R. Oschatz, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

Mai. **Fünftes Stück.** **1878.**

Inhalt: — Kundry in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal. Von J. H. Löffler. II. — Kritik: Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Ein Vortrag, gehalten zu Gießen am 21. Dezember 1877 von Dr. Ludwig Schemann. — Geschichtlicher Theil: Geschichte der selbständigen Wagner Vereine in Leipzig, Berlin, Frankfurt, München, Wien seit den Festspielen 1876. IV — V. — Stimmen aus der Vergangenheit.

Kundry

in R. Wagner's Bühnenweihfestspiel Parsifal.

Von J. H. Löffler.

II.

Bis jetzt suchten wir den mythischen Ursprung von Wagner's Kundry direkt aus dessen Bühnenweihfestspiel nachzuweisen. Diese Nachweisung setzt sich nun indirekt fort aus der Behandlung des gleichen Sagenstoffes durch Wolfram von Eschenbach. Die in seinem Epos *Parzival* auftretenden Hauptgestalten lassen sich alle auf den deutschen Mythus zurückführen. Obgleich die übrigen Personen sich als ein Gemisch aus orientalischen und französischen Elementen darstellen, so tauchen doch auch bei ihnen immer noch deutsch-mythische Züge auf.*)

*) Der in mythischen Betrachtungen unbewanderte Leser lasse sich nicht durch die Meinung beirren, es handele sich hier wie in den strengen Wissenschaften um lauter erwiesene Kausalitäten und Wirklichkeiten, oder, wenn dies nicht der Fall, so habe die ganze Betrachtung keinen Werth. Der Werth liegt in der innigen Anregung des deutschen Gemüthes und der Phantasie, die dadurch in ein ihr leider so fremd gewordenes Gebiet der ursprünglichen Schöpfungen der deut-

Parzival ist eine verchristlichte Wiederholung des Siegfried — vermenschlichter Tages- oder Sonnengott: Jugendleben in der Waldeinsamkeit, einfältig reckenhaftes Wesen (Dümmling), Erlösungsberuf — all dies finden wir bei ihm wieder. —

Klingsor (Klinschor) heisst in gälischer Sage *Gwyddon*: das ist der brittische *Gwydion*, der longobardische *Gwodan*, der gallische *Gödan*, der fränkische *Wodan*, der wüthende oder wilde Jäger, — Repräsentant des Heidenthums als dunkler Gegensatz zum Christenthume. —

Die mythischen Beziehungen bei *Kondrie la Surzier* sind in Obigem an Wagners Kundry bereits mit gezeigt. Es bliebe uns nun noch an den Wolfram'schen Frauengestalten *Herzeleide, Jeschute, Sigune, Kunneware, Kondwiramur, Orgeluse* eine Prüfung auf den Mythus übrig, und zwar wird bei den ersteren auch *Parzival*, bei den letzteren *Klingsor*, sowie *Anfortas* und *Gawan*, besondere Beleuchtung finden. —

1. Die trauernde *Herzeleide* (Parzivals Mutter), deren Neuvermählter (Gamuret) nach Asien in den Krieg gezogen und dort seinen Tod gefunden, und die nun klagt: *O weh, wo ist mein Herzenstrant?* — weist hin auf eine ganze Reihe von Mythen. Hackelberend (der wilde Jäger: Wotan), welcher träumt, er kämpfe mit einem furchtbaren Eber und unterliege, und am andern Morgen durch den Eberzahn wirklich seinen Tod findet, ist eben *Wotan* (Odin, Wuot, Odhr), *dem Frigga goldene Thränen nachweint*. Diesem Mythus gleicht der von Venus und Adonis, der vom ägyptischen Osiris, welcher dem als Eber erscheinenden Typhon erlag, der phrygische vom Attys, der griechische von dem riesigen Orion, den Artemis liebte, nach seinem Tode betrauerte und unter die Sterne versetzte. Auch Eos wird neben der Artemis als Orions Geliebte genannt und von dieser erzählt, dass sie jeden Morgen, bevor sie ihren Tageslauf begann, Thränen der Sehnsucht um ihn weinte, die wie Diamanten glänzten.

schen Volksseele zurückgeführt werden und so auch heute noch wieder den Reichthum einwirkende Urvorstellungen ahnen lernen kann, der z. B. noch den Dichter des *Parzival* bei seinem grossen Werke umgab. Die mythischen Urvorstellungen brechen bei ihm überall wieder durch. Die Phantasie des Dichters spiegelt, als innig verwandt, jene alten Urbilder des Volksgeistes ab. Der Zusammenhang mit dem ältesten Eigen ist noch nicht völlig unterbrochen, nur die Gestaltungskraft neu befruchtet worden. Und ähnlich kehren bei allen unseren grössten Dichtern diese Urerinnerungen, nun aber erst durch wissenschaftliche Forschung ermöglicht, zurück und lassen dem Nachempfindenden in der intimen Betrachtung einer einzelnen Wunderblume deutscher Poesie den ganzen Zauberwald der nationalen Mythenwelt miterklingen. Eintauchend in das von modernem, undeutschem Trachten und Treiben reinigende Bad dieser wunderbaren Klänge aus der alten Heimath unserer Volksseele, mag unsere eigene Seele, die an der Last der Jahrhunderte schleppt, sich gestärkt fühlen, weil sie sich in der Sphäre befindet, aus welcher noch heute das grösseste und ernsteste Deutsche, bewusst oder unbewusst, seine belebende Nahrung schöpft. Die Vertiefung in die nationale Mythenwelt, aus welchem Anlass sie geschehen, wie weit sie strengwissenschaftliche Berechtigung haben möge, sie führt immer an die nur zu sehr vergessenen Wurzeln unserer Volksseele, deren edelste Blüthen die Werke unserer grossen Dichter, hier unser Parzival-Dichter, Wolfram und Wagner, sind.

H. v. W.

Der diese Mythen begleitende *Traum* findet sich auch bei Herzeleide, jedoch von dem Geliebten auf die Geliebte verschoben. — *Alle diese Mythen weisen aber auf die Sommersonnenwende, mit deren Eintritt der Gott der lichten Jahreszeit als Baldur vom Pfeil des blinden Hoiur, der die lichtarme Jahreshälfte bedeutet, getroffen wird, oder als Hackelbeerend, als Adonis, als Osiris u. s. w. am Zahne des Ebers verblutet.* Wenn Herzeleide der weinenden Freyja und Gamuret dem getödteten Wotan (Hackelberend) entspricht, so bedeutet eben Herzeleide die vom Sonnengott in der Sommersonnenwende verlassene Wintererde. Bei Herzeleide setzt sich aber der Mythus fort bis zur Wintersonnenwende. An Stelle des verlorenen Gemahls tritt der Sohn, Parzival, als Lichtgott. So lange er im dunkeln Wald von der Mutter zurückgehalten wird, herrscht eben die Winter- oder Nachtgöttin; wenn dann aber Parzival aus dem Dunkel des Waldes hinaus tritt in die Welt, dann beginnt *seine* Herrschaft als Lichtgott; die Herrschaft der Nachtgöttin geht zu Ende: Herzeleide *stirbt*. (Wintersonnenwende). —

2) Die schlafende *Jeschute* (Gemahlin des Orilus) wird in ihrem Zelt — unbewacht — von Parzival mit Kuss und Umarmung erweckt; er ringt mit ihr um Ring und *Fürspan* (Halsschmuck). — Wenn Parzival anzusehen ist als der vercbristlichte Siegfried, ein in die christliche Zeit hereinfallender Abglanz des heidnischen Lichtgottes, so erinnert seine Erweckung und Bezwingung Jeschutens an die Weckung des Frühlings, das Ringen des verjüngenden Himmelsgottes mit dem Winterschlaf (Dornröschen, Brünnhilde). Der schlesische Dichter Logau singt im 17. Jahrhundert vom *Mai:*

Dieser Monat ist ein Kuss,
Den der Himmel gibt der Erde. —

3. Die klagende *Sigune* (Parzivals Base) *schreit vor Jammer manchen Schrei, in ihres Herzleides Drang reisst die braunen Zöpfe lang sie jammernd aus der Haut.* So findet sie Parzival bei ihrem von Orilus erschlagenen Gemahl Schionatulander. In Wolfram, Parzival 249, wird ferner von Sigune erzählt: *Vor ihm auf einer Linde sass ein Weib, die Treu gebracht in Noth. Gehalsamt lag ein Ritter todt* (Schionatulander) *ihr zwischen beiden Armen.* — und wie sie Parzival schmäht und ihm *flucht*, weil er auf der Gralsburg die Frage unterlassen hat, an welche Anfortas' Heilung geknüpft ist, welches Schmähen und Fluchen sich durch Kondrie la Sorzier (Wolfram 316) wiederholt. — Endlich findet Parzival Sigune im härenen Hemde, eine Klause über dem Grabe ihres Geliebten bewohnend. (Wolfram 435). Schon der Namen *Sigune* erinnert an deutsche Mythen. Dass er dem der Sigyn, der Gemahlin Loki's, gleicht, ergiebt sich sofort, aber diese Göttin übt auch gegen Loki eine Treue, die nicht weniger rührend ist, als die Sigunens zu Schionatulander. Loki ist nämlich von den Göttern mit seinem Gedärm, welches zu Eisen wird, an drei Felsen gefesselt, in welchen Banden er liegen muss bis zur Götterdämmerung, über sich den Giftwurm, dessen Gift ihm in's Antlitz träufelt. *Und Sigyn sein Weib steht*

neben ihm und hält ein Becken unter die Gifttropfen, und wenn die Schale voll ist, geht sie und giesst das Gift aus. Ferner finden wir in der Sigune mit der Leiche auf dem Baum einen Widerschein der Walküren und der auf *Eichen und Haselstauden* sitzenden *Herodias*. Die Linde ist der Frau Holle geweiht. —

4) Die ernste *Kunneware*, des Orilus Schwester, die nicht eher lachen wollte, bis sie den Ritter des höchsten Preises ersähe, *lacht*, und Antanor, der nicht eher reden wollte, bis sie lachte, bricht sein Schweigen; *Beide werden von Keien gezüchtigt.* Parzivals närrischer Aufzug (in den von seiner Mutter ihm angethanen Thorenkleidern) und seine Schönheit bringen Kunneware zum Lachen. Dieses Lachen ist mythisch und sagenhaft. Die Asen hatten den Riesen Thiassi getödtet, wofür dessen Tochter *Skadi* von ihnen Ersatz und Busse verlangt. Sie durfte sich einen der Götter zum Gemahl erwählen, gab aber den Asen noch auf, es dahin zu bringen, dass sie *lachen* müsse. Loki brachte sie mit seinen närrischen Streichen zum Lachen: der das Feuer, den Südwind bedeutende Gott — die *Winter*göttin. Dieser Mythus lehrt uns also den Parzival in Bezug zur lachenden Kunneware abermals als den Sonnenhelden, den Winterbezwinger, Lenzwecker verstehen. — Wagner's Kundry *muss* lachen und wird von Parsifal zum Weinen gebracht (das Wintereis des Lachfluches schmilzt), wie wir oben sahen.*)

Auch die *Züchtigung* der Kunneware durch Kei ist in der Sage vorhanden. — „Der Kirchenkalender hat am 4. und 5. Januar die heilige Jungfrau *Faraildis* oder *Faraldis*, aus königlichem Stamme der Merowinger zu Gent in Belgien, eine Tochter Theodoriks (gest. 613), welche dieser, obwohl sie Jungfrau bleiben zu wollen erklärte, aus königlichen Freiern endlich einem Edeln Guido vermählte. Sie steht allnächtlich *um Mitternacht oder beim Hahnenschrei* auf und geht dreissig Jahre lang allein, oder von Wenigen begleitet, in's Münster. Guido, der diess einem ehebrecherischen Verhältnisse zuschreibt, *misshandelt sie mit Schlägen*, was sie zuerst geduldig hinnimmt, bis sie aber endlich zu Gott bittet, er möge ihren Quäler mit einer schweren Sucht strafen. Guido stürzt mit dem Pferde *auf der Jagd* so gefährlich, dass er ein Jahr lang leidet und mit Noth dem Tode entgeht. Bei *den Thränen des ganzen Landes bleibt Faraildens Auge allein trocken.***) Als er, genesen, ihre Minne abermal erzwingen will, schlägt er sie abermal auf ihr beharrliches Weigern und zwar

*) Das *Fluchlachen* oder der Lachfluch zeigt sich auch in folgender Sage. Sonne und Mond sind Weib und Mann. Als in der Brautnacht der Mond sich allzu kalt bezeigte und lieber schlafen als zärtlich sein wollte, schlug ihm die Sonne als Wette vor, wer zuerst erwache, solle bei Tage allein scheinen dürfen. *Er ging sie ein, indem er lachte;* aber sie erwachte früher, schrie, weckte ihn und erklärte, dass sie von nun an nie wieder eine Nacht zusammen verbringen werden, was sie eidlich beschwor. *Sein Lachen ist ihm geblieben.* (Schönwerth.)

**) Wer dachte hier nicht an *Thok* (das Dunkel) im *Baldurmythus*, deren Auge trocken bleibt, als *alle Dinge* ergriffen sind, den gefällten Lichtgott aus Hels Gewalt los zu weinen?

täglich, bis er an Gliederkrankheit stirbt. Sie bleibt *Wittwe*, und nimmt wilde *Feldvögel* nach Hause, die ihr niemand verletzen darf. Als ein Knecht einen gekocht und verzehrt, lässt sie sich die Knochen und Federn bringen, macht ihn wieder lebendig und schickt ihn mit den anderen auf die Weide. Sie starb neunzigjährig und ihre Reliquien blieben im Münster zu Gent, wo ihr Bild in der Hand oder zu den Füssen eine *Trappgans* hatte." (Otto Henne-Am Rhyn, die deutsche Volkssage, S. 125.) Es ist ganz merkwürdig, wie viel der unseren Gegenstand betreffenden Mythenfäden hier zu *einer* Sage sich verflochten finden. Der Mythenstamm dieser Sage ist unverkennbar die Verfolgung der Freyja — später Frau Holle (*Faraildis*, Herodias, Gundryggia, Kondrie la Sorzier, Kundry) durch Wuotan- Hackelberend, den wilden Jäger (Klingsor). Wir finden in ihr das an den *Hahnschrei sich knüpfende Nachtleben* der Herodias, die *Misshandlung* der Wolfram'schen *Kunneware, den* (wilden) *Jäger*, die *thränenlose* (lachende) *Kundry, das innige Verhältniss zu den wilden Vögeln* (des Feldes oder des Waldes) — deren Gesang ja ein Bestandtheil des Lenzes ist — wie es das Jugendleben des Wolfram'schen Parzival hat, und sogar die *Gans* als Attribut, hier der Faraildis, im Wolfram'schen Epos des Parzival. Das Verhältniss zu den wilden Vögeln ist in dieser Sage allerdings auf die unrechte Seite gefallen, im Wolfram'schen Epos stehen diese Lenzbegleiter richtig bei Parzival. —

b) *Kondwiramur*, Königin von Brobarz, ist in ihrer Hauptstadt Pelrapär von einem feindlichen Heer eingeschlossen, *gefangen gehalten*. Mit Mühe verschafft sich Parzival Einlass in die Stadt und wird von der Königin empfangen. *Da küsste sie der werthe Degen; die Munde waren beide roth. Die Königin die Hand ihm bot; Ein führte sie Herrn Parzival; Sie setzten nieder sich zumal. — Also sass des Landes Frau wie erquickt von süssem Thau die Ros' aus zarter Halle hehr frischen Schimmers Fülle, der zumal ist weiss und roth! Das schuf dem Gaste grosse Noth.* Nach dem mit ihr getheilten kärglichen Mahl entlässt sie ihn zur Ruhe. Noch liegt er im süssen Morgenschlaf, als er sich durch *leises Schluchzen* geweckt fühlt, die Augen aufschlagend, sieht er die Herrin des Hauses, nur mit einem weissseidenen Hemde bekleidet und einen Sammetmantel über die Schultern geworfen, knieend über ihn gebeugt. Parzival verspricht auf ihr Flehen Hilfe gegen den Feind. Am andern Morgen siegt er ob im Zweikampfe und befreit dadurch Kondwiramur. Die Vermählung findet statt. Aber: *den man den rothen Ritter hiess, der Königin ihr Magdthum liess*, — wie vor der Vermählung — zwei Tage bis zur dritten Nacht. — Nach einiger Zeit nimmt Parzival Urlaub von Kondwiramur, um nach seiner Mutter zu sehen, wohl auch um Abenteuer aufzusuchen. Hier klingt wieder die schon erwähnte Sage von Odhr und Freyja an.*)

*) Simrock: *Die Zeit der stürmischen Brautwerbung des als Jahresgott gedachten Wuotan Odhr fällt in die ersten Zwölften im Mittwinter, in die anderen Zwölften im Mai das (am*

Das Verhältniss Parzivals zur Kondwiramur lässt sich aber zudem völlig in Parallele stellen mit dem Siegfrieds zur Brynhild in der Edda; und zwar:

1. Parzivals Eindringen in Pelrapär, die gefangene Kondwiramur küssend.	1. Siegfrieds Ritt auf den Brynhildenstein, die schlafgebannte Brynhild erweckend.
2. Das Beisammensitzen Parzivals und der Königin, den letzten Bissen in der Belagerungsnoth theilend (Vielliebchenessen, Liebeskuchen).	2. Das Beisammensitzen Siegfrieds und Brynhildens beim Minnetrank nach der Erweckung.
3. Parzival mit Kondwiramur unter einer Decke, das Magdthum schonend.	3. Siegfried bei Brynhild liegend, durch das Schwert getrennt.

Endlich bei Beiden der Auszug auf Abenteuer.

Dass auch Siegfried (*Tagessohn* — Sonnengott) und die Walküre Brynhild (die in *Nacht* und Winter gebannte *nährende Erde*) auf jenen Urmythus von Wotans und Freyjas Vermählung zurückzuführen, ergiebt sich von selbst. —

6) *Orgeluse* in Verbindung mit Klinschor ist die *Verführerin* des Anfortas, der im Kampfe für sie von dem vergifteten *Speer* getroffen wird, welcher zerbricht. Wolfram 479: *Einst ritt der König allein (den Seinen allen schuf es Pein) aus nach Abenteuern: Minne sollt' ihm Freude steuern, denn noch zwang ihn Minne sehr. Mit einem giftigen Speer ward er in einer Tjost* (Zweikampf) *so wund, dass er nimmermehr gesund wird — — — Ein Heide* (Klinschor) *wars, der mit ihm stritt.* Der Gralkönig Frimutel, des Anfortas Vater, war einem ähnlichen Schicksal erlegen. Wolfram 251: *Auch gab ihm eine Tjost den Tod, den ihm die Minne bot.* Hier finden wir das Leiden des Amfortas bei Wagner durch Kundry's Verführung in Klingsor's Blumenhaine wieder.

In des Chretien von Troyes Gedicht heisst Frimutels Geliebte *Floramye*, Tochter des *Flor*diprinze und der Alba*flora* im Lande *Flor*dibale. — Bei diesen Blumennamen sei daran erinnert, dass Heinrich von dem Türlin in *der Aventure Krone* erzählt, *Gavan* sei auf eine Wiese geschickt worden, wo *Blumen* mit wunderbarer Verjüngungskraft wuchsen, einen Kranz zu winden. Sein gutes Ross bringt ihn glücklich, wiewohl mit genauer Noth, über den breiten und tiefen Strom. Wie er jedoch den Anger betritt, fühlt er sich vom Geruch der Blumen so *betäubt*, dass er einmal über das andere schlaftrunken zur Erde fällt. *Da sticht er sich*, um wach zu bleiben, *den Speer durch den Fuss*, und das hilft. Als er jetzt die Blumen gepflückt und zu Kränzen gewunden hat, reitet er fort, aber Giromelanz (Gramoflanz), der des Angers hütet, kommt daher gesprengt und verlangt mit ihm zu streiten — Im Wolfram'schen Epos verheisst Orgeluse eben diesem Gavan ihre Minne, wenn er ihr aus dem *Klingsor*walde einen *Kranz* von dem Baume bringe, den

1. Mai beginnende) Vermählungsfest; nach kurzer Verbindung in der schönsten Zeit des Jahres stirbt dann Odin als Hackelberend von dem Hauer des Ebers getroffen um Johannis (Gamuret), oder folgt dem Sonnenhirsch in die Unterwelt. (Das Ausziehen Parzivals auf Abenteuer.)

König Gramoflanz hege. Es folgt der Ritt über den Fluss und das Zusammentreffen mit Gramoflanz, der aber verschmäht mit ihm zu kämpfen, weil er nur gewohnt sei, es mit Zweien aufzunehmen. — Im Schlosse Klinschors muss Gavan die gefangen gehaltenen *Jungfrauen* küssen, besteht das Abenteuer im Wunderbett und entdeckt am andern Morgen auf dem Warthaus eine hohe Säule, die Alles abspiegelt, was sich im Umkreis von sechs Meilen begiebt. In der Spiegelsäule sieht er *Orgeluse*, gegen welche er in Minne entbrannt ist.

Diese Zusammenstellung, mit dem Mittelpunkt *Orgeluse*, ist deshalb geschehen, weil sich aus ihr die Handlung des 2. Aufzugs in Wagners Parsifal ergiebt. Alle diese um Orgeluse gruppirten Bestandtheile des Parzival-Epos sind Mythenreste. — Orgeluse in ihrem Verhältniss zu Anfortas und Gavan ist auf den *Gerda-Mythus* zurückzuführen: *Freyr setzte sich auf Hlidskialf**), *den Hochsitz Odins, und sah von ihm hinab auf alle Welten. Da sah er nach Norden blickend in einem Gehege ein grosses und schönes Haus; zu diesem Hause ging ein Mädchen, und als sie die Hände erhob, um die Thüre zu öffnen, da leuchteten von ihren Armen Luft und Wasser, und alle Welten strahlten von ihr wieder. Und so rächte sich seine Vermessenheit an ihm, sich an diese heilige Stätte zu setzen, dass er harmvoll hinwegging. Und als er heimkam, sprach er nicht, und Niemand wagte, das Wort an ihn zu richten.* Als man Skirnir (seinen Diener) beauftragte ihn um seine Betrübniss zu fragen, antwortete Freyr, er habe ein schönes Weib gesehen, und um ihretwegen sei er so harmvoll, dass er nicht länger leben möge, wenn er sie nicht haben sollte. Skirnir wird von Freyr als Werber ausgeschickt mit der Bedingung, dass ihm Freyr sein *Schwert* gebe, welches so gut war, dass es von selbst focht. Skirnir erhielt die Verheissung von dem Mädchen, dass sie *nach 9 Nächten* an den Ort Barri (dem Walde stiller Wege) kommen wolle, mit Freyr Hochzeit zu halten. — Orgeluse entspricht der Gerda, Anfortas und Gavan ergänzen sich zu Freyr. Die *Spiegelsäule* auf dem Warthaus Klinschors, in welcher man Alles in einem Umkreis von sechs Meilen sehen kann, und in welcher dem Gavan sich Orgeluse abspiegelt, ist *Hlidskialf*, der Hochsitz Odins, von welchem aus Freyr hinab auf alle Welten sieht und die schöne Gerda erblickt. Die *Schwertsendung* Freyrs ist in Wagners Parsifal wieder gegeben durch Anfortas' *Verlust des heiligen Speeres* an Klingsor in der Kundry-Minne. In Skirnisför, einem der schönsten Eddalieder, welches diesen Mythus weiter ausführt, wird Gerdas Saal durch eine flackernde Flamme, durch einen Zaun und wüthende Hunde umschlossen. Dieser *Waberlohe* begegnen wir in der Sigurdsage zweimal: ihr und dem Zaune entspricht im Märchen von Dornröschen die Dornhecke. Nach Grimm ist es der von Dornen unterflochtene Scheiterhaufen bei der Leichenverbrennung. *Reiten durch Wafurlogi bedeutet im*

*) *Das bebende, zuckende Lid*, die Wolkenöffnung, die sich auftut und schließt vor der niederblickenden Sonne. Skialf hängt mit Schilf (das Zitternde) und mit schielen (*schelawen*), mit den Augen zucken, sie verdrehen, zusammen. H. v. W.

Mythus nichts anderes als die Schrecken des Todes besiegen und in die Unterwelt hinabsteigen. Das ist die höchste Aufgabe, welche Göttern und Helden gestellt zu werden pflegt. — Es ist kein Zweifel, dass es die Unterwelt ist, in die Gerda gebannt ward, wodurch ihr Mythus mit dem von Idun in Beziehung tritt. Gerda erscheint hiernach als die im Winter unter Schnee und Eis befangene Erde. Freyr's Diener Skirnir, d. i. der *Schier*-(Hell)Macher, der Heiterer, erhält den Auftrag, sie aus jenem Bann zu erlösen und dem belebenden Einfluss des Lichtes und der Sonnenwärme zurück zu geben. Ihre Verbindung mit Freyr geschieht dann in dem Haine Barri d. i. dem *Blüthenhain*, also im Frühjahr, wenn Freyr längst die brüllenden Sturmwinde bezwungen hat, die vorher auch als wüthende Hunde dargestellt waren. (Simrock, Myth. § 30.)

Auch Gavan's Blumenkranz-Abenteuer, welches ihn über einen Fluss setzen lässt, erinnert an den Todtenschiffer in unseren Märchen und an Thors Fahrt nach Geirrödsgard (Winterheim, Unterwelt), bei welcher er den Wimur, aller Flüsse grössten, durchwatet. — Alle in das Wolfram'sche Epos hereintretenden Mythen zielen also ab auf die Wintersonnenwende, auf die Frühlings- und Blumenweckung, — welcher Bezug auch in der französ. Kondwiramur-Blanche*fleur*, in Frimutels Geliebter *Florami*e, im Königspaar *Flor*diprinze und Alba*flora* vom Lande *Flor*dibale durch die Namen schon angedeutet ist —, oder auf die Sommersonnenwende, das Absterben des grünen Erdenschmucks und der Blumenwelt (*Herzelede* und *Gamuret, Anfortas* Verwundung, *Gawans* Speerstiche in die Füsse). —

Die auf Klinschors Schloss gefangen gehaltenen 4 Königinnen und 400 Jungfrauen verwandeln sich bei Wagner in *viele Blumenmädchen*, welche den eindringenden Parsifal (Sonnenhelden, Frühlings- und *Blumenwecker*) umspielen, sich *streitend* um ihre *Vorzüge der Schönheit*, und als deren Oberste endlich *Kundry* die Versuchungsscene an Parsifal fortsetzt und zum erschütternden Abschluss bringt, worauf *das Zauberschloss versinkt*. — Dafür gibt es nun mannichfache sagenhafte Belege.

Die vier Königinnen auf dem Schlosse Klinschors setzen sich zusammen aus den *drei heiligen Jungfrauen*, welche in vielen deutschen Sagen auftreten, und der *heiligen Ursula* (Urschel).

Die drei heiligen Jungfrauen zunächst selber sind eine Spiegelung der drei Nornen *Urd, Werdandi* und *Skuld*, wie sich aus nachfolgenden Sagen und Sagenklängen ergibt.

Im 158. Kap. der Njalssage sieht Dörruðr durch eine Felsenspalte *singende Frauen* an einem *Gewebe* sitzen, wobei ihnen Menschenköpfe als Gewicht, Därme zu Garn und Wiff, Schwerter zur Spule, Pfeile zum Kamme dienen. In ihrem schauerlichen Gesange bezeichnen sie sich selbst als *Valkyrjur* (Walküren) u. s. w. Zuletzt zerreissen sie ihr Gewebe, besteigen ihre *Pferde* und sechs reiten gen Süden, sechs gen Norden. (Grimm). — Nahe bei Kissingen in *Unterfranken* stand die *Burg* Botenlauben, worin einst *drei Schwestern in die*

Tiefe versanken. Sie liessen sich zuweilen sehen: *zwei kreideweiss, die dritte halb weiss halb schwarz,* mit *einem Geissfusse.* Nur die Zwei waren gut, die Schwarze böse: bei Kindtaufen war die letztere immer dem Kinde feindlich. Sie wohnten auch *Hochzeiten* und *Begräbnissen* bei; ja *sie zogen in den Krieg, ritten* auf Pferden und thaten mehr als die Helden. Es sind die aus *Hel* sich absondernden, *Menschenloose liesenden Nornen* und auf der Walstatt kürenden *Walküren.* — Eine *schlesische* Sage vom *goldenen Eck* (Städtchen Ziegenhals) weiss von *drei Schwestern* in einem *Schloss,* von denen zwei die dritte blinde beim *Gold*theilen betrogen, worauf das *Schloss* mit den beiden falschen versank. — Auf dem am Koehelsee liegenden Hügel soll einst ein Kloster gewesen sein, von drei Jungfrauen bewohnt, zwei davon *weiss,* die dritte *schwarz* mit *weissem* Schleier, von einem *Hündchen* begleitet. Im Berge bei Schlehdorf war eine ihnen gehörende *Goldader.* Sie *spannten* von ihrer Kapelle bis nach dem eine Stunde entfernten hochliegenden Fels bei Ohlstadt, genannt Fesch, *ein Seil,* das Nornenseil. (Panzer, Beiträge z. Myth.).*)

Diese drei heiligen Jungfrauen treten in verschiedenen Gegenden unter ähnlich klingenden Namen auf: St. Aubetta, Gverbetta, Villbetta — Ainpet, Wolbett, Wilbeth — Aubet, Guerre, Cubet, — Aubeta, Carona, Bavina. Sie gelten hie und da als zu den *11000 Jungfrauen der heiligen Ursula* gehörig, welche, verfolgt von Attila's Horden, in Meransen Zuflucht gefunden. So im *Langenholz,* zwischen Werenzhausen und Hagenheim, wo ihre Gräber nahe an einem *Römersträsschen* ein uralter Wallfahrtsort waren. — Auch in dem kleinen Dorfe Schildturn in *Niederbayern* ist die mitten im 13. Jahrh. gebaute Kirche u. a. den *drei heiligen Jungfrauen aus der Gesellschaft der heil. Ursula:* Ainbeth, Barbeth, Willbeth, geweiht. — In der alten Peterskirche zu *Strassburg* zeigt man die Gräber der drei Jungfrauen als *Ursula's* Gefährtinnen. — In der von den drei heil. Jungfrauen erbauten Kirche des Klosters *Langenhaid* sind sie unter dem Altar begraben und an die Kanzel gemalt: die Aelteste in *scharlachrothem* Kleide mit *Gold* gestickt (Morgen- und Abendroth) und *schwarzem* Talar, ebenfalls mit *Gold* (Nacht), die *Haare fliegend,* der Schleier *weiss* (Tag).

*) Vergleiche dazu den süddeutschen Kinderreim: „Riti reite Rössli, — a' Bode stoht e *Schlössli,* e' Bode stoht e *guldi's Hus,* — es lusgend *drei Jungfraun* drus, die *Erst* spinnt *Side* (Herbstfäden!), die *ander* schnezzlet Chride (Schnee!), die *dritte* goht zum Sunnehus — und *loht die heilig Sunnen us.* Sunne, Sunne chum bald wieder, Schatte, Schatte, leg di nieder." Ferner den Kinderreigen um Pressburg: 1. „Eins *spinnt* Seiden, — eins wickelt Weiden, — die *andre geht aus Brünnchen,* — *findet ein goldig Kindchen* (junge Sonne)." 2. „*Liebi Frau,* mach's Thürl auf, — *lass die liebi Sunn herauf,* lass in Regen drinn, — lass in Schnee verbrinn! Sunn, Sunn, kummt! — Die Engelein fall'n in Brunn". Und die Kinderreigen aus dem Orlagau (Pössneck): 1. „Ringe, ringe, reihe, es sind der Kinder *dreie:* Steigen wir auf den *Hollerbusch* (Holda's Baum), schreien alle *husch, husch, husch.*" 2. „Wer will durch das *Rosenthor,* Der komm' her und tritt hervor: Seid ihr klug, seid ihr fein — Sollt ihr *Rosenjungfraun* sein." 3. „Hier ist *der Schlüssel zum Garten, worauf drei Jungfraun wurten;* u. s. w."

die beiden Jüngeren in *himmelblauem* Kleide (Himmel) und *schwarzem* Talar (Nacht). —

Daraus, dass von der Sage die drei heil. Jungfrauen, die wir als eine Spiegelung der drei Nornen an der Weltesche Yggdrasil erkennen, als aus dem Gefolge der heil. *Ursula* bezeichnet werden, lässt sich schon schliessen, dass auch die Letztere mythischen Ursprungs sei. Hören wir auch dafür noch einige Sagenzeugnisse.

Zwischen Gotha und Eisenach, in Thüringen, liegt der *Hörsel-* oder *Hörselen-* oder *Horselberg* (Venusberg), wo das *Thüringerwaldheer* mit Frau *Holle* und dem treuen *Eckart* aus- und einzieht. Er ist lang gestreckt, grabhügelförmig, kahl, und in der Schlucht, die hinein geht, glaubt der Wanderer ein Rauschen zu hören, welches der *christlichen* Phantasie für das Klagen der *armen Seelen* galt und dem Berge den Namen *mons horrisonus* und Hörseelenberg gab. Es ist also ein Tartaros der alten Deutschen. — Sollte der Name verwandt sein mit *Horza*, Ross? also den Ort bezeichnen, wo Abends das Sonnenross ein- und das der Nacht auszieht? „Oder, wenn man in dem *Hörsel* nicht lieber das *Rössli* (vgl. den Kinderreim) der *wilden Reiterin*, die danach *Ursel* genannt worden, sehen mag, so wäre vielleicht darin dieselbe Silbe *Her*, umgelautet in *Hör* und *Hor*, zu erkennen, welche die Namen *Herjan*, Frau *Hera*, *Herka*, *Herodias* enthalten?" (H. v. W.) Von der Frau *Hera* erzählt schon Gobelinus Persona im 15. Jahrh., dass sie nach *sächsischem* Glauben in den Zwölften durch die Luft fahre und Ueberfluth zeitlicher Güter verleihe; von Frau *Herka* (Diminutivform von Hera) aber, der *havelländischen* Frau Holle, dass sie *mit den Unterirdischen nach Thüringen* auswanderte, als im Havelland die alten Eichen gelichtet wurden. (Simrock Myth. §. 113.) Im thüringischen Volksmunde heisst der Berg: *Hörschelberg* und die Schlucht das *Hörschelloch* und die *mit drei Begleiterinnen* (hier *Nonnen* d. i. *Nornen* genannt) nachts herausziehende Nachtfrau: *die alte Urschel*, die grün, in Jägerfarbe, gekleidet ist. Da hätten wir also jene *heilige Ursula* mit ihren, sonst jedenfalls sinn- und geschichtlosen 11000 Jungfrauen, die vor Attila fliehend und Deutschland den Rhein hinab durchwandernd überall Spuren in den Sagen zurückgelassen haben: die Jungfrauen mit ihrer Führerin, deren drei wir als Ainbet, Warbet und Wilbet begegnet sind: die *vier Königinnen* in *Klinschor's* Burg, die *Blumenmädchen* mit *Kundry* im *Parsifal*.*)

*) Aehnliche Berge, worin die bösen Geister hausen, finden sich häufig: auch ein anderer *Urschelberg* bei Pfullingen in *Schwaben*. Dort sei einst ein *reiches Schloss* mit allen Schätzen in die Tiefe *versunken*; wie Klingsor's Burg und Zaubergarten. — Junker Melchior zur Gilgen aus Luzern, der 1519 nach Jerusalem pilgerte, schreibt: man zeige in Cypern noch *Veneris Gart*, in welchem Pallas, Juno und Venus sich um den Preis der Schönheit gestritten, und: *bey derselben Stadt* (Paphos) *lit ein hoher Berg, wort genant Frouw Venus Berg, wan da hat sie gewont, da etlich Lut si vermeinend im Berg verschlossen sin und gros Lust und Freud darin haben, daran doch nüts ist.* — Diess erinnert wieder an die Blumenmädchen, welche sich, Parsifal gegenüber, um die Vorzüge ihrer Schönheit streiten.

Unsere auf die 4 Königinnen und 400 oder 500 Jungfrauen im *Parzival* bezügliche Sagenlehre mag vielleicht zu weitschweifig erscheinen, ward aber für nöthig erachtet, weil auf den ersten Blick die Nachweisung des mythischen Ursprungs fast unmöglich scheint, und nicht anders geführt werden kann, und dann auch, weil darinnen zugleich Beleg und Illustration liegt für das oben über Mythen- und Sagenbildung im Allgemeinen Aufgestellte. — Es ist z. B. höchst interessant die Spuren der uralten Hel in den beiden Farben Schwarz und Weiss und in *got* und *bis* in vielen Sagen der drei heiligen Jungfrauen zu beobachten bis herauf in die Gegenwart. — Jedenfalls aber ist nach dieser Sagenschau nicht mehr zu bezweifeln, dass die weiblichen Gefangenen Klingsor's der Widerschein sind der Nornen (Walküren) und der Frau Holle mit ihrem Gefolge. Und es muss überraschen, dass in dem Wolfram'schen Epos um Klingsor, den *wilden Jäger* (Siehe oben!), sich alle jene unheimlichen heidnischen Nachtgestalten sammeln: Nornen oder Walküren oder *die drei heil. Jungfrauen* und Frau Holle oder *Ursula mit ihrem Gefolge*, ein Sagenspiel vom wilden Heer. Andeutungen für fernere mögliche Anknüpfungen, welche aufzusuchen dem Leser überlassen bleiben möge, sind im Cursivdruck gegeben worden. —

Kehren wir nun zu unserer *Kundry* zurück. In ihr hat der Dichter des *Parzifal* aus dem Wolframschen Epos zusammengefasst: *Kondrie la Sorzier, Herzeleide, Jeschute, Signne, Kunneware, Kondwiramur, Orgeluse* und auch *Arnive*, welche der *Urschel* entspricht und in Kundry als Oberste der Blumenmädchen sich wiederfindet. *Kondrie la Sorzier*, die Gralsbotin, welche Parzival flucht und auf die Irre schickt, bildet natürlich die *Grundlage* für Wagner's Kundry.

Der Sonnenwende-Mythus, auf welchen uns *Herzeleide* führte, zeigt sich auch bei unserer Kundry, vormals *Herodias*, aber in seiner Umkehrung. „Was von der an die Spitze des wüthenden Heeres gestellten Herodias erzählt wird, dass Johannes sie blasend durch die Luft jage, ist eine Umkehrung des Mythus von der Freyja, die von Odhur, ihrem Gemahl verlassen, ihm goldene Thränen nachweint, ja ihn zu suchen zu unbekannten Völkern fährt." (Simrock). „Unsere Mythen, die in der wilden Jagd nachklingen und nicht anders auch die Mythen der urverwandten Völker, zeigen uns entweder den Tod oder, was dasselbe ist, die Flucht des Gottes der schönen Jahreszeit, den seine Gemahlin und Geliebte aufsucht und betrauert: *oder der Gott ist es, welcher der vor ihm fliehenden Göttin nachstellt.*" (Simrock.)

Jeschute wird von Parzival in ihrem *Zelt* angefallen, er ringt mit ihr: Wagner's Kundry wird von Parsifal bei der Kehle erfasst, als sie den Tod Herzeleides (seiner Mutter) meldet. (Dort und hier der erste Ausbruch seiner Thorheit). Zudem spielt die Idee der *Erweckung* hinein, wie in Kundry's Fluchgeschick.

Signne, die durch den Tod ihres Geliebten in Trauer Gebannte, welche mit seiner Leiche auf der Linde (dem Herta und Frau Holle heiligen Baume) der Frau Holle und der Herodias gleicht, die ebenfalls auf Eichen und Hasel-

standen (dem *Hollerbusch*) sitzt, findet sich in Kundry, welche eben Herodias, also die durch den Fluch in Trauer Gebannte ist.

Kunneware kann nicht lachen und wird durch Parzival zum Lachen gebracht. Durch die an betreffendem Ort erzählte Sage von der Faraildis ist ihre Wiederkehr in Kundry zweifellos gezeigt. Kundry, die Fluchlachende, welche nicht weinen kann, wird von Parsifal zum Weinen gebracht. (Wagner, Parsifal 3. Aufz.)

Kondwiramur ergab sich uns als Brünnhilde, deren Märchengestalt *Dornröschen* uns schon in Kundry begegnete.

Orgeluse zeigte sich uns als Gerda, die im Winter unter Schnee und Eis befangene Erde, zu Idun in Beziehung stehend, welche wir in Kundry ebenfalls schon erkannten. In Kundry fanden wir auch Orgeluse als Verführerin des Anfortas wieder. In Orgeluse liegt endlich auch für Kundry die Anknüpfung an Klingsor.

Orgeluse und Klinschor führten uns auf die *im Dienste Klingsors stehende Kundry* (Wagner, Parsifal 2. Aufz.). Wie kommt Kundry in den Dienst Klingsors? Sie ist durch die Sage ihm schon an die Seite gestellt, dem wilden Jäger (Wotan, Hackelberend) als wilde Jägerin (Herodias) und Walküre (Gundryggia, Kondwiramur*); sie ist ihrem Wesen nach Klingsors Genossin. Im Wagner'schen Parsifal wird sie Klingsorn dienstbar durch seine Zaubermacht. Der Zauberer Klingsor hat nur Macht über die, welche nicht unter dem Kreuz stehen, über die Ungetauften, über die Heidenwelt, über die Knechte des ungebändigten, *sich bejahenden Willens*. — An den Gralshütern und Allem, was mit dem Gral zusammenhängt, prallt sein Zauber, seine Macht ab; aus diesem Reich kann er nur Eroberung machen durch *List* und durch die auf die allgemeine Menschenschwäche gerichteten Verführungskünste. Zu diesem Dienst wird die ungetaufte Kundry gezwungen durch seinen Zauberbann, welcher sie, die Hässliche, umwandelt in das schönste Weib, das je gesehen ward. Als solche wird sie zur Repräsentantin des weiblichen Geschlechtes, wenn dieses herzlos durch Schönheit, durch Gleissnerei, welche wilde Leidenschaft verdeckt, zur *Verführungsmacht* wird, die das Mannesmark vergiftet (der leidende Amfortas!) und Elend und Verzweiflung in die Welt bringt. Diese personifizirte Bosheit in blendender Erscheinung, aber als ihr selber höchstes Leiden schaffendes Fluchgeschick, zeigt Kundry in Klingsors Bann und Dienst, und ihr Gefolge, jene verwünschten, vom Fluch gescheuchten

*) Der Name Conduiramour ist bekanntlich nach *französischer* Regel *falsch* gebildet; so schön also auch seine französische Deutung: *Liebe-Leite* dünken mag, wird man ihn doch nicht ursprünglich aus dieser Sprache zu erklären haben. Ich lese darin den Walkürenstamm nord. Gunn, deutsch: Gund, wie in Condrie, und identifiziere ihn sogar durchaus mit Kunneware, indem ich in Beiden eine Zusammensetzung aus Gund und Wara d. i. Kampf-Wehr (vgl. War-bet) erkenne, welche völlig dem *wirklichen* Namen einer nordischen Walküre: *Gunnvör* (Grimm, I. S. 397) entspricht. An das bereits unverständlich gewordene Gundwer — fügte sich bei Wolfram dann das französirend-galante amour, vielleicht nach dem Namen Lufamur in einem altenglischen Parzivalgedicht. *H. v. W.*

Gestalten des wilden Heeres, werden unter desselben Zauberbann zu den *Holden*, welche Parsifal umschwirren.

Die von Klingsor ihres Dienstes ledig gewordene Kundry treibt die Sehnsucht nach Erlösung hinüber zum Dienst im Gralgebiet. Dort sehen wir sie unscheinend, hässlich — aber voll und ganz aufgehend im heiligen Frauenberufe des hilfereichenden, heilenden, erquickenden, erhebenden und erlösenden *Dienens*. Und so wird sie zur Repräsentantin des naiven, reinen, liebeerfüllten, demüthigen, aufopferungsfähigen weiblichen Geschlechtes, das im Verborgenen eben auch einer Art Weltversöhnungs- und Erlösungsberufes obliegt. (Das deutsche Dornröschen: Martha und Maria von Bethanien.)

Wagner's Kundry ist eine so lebensvolle Mythengestalt, dass ich glaube, durch diese Zeilen ihr Wesen bei Weitem noch nicht erschöpft zu haben. In ihr baut sich ein Mythenreichthum von überwältigender Gewalt auf. Wagner's Kundry, diess Zauberweib, umstrickt uns mit einem Sagenzauber, wie er nur der Gestaltungskraft des deutschen Genius entspringen kann. Deutsch, ja *echt deutsch* in ihrem tiefsten Wesen ist diese Kundry. Diess einigermassen nur gezeigt zu haben, wäre für mich eine hohe Freude.*)

*) Indem der Verfasser von vornherein hervorgehoben hat, er wolle uns auf einem Wege durch die nationale Mythenwelt eben nur den *deutschen* Charakter der Gestalt Kundry's zeigen, so hat er eine sehr bedeutende Seite dieser wunderbaren dichterischen Schöpfung unbeachtet zu lassen sich entschlossen, nämlich jene metaphysisch-ethische Seite, die in dem Geschicke der Seelenwanderung und des doppelten Bewusstseins, mit seinen mehr oder minder, je nach der lichten oder dunkeln Art des augenblicklichen Zustandes, sich meldenden Ahnungen, an Kundry sich der ernstlichsten Betrachtung darbietet. Möge sich auch dafür noch ein gütiger Betrachter finden, der zu obigem werthvollen, aber nur *mythologischen* Aufsatze die wünschenswerthe Ergänzung uns liefern wolle. — Bei dieser Gelegenheit sei der Druckfehler in der Anmerkung auf Seite 100 des vorigen Stückes berichtigt, wo es statt *südwärts*, *südher* heissen musste. — Die Red.

Kritik.

Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur.

Ein Vortrag, gehalten zu Goslar am 21. Dezember 1877 von *Dr. Ludwig Schemann*.*)

Manche mögen bereits für unsere Verbindung gewonnen sein, welche ein ernstes Ahnen, dass etwas Gutes und Bedeutendes zu unseren Bestrebungen sei, ihr beizutreten bewog, ohne dass sie noch über den ganzen Umfang des Wirkens und Wollens vor Allem unseres Meisters, und demnach auch der ihm folgenden Genossenschaft sich völlig aufgeklärt fänden. Diesen wüsste ich von den vielen zu Gebote stehenden Schriften kaum Eine mehr zu empfehlen als diese oben genannte, der in der That am Wenigsten die bei unserer neulichen Besprechung angedeutete Möglichkeit einer Verwirrung oder Abschreckung unvorbereiteter Gemüther nachgesagt werden kann. — Der Titel verspricht sehr viel; aber keiner der bedeutenden Punkte, die damit in Frage kommen, ist übergangen, ein jeder mit derselben wohlthuenden Klarheit, die nur durch ein wahres Verständniss des Objekts ermöglicht wird, und mit derselben überzeugenden Wärme, die sich durch eine wahre Liebe zur Sache erzeugt, in dem knapp bemessenen Raume des *Vortrags* besprochen worden.

Nachdem der Verfasser in schöner Weise seine Stellung zu dem Gegenstande seiner Rede erklärt hat, präzisirt er sein Thema dahin, dass er auseinanderhält:

> was Wagner in seinem schriftstellerischen und dramaturgischen Wirken für die Stellung der Kunst zum öffentlichen Leben, für ihre Anerkennung als höchste sittliche Kulturmacht,

und:

> was er für die Entwickelung unserer nationalen Kunst durch feste Normirung der höchsten Kunstgattung, des musikalischen Dramas geleistet hat.

Alle Kunst hat die erhabene Aufgabe: *Bildnerin des Volkes* zu sein. Dieser Grundsatz, dessen grossen Sinn man vor Allem recht ernstlich sich zum Bewusstsein bringen muss, um W.'s Bestrebungen zu begreifen, eröffnet die

*) Auf besonderes Anrathen der Red. d. Bl. hat der Verfasser sich entschlossen die nicht für die Oeffentlichkeit bestimmte Ausgabe seines Vortrages zur empfehlenden Verbreitung unter unseren Mitgliedern an die *Vertretungen* des Vereines zu vertheilen, von denen jedes Mitglied sie leihweise beziehen kann. Wie wir hören, kursiren z. B. unter den Mitgliedern des *Pfälzer* Vereins drei solcher Exemplare.

Betrachtungen. Wir sehen ihn völlig verwirklicht im *altgriechischen Theater*, woselbst die höchste Aeusserung aller Kunst, *die Darstellung des idealen Menschen*, mit den Mitteln aller vereinigten Kunstgattungen von der nationalen Bühne herab einem religiös andachtvollen Volke sich mittheilte. Wir erleben den Untergang dieses Theaters, den Untergang der ganzen alten Welt im Chaos der *römischen Zivilisation*, die Schwesterkünste lösen sich einzeln von einander ab, das Theater wird zur Arena des *blasirt-barbarischen Amüsements*. Wir sehen das *Christenthum* zur Herrschaft durchdringen, das, im innersten Grunde dem Leben, im Sinne der Welt, abgekehrt, die öffentliche Kunst in ihrer Barbarei durch das ganze Mittelalter versunken bleiben lässt. Die mit der *Zeit* der *Renaissance* erwachende frische Lebenskraft der neueuropäischen Völker führt diese dann auch zum neuen *nationalen Theater*, das in Spanien mit höchster geistiger Bildung, in England mit dem grössesten dramatischen Genie sich zu wahrhaft populärer Wirkung verbinden sollte. Uns *Deutschen* aber blieb es versagt dieses nationale Theater, diese eigentliche öffentlich bildende Volkskunst, zu erlangen, selbst als die edelsten nationalen Dichtergeister, als *Schiller* und *Goethe* sich so tiefernstlich darum bemühten. Wir bekamen schliesslich die *Hoftheater*, wir bekamen die modernen *Aktientheater*, und wir bekamen das modernste *Spektakelstück* und *Café chantant*: dieses ist, die Wahrheit zu gestehen, heutzutage das im deutschen Volke lebenskräftigste Institut öffentlicher Kunst — und das kaum fünfzig Jahre nach Goethes Tode. — Das Resultat der ganzen grossen Entwickelung bleibt also unser *modernes Theaterunwesen*, das rechte Seitenstück zu jener Arena der römischen Zivilisation! —

„Amüsement sucht dort einzig das Publikum, Beifall und Erwerb die Darsteller. Die Gattung täglicher Aufführungen, die dem rein industriellen Gesichtspunkte des Gelderwerbs ihre Entstehung verdankt, hat nothwendig für die Leitung Flüchtigkeit und Planlosigkeit, für die Darstellenden völlige Stillosigkeit und gedankenlose Routine, für das Publikum Gleichgiltigkeit und Schlaffheit zur Folge. Auf das Ganze eines Kunstwerks wird gar nicht mehr gesehen; wenn ja einmal klassische Werke vollständig aufgeführt werden, so staunt man ein solches Ereignis wie ein Wunder an, ein Wunder, indem Direktion und Darsteller so etwas leisten, und das Publikum eine solche Strapatze aushalten konnte. Im Uebrigen gilt es als Glaubenssatz dass mehr oder minder alle Bühnenwerke unserer grossen Meister, voran Schiller's, zu lang für die Aufführung seien, und restirte wie gezwungene Damen werden als vogelfreie Waare betrachtet, an der jeder Intendant oder Kapellmeister nach Belieben herumstreichen zu dürfen glaubt." —

Ja, sagen wir's nur ehrlich: ist es nicht so? Ist das Volk Schiller's und Goethe's, Mozart's und Beethoven's nicht so weit gekommen? Ist es nicht so weit gekommen, dass es die verstümmelte und entstellte Wiedergebung der Meisterwerke jener nationalen Genien geradezu als das *Normale* ansieht, wovon ein Abweichen beanspruchen zu wollen es dem lebenden Meister mit allgemeinem Unwillen zum Vorwurfe macht, der dieses doch nicht etwa nur persönlich für sich, sondern prinzipiell: als erstes Recht aller edlen Kunst verlangt? *Was* hat unser Volk dahin gebracht? — Nennt es mit einem klingenden Begriffe: den Materialismus des modernen Zeitgeistes; aber wollt

ihr daraus deduziren: es sei es denn überhaupt zu Ende mit dem deutschen Idealismus, zu Ende mit der durch die Jahrtausende niemals ganz aufgehobenen Macht der Kunst als Bildnerin des Volkes? Meint ihr, unsere moderne Welt zeichne sich eben dadurch vor aller Vergangenheit aus, dass sie die Kunst in ihrem wahren kulturbedeutenden Sinne weder verstehen noch gebrauchen könne? dafür sei sie modern und habe ihren Konstitutionalismus mit allgemeinem Stimmrecht, ihre grosse Journalistik mit der Pressfreiheit, ihren Freihandel mit der wirthschaftlichen Misère, ihre unbestreitbaren Börsenspekulationen mit Gründung und Krach, ihre zahlreiche Philosophie, ihren Kulturkampf, ihren Nationalliberalismus und ihre Sozialdemokratie!? Nun gut, das sind gewiss lauter echteste Dinge, gegen deren alleinige Bedeutsamkeit und Machtvollkommenheit sich nichts sagen lasse ... — wenn nur *Ein* Umstand nicht wäre, der daher auch alle tiefmodernen materialistischen Mächte instinktiv zur heftigsten Feindschaft empört: *ein Künstler existirt*, er kann existiren in dieser selben materialistischen Welt, inmitten dieser ihrer merkwürdigen Errungenschaften und Gewalten: ein Schaffender, der den rechten deutschen Idealismus, den Geist der deutschen Meister repräsentirt, nicht als eine träumhafte Phantasterei, sondern als eine anerkannte, thatkräftige Wirklichkeit, als eine *Macht* selber, die mit all' ihrem, dem sogenannten Zeitgeiste widersprechenden, Wesen und Wirken innerhalb dieser Zeit selbst dennoch eine zwingende Gewalt auf die Gemüther ausübt, eine Macht, die der Zeitgeist nicht umbringen, die ihn aber am Ende überwinden kann. Dieses Eine, diese einzige Existenz und ihre Wirkung — das verurtheilt die vorgebliche Omnipotenz des internationalen Materialismus, und rettet dem deutschen Idealismus die Zukunft.

Wie musste sich nun dieser *Eine*, über die Noth der nationalen Kunst völlig aufgeklärte Geist dem materiell undeutschen Kunsttreiben seiner Zeit gegenüber verhalten? Wenn er der wirklich berufene Repräsentant der heiligen Rechte und ersten Ansprüche der echten Kunst war, so musste er die Sache auch gründlich dort angreifen, wo sie in frivoler Selbstgefälligkeit die grössten, fundamentalsten Schwierigkeiten bot. Nicht hier und da bei den bestehenden Einzelkünsten herumkritisiren durfte er: ihn musste von Anfang an der gewaltigste Drang nach der gründlichen *Umbildung* des modernen *Theaters*, mit Benutzung der einzelnen Ansätze in der Entwickelung der nationalen Kunst, beseelen. Denn die offenkundigen, aber für unabänderlich geltenden, schlimmen Missstände dieses modernen Theaters sind eben der populärste, der breitesten Öffentlichkeit zugewandte und daher verderblichste Ausdruck der *Grundunsittlichkeit* des modernen Kunsttreibens überhaupt. Wie dieser Drang ihn, über das heftigste Widerstreben des feindlichen Zeitgeistes hinweg, zu seinem ersten praktischen Versuchen führte, wie er durch diese thatkräftige Sehnsucht nach der Möglichkeit einer also ernst gemeinten und reinen *Pflege der öffentlichen Kunst* (eines solchen doch eine nationale Kunst

als wirklich volksbildende Macht überhaupt nicht denkbar ist), wie er dadurch zuletzt dazu gelangte das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth zu bauen und die Festspiele dort in der Gestalt, wie wir wissen, beginnen zu lassen: das wird uns nun in dem besprochenen Vortrage mit kurzen, treffenden Worten wiederum vorgeführt.

Gerade diese merkwürdige, vor Allem wissenswerthe Entwickelung des künstlerischen Lebensgedankens bei Wagner mag unter den neuen Mitgliedern unseres Vereines noch Manchem nicht in genügender Weise bekannt und klar geworden sein*). Es wäre wohl zu wünschen, dass unsere weiteren Freunde sich mit diesen Dingen zuvörderst recht vertraut machten, da ihnen hierdurch manches noch Dunkle und Zweifelhafte in unseren Bestrebungen, welche zu unterstützen sie ersucht sind, sich aufhellen würde. — Man muss sie kennen, diese stets wiederholten Versuche Wagner's zur Um- und Ausbildung des Theaters für seinen edelsten Zweck, zur Ermöglichung eines wirklichen Kunstinstitutes gegenüber den gewöhnlichen grossen theatralischen Vergnügungslokalen; zunächst in *Dresden* (Entwurf zur Reorganisation des Hoftheaters als Nationaltheater, 1848), sodann in seinen ersten theoretischen *Schriften* (Kunstwerk der Zukunft, 1850; Oper und Drama; ein Theater in Zürich; über die Goethestiftung 1851), ferner in der Vorrede zur Nibelungendichtung (1863), und noch im selben Jahre in *Wien (das Wiener Hofoperntheater)*, bald darauf in *München (Bericht über eine in M. zu errichtende deutsche Musikschule*, Tristan-Aufführung,**) Plan eines Festspieltheaters, 1865) und zuletzt in *Bayreuth* (seit 1870). All diese Versuche bilden eine lange Kette von schwersten Mühsalen, und doch eine goldene Kette edelster Bestrebungen; und was ihn sie hat hindurchtragen

*) Eine genauere Darstellung derselben, als dem Verfasser in seinem Vortrage gestattet war, hat der Red. d. Bl. vor einiger Zeit in der kleinen Schrift *Grundbegriff und Aufgabe des Allgemeinen Patronatvereines* u. s. w. (Chemnitz, E. Schmeitzner) versucht, deren Ertrag für den Vereinsfonds bestimmt wird.

**) Hierzu beachte man, was W. damals in der Einladung an seine Freunde darüber schrieb: Es handelt sich diesmal nicht um Gefallen oder Nichtgefallen, diesen wunderlichen modernen Theaterhausedspiel, sondern einzig darum, ob künstlerische Aufgaben, wie die von mir in diesem Werke gestellten, zu lösen sind, auf welche Weise sie zu lösen sind, und ob es sich der Mühe verlohne, sie zu lösen? Dass mit der letzten Frage nicht gemeint sein kann, zu erfahren, ob mit dergleichen Aufführungen viel Geld zu machen sein könnte (denn dieses ist der Sinn des heutigen Gefallens oder Nichtgefallens im Theater), sondern lediglich, ob mit Werken der vorliegenden Art durch vorzügliche Aufführungen die erwartete richtige Wirkung auf das gebildete menschliche Gemüth überhaupt zu ermöglichen ist, diese wäre hier zu bekennen: dass es sich also zunächst um *Lösung reiner Kunstprobleme* handle, und zur Mitwirkung bei ihrer Lösung somit zur Diejenigen herbeizuziehen seien, welche durch ernsten Antheil an der Sache wirklich vorbereitet und befähigt hierzu sind. Ist das Problem gelöst, so wird die Frage sich erweitern, und in welcher Weise wir dem eigentlichen Volke Antheil an dem Tiefsten und Höchsten auch der Kunst gönnen und zu bereiten bestrebt sind, wird sich dann ebenfalls zeigen, wenngleich wir für jetzt das eigentlich stehende Theaterpublikum unserer Tage noch nicht unmittelbar in das Auge fassen zu dürfen glauben.

lassen durch alle Wirren und Wetter seines, nur der Realisation des Ideales geweihten Künstlerlebens, um damit endlich doch noch das Werk von Bayreuth zusammenzuschliessen zum festen dauernden Baue für die Zukunft: das war der Geist, der in ihm lebt, der *deutsche Geist*, der wahrhaft schaffende Geist seiner grossen Vorgänger, deren Sehnsucht und Mühen demselben Ideale gegolten, ohne dass sie je so weit in seiner Realisirung vorzudringen vermocht, als der Mann des 19. Jahrhunderts. — Und warum gerade Der? — Nicht nur etwa, weil *er* auf den Schultern einer grossen Vergangenheit stehen durfte, sondern vielmehr weil er, der thatkräftig direkt an die grosse Oeffentlichkeit der Kunst Greifende, die feindseligste und grösste Opposition gegen sich haben musste: den ganzen Geist seines Zeitalters, und weil darum seine Anstrengung die allergewaltigste, die — ohne mögliche Konzessionen an das vollkommen Feindliche — allerentschiedenste und konzentrirteste, in der persönlichen Vereinzelung des Handelnden selbständigste Anstrengung sein musste, deren Ziel wir endlich auf dem Hügel bei Bayreuth erkennen. —

Da steht nun ein seltsames *Theaterhaus*, dessen Einrichtung gar nicht genug zu betrachten und zu studiren ist: ein wunderbares Werk, eine ernste, reiche *Lehre* für alle *Freunde* der Kunst, welche uns viele Mühe ersparen würden, wenn sie sich einfach nur durch das besonnene Anschauen dieses Gebäudes wollten belehren lassen. Ein jeder Theil spricht die künstlerische Grundforderung aus: das Theater ist da für ideale Kunstdarstellungen vor einem nur für sie versammelten, entschiedenen *Publikum*, das somit immer ein wahrhaftes, ideales *Volk* bildet. Alle Neuerungen in diesem Theater sind aus dem eigensten Bedürfnisse der *Kunst*, in ihrem reinen Sinne, entsprungen: sie sind Nothwendigkeiten, deren Unbeachtetbleiben bei allen stehenden Theatern eben von vornherein deren wesenhaft *unkünstlerische* Tendenz bekundet. Es sind die allerersten und unabweislichsten *Forderungen*, wenn man daran geht ein Theater für das wirkliche, ernste Kunsterlebniss zu errichten: die gleichmässige amphitheatralische Anlage der Zuschauerplätze, die in erhabener, ruhiger Würde allesammt nur dem Anblicke der Bühne sich zuwenden; die Unsichtbarkeit des Orchesters, die schon Goethe so dringend empfahl, wodurch die Musik ganz ihrem eigensten Wirken, als die sphärenhaft übersinnliche Seelensprache des Dramas, zurückgegeben wird; die grösste, doch stylvolle Einfachheit der äussern Umgebung und Ausstattung, um all unsere Phantasie und Genussfähigkeit nur für das Kunstwerk zu sparen; die Verdunkelung des Zuschauerraumes während des Spieles, damit das Bild der Scene als einzige ideale Realität dem Auge des Zuschauers sich darbiete; die ganze ästhetisch-praktische Einrichtung des Bühnenraumes mit seinen, in ernster, künstlerischer Besonnenheit sorgfältig beobachteten tausendfachen dekorativen und maschinistischen Bedürfnissen; schliesslich die Lage des Theaters überhaupt, sein Verhältniss zur Welt, als einer abgelegenen, weltfernen, feierlich geweihten *Pflegeanstalt für die nationale Kunst*, und *nur für diese*, und *nur als eine solche*, die

allein bei seltenen, festlichen Gelegenheiten sich öffnet für eine von allen Fernen mit dem klaren, weihevollen Bewusstsein der künstlerischen Absicht herbeiziehende, intim zusammen verbundene Genossenschaft wahrhaft kunstbedürftiger, ernsthaft dem Erhabensten zugewandter Seelen, zu dessen Erlebniss die ergreifenden Rufe der Posaunen mit einem bedeutsamen tragischen Motive sie soeben feierlich vorbereiten und laden. Die Tragödie beginnt — die Welt ist vergessen: wir sind *frei* im Reiche der heiligen Kunst!

Dem gegenüber versetze man sich nun einmal in eines unserer gewöhnlichen grossen Theater! Mit den brutalen Kämpfen vor der Kasse, mit dem schamlosen Billetschacher der Unterhändler beginnt sehr bezeichnend das widerwärtige Treiben: man *feilscht* um den Kunstgenuss wie um eine theure Waare und drängt sich dann in Mitten einer wüsten Menge, die man nicht kennt, von der man nichts weiss, als dass sie sich höchst unangenehm, lästig, roh und würdelos zeigt, mühsam durch Treppenhaus und Foyer, die zunächst den Eindruck hervorrufen, als träte man in ein ausserordentlich modernes Balllokal, bis man unter Gewirr und Geschwätz in den Saal der Aufführung gelangt, wo wenigstens ein geschmackloser, bunter, figurenreicher, allegorischer Vorhang endlich dafür zu sprechen scheint, dass man in der That einer *Bühne* gegenüberstehe. Dort lässt man sich nun inmitten einer, willkürlich herzuströmenden Fülle gleichgiltiger, halb arbeitsmüder und blasirt gelangweilter, halb leichtfertig vergnüglicher Grossstadt-Menschen verschiedenster Art und Absicht nieder, ohne die allergeringste innere Beziehung zu dem grossen Elemente zu spüren, das sich das *Publikum* nennt und gegebenen Falls sich mit dem Volke identifizirt wissen will, und dem nun hier *Kunst* geboten werden soll. Himmelhoch übereinander gethürmt starren sich von rechts und links die golden glänzenden Ränge an, denen sich das Bild der Scene gänzlich verschieben muss, bis es für die höchste Gallerie, wo das, was man gewöhnlich das Volk nennt, Kunst geniesst, zum elenden Guckkastenbilde aus der Vogelperspektive geworden ist. Das brillante Licht eines hundertarmigen Kronleuchters bestrahlt die üppige Menge ausgesuchter Toiletten, welche möglichst günstig zur Schau zu stellen schliesslich als der eigentliche, vernünftige Zweck dieses ganzen Arrangements einleuchtet. Die *Gesellschaft* mustert, kritisirt, begrüsst, unterhält sich: noch hat kein leises Anzeichen, ausser etwa jener wunderliche Vorhang, verrathen, dass es hier um *Kunst* sich handeln solle. Nun aber beginnt in diese Gewirre von gesellschaftlichen Kulturlauten das dissonirende Konzert der stimmenden Instrumentisten sich zu mischen. Man nimmt keinen Anstoss daran; es wird keinerlei künstlerisches Moment in der Situation dadurch berührt, es passt ganz gut in das Ensemble von widerwärtiger Weihelosigkeit und unkünstlerischen Reizungen. Dass nun nach einer Weile, auf den lächerlichen Ton einer schrillen Klingel, der Vorhang aufgezogen wird, und man plötzlich in irgend welches ideale Dekorationsgebiet sich versetzt fühlen soll, ist ein kaum noch besonders eindringlich sich bekundendes Zwischenereigniss. Der Kronleuchter strahlt gleich-

artig weiter auf den brillanten und interessanten Realismus der Toiletten und des, bald hundertmal Gewissenlosigkeiten und Widersinnigkeiten verrathenden sogenannten Idealismus auf der Bühne; man sieht keinen Augenblick aus jener unsäglich ekelhaften Sphäre der jeder Würde und Weihe, jedes tieferen Ernstes baaren gesellschaftlichen Vergnügens heraus. Die Musik, welche vor unseren, nach allen Richtungen hin von dem Verschiedensten in Anspruch genommenen Augen durch instrumentalische Thätigkeiten aller Art sichtbarlich hervorgebracht wird, drängt sich etwa so störend zwischen Bühne und Zuschauer vor, dass man kein Wort der Sänger dort verstehen kann; aber was thut das? Wer will darüber nicht sich grämen? Handelt es sich doch eben nur um eine jener längst gewohnten alltäglichen Amüsementsdarbietungen, die mit den äussern *Mitteln* jener wirkungsreichsten und verführerischsten theatralischen Kunst uns einmal zum Luxus des modernen Lebens gerechnet werden, aber nicht dem wohlgepflegten Luxus *für* den begünstigten Einzelnen, sondern in der elendesten Verwässerung und Verflachung für den allgemeinen *Konsum*. Denn was heute selbstständig sich geltend will, d. h. ein allgemeines Genussmittel eines möglichst grossen Publikums sich darbieten, das ist von vornherein darauf angewiesen sich möglichst viel zu verflachen, aus dem einfachen Grunde, weil das wirklich Gute und Grosse uns eben nicht *für* die alltägliche Befriedigung der Gesammtheit angemessen ist. Und so wird denn auch die so wichtige öffentliche theatralische Kunst verflacht, die ihrer Art nach ebenso zur wahren *Volkskunst* wie zur Ausübung der *höchsten künstlerischen Wirkung* bestimmt sich zeigt, da allein in ihr alle Künste zur vollkommenen, wirklichen Darstellung des idealen Menschen sich vereinigen. Welcher Art aber diese Darstellung in der eben geschilderten Sphäre wird sein müssen, wollen wir nicht erst noch einmal erörtern. Aus der allgemeinen Anerkennung der *Form* ergiebt sich genugsam der Charakter des Inhalts! —

Einer solchen überallhin verbreiteten und tief eingewurzelten Gewohnheit des Falschen und Schlechten gegenüber steht unser Bayreuther Theater freilich nur als eine *Möglichkeit*, — eine Möglichkeit etwa wie der Protestantismus, wie die Einigung Deutschlands zum Reiche, wie so manches Andere — nur mit dem grossen Unterschiede, dass jene anderen Möglichkeiten es nicht ermöglichen konnten sich rein und frei zu erhalten von den seltsam feindlichen Mächten, gegen die sie entstanden waren oder entstanden sein sollten, während wir hier eine eigene geschlossene Gemeinde gebildet haben um eben dieser Frei- und Reinerhaltung die stete Möglichkeit zu sichern. Die Reichskanzlei und der Oberkirchenrath befinden sich in Berlin, der Meister der Bayreuther Werke lebt in Bayreuth. Das ist ein wesentlicher Unterschied, der für uns die feste Hoffnung birgt, dass aus unserer Möglichkeit eine dauernde Wirklichkeit werden könne. Wir sind frei. Wir können es ernst nehmen. Wir sind unter uns. Wir können still und ruhig fortwirken an der einzig nöthigen würdevollen Wahrung der deutschen Kunst. Hier bei uns kann unseres grossen Meisters die *Ehre* wirklich erwiesen werden, mit deren elendem

Scheinbilde man sie so würde und sinnlos auf unseren stehenden Theatern, in landläufigen Repertoirvorstellungen zwischen Krethi und Plethi, abzuspeisen pflegt. Die ernste, künstlerische Pflege des deutschen Styles, die Betreibung überhaupt der Kunst als *Kunst*, was jene Meister als das Nothwendigste für die wahrhaft heilsame und reine Wirkung ihres Schaffens begehren mussten, was ihnen aber *dort drauss* niemals in vollem Masse zu theil werden kann, — hier ist es möglich, hier soll es geschehen: das einfache Umstand, dass ein solches Haus *dasteht*, rein Geist deutscher Kunst erhält und eingeweiht, das bedeutet eben für uns: die *allen* Bilden und Ernsten der Vergangenheit wie der Zukunft dieser Kunst stets offenstehende Möglichkeit zu einem würdigen Leben, vor einem würdigen Publikum. Es kann daraus ein *Nationaltheater* werden; es kann das Publikum zu einer *Nation* anwachsen; aber stünde das Haus gar nicht da, wäre der Meister nicht gekommen um es zu bauen, so gäbe es im ganzen weiten deutschen Reiche nichts — nichts — nichts —, woran sich eine solche Hoffnung knüpfen, wo eine solche Möglichkeit für die schmählich verwahrloste öffentliche deutsche Kunst noch irgend sich aufthun könnte! Und darum muss es uns vor allem daran ernstlichst gelegen sein diese *Möglichkeit*, über alle Unbilden der Zeit hinweg, für jede Gunst der Zukunft *in Stand* zu erhalten.

Dafür ein sicheres *Kapital* zu schaffen, wird überall das ernsteste Bestreben unseres Patronatvereines zu bleiben haben, wenn er seinen Namen wahrhaft verdienen, d. h. aber, wenn er wahrhaft dem Heile deutscher Kunst dienen will. Zu jeglicher Festspielaufführung würden sich immer wieder interessirte Theilnehmer finden; aber damit diese Aufführung und ihr Publikum ihren ernsten, reinen Charakter niemals verlieren, damit jedes *Festspiel* ein *Beispiel* bleibe, wie es die deutsche Kunst dem deutschen Kunstsinn bieten soll, *dafür* ist das Theater, als eigentliche Schule, hier fortdauernd zu erhalten, und dafür wiederum unser Vereinsfonds kräftig zu mehren, um der hohen, ernsten Sache, nicht um des blossen, anständigen Vergnügens willen. So nur werden unsere Bemühungen nicht eitele sein, die vielleicht zu oberst in die Kategorie der privaten Theateramüsements zu stellen wären, sondern die bedeutungsvollen Thaten einer selbstbewussten Gemeinde im Heiligthum der reinen deutschen Kunst. Haben wir die *Gemeinde* gebildet, haben wir den *Tempel*, der zugleich Schule ist, erhalten, so mag geschehen, was da will: wir werden vor der Nachwelt als Solche dastehen, die ihre Pflicht erfüllt und etwas für ihre Kunst gethan haben. Und dazu ist das Volk Schiller's und Goethe's, Mozart's und Beethoven's *berufen*; wer den Ruf einmal vernommen hat, der trete zu uns und lasse das Vergnügen der modernen Weltbeglückung, jener Beglückung ohne Religion, Kunst und deutschen Geist, dahinten, draussen, in der Wüste der *Jetztzeit*, wo es zu suchen ist. Ueber *unserer* Tempelpforte steht: „Hier dürfet ihr *hoffen!*" Und diese Hoffnung ist mehr als jenes eitele Glück; denn sie führt über Zeit und Welt hinaus in das hehre Reich der Freiheit, wo das

Geschichtlicher Theil.

Geschichte der selbstständigen Wagner-Vereine

in

Leipzig, Berlin, Frankfurt, München, Wien

seit den Festspielen 1876.

In München hatte der frühere Wagner-Verein seit den Festspielen seine Thätigkeit ganz eingestellt, zumal er stillschweigend sich mit der Verwirklichung dieser Festspiele selbst als aufgelöst betrachten durfte.

Am 4. Februar 1877 fand auf Einladung des ehemaligen Vorstandes eine Versammlung der frühesten Anschlossen statt, worin über eine mögliche Umgestaltung des Vereines berathen ward; da aber damals noch kein bestimmtes Ziel, kein sicherer Anhalt für seine erneuerte Thätigkeit geboten werden konnte, so scheiterte der Plan vorerst an der Theilnahmslosigkeit der ehemaligen Mitglieder. Im Herbst aber, nach der Bayreuther September-Versammlung, bildete sich der Verein in einen Zweigverein des neuen „Bayreuther Patronatvereines" um, mit dem Charakter des Vorstandes als einer officiellen Vertretung desselben; und in dieser Gestalt gewann er alsbald 56 Mitglieder, die durch beträchtliche Beiträge zum Fonds eine Gesammtsumme von 2955 Mk. nach Bayreuth lieferten. Als die Schul-Idee sich in die Parsifal-Ansicht verwandelte, traten ehemalige Mitglieder der neuen Vorlage zustimmend bei, bis auf 3, die aber in kurzer Zeit durch Andere ersetzt wurden. —

Neben diesem Münchener Wagnervereine bestand bereits seit 1872 eine besondere Gesellschaft treuer Anhänger Wagnerischer Kunst in der Bayerischen Hauptstadt, deren eigenthümlicher, gutdeutscher, jugendlich idealistischer Charakter eine besondere Berücksichtigung ebensosehr verdient, wie ihre eifrige und, bei den geringen ihr zu Gebote stehenden Mitteln, recht tüchtige Mithilfe für die Festspiele von 1876 und neuerdings wieder für die von 1880. Diese Gesellschaft, die sich auch schon mehrer freundschaftlicher Auszeichnungen von Seiten des Meisters selbst erfreuen durfte, nennt sich den „Orden zum heiligen Gral." Den Urstock desselben bildete eine Anzahl junger Freunde, die, schon eine Reihe von Jahren warme Anhänger der Wagnerischen Richtung, den lebhaften Drang empfanden durch gemeinschaftliches Zusammenwirken

eine allgemeinere Kenntniss der Wagnerischen Kunstideen zu fördern. Hinzu kam noch der Wunsch den Zutritt zu den Bayreuther Festspielen zu erlangen, was vor Allem durch den Eintritt in den damals eben gegründeten Münchener Wagner-Verein ermöglicht werden konnte. Bei den beschränkten Geldmitteln der zu diesem Zwecke zusammengetretenen Freunde, die grösstentheils Studirende waren, sollte gemeinschaftlich eine möglichst grosse Anzahl von Wagnervereins-Loosen angekauft werden, was durch regelmässige Beiträge und Stiftungen, sowie durch Konzerte und Theateraufführungen zu erreichen war. Der Tag der Konstituirung war der 19. November 1872; der junge Orden zählte neun Mitglieder.

Bald nach seiner Begründung beschloss der Orden als erstes Lebenszeichen am 27. Dezember 1872 einen Hans Sachs-Abend zu veranstalten, an welchem ausser der Tragödie: „von der strengen Lieb Herrn Tristrants mit der schönen Königin Isalde" und einem Schwank: „die Landsknecht im Himmel und vor der Höllen", von Hans Sachs, einige Stücke aus Wagner's „Meistersingern" zur Aufführung kamen. Der günstige Erfolg veranlasste bei einer vom Vorstande des Wagnervereines im kgl. Residenztheater veranstalteten Dilettanten-Vorstellung eine Wiederholung der „Tragödie". Am 21. Februar 1874 ward neben Beethoven'schen, Mozart'schen und Wagner'schen Kompositionen wiederum ein „lustig Spiel" von dem alten Nürnberger Poeten: „Der todte Mann", zur Aufführung gebracht, und in der „Christbaumfeier" am 5. Januar 1875, abermals mit mehren Stücken aus den „Meistersingern" und mit dem „Huldigungsmarsche" Wagner's: die Fastnachtsspiele von Sachs: „Eulenspiegel mit der Pfaffenkellerin und dem Pferd" und: „der Teufel mit dem Kaufmann und den alten Weibern". Mittels dieser, ohne alle Prätensionen in gutdeutscher Harmlosigkeit gebotenen Aufführungen, die überall eine sehr entschiedene Beeinflussung durch den grossartigen Erfolg der Münchener Darstellung der „Meistersinger" verrathen, gelang es den Orden bis zur Ziehung im Wagnervereine 28 Loose zu erwerben. Ein zufriedenstellendes Resultat der Ziehung, sowie die Zutheilung mehrer Freiplätze, mochten es möglich sämmtlichen damaligen Ordensmitgliedern, deren Zahl auf 15 gewachsen war, den Zutritt zu den Festspielen zu verschaffen.

Nach den Festspielen bestand der Orden seinem Hauptzwecke gemäss fort, sein Augenmerk darauf richtend, welches neue spezielle Ziel für seine Wirksamkeit ihm nun von Bayreuth aus gesetzt werden sollte. In Folge des Rundschreibens des Meisters vom 15. September 1877 (Schul-Programm) ward der Beschluss gefasst dem in München entstandenen Zweigvereine für den „Bayreuther Patronatverein" in ähnlicher Weise beizutreten wie dem früheren Wagnervereine. Es wurden 10 Mitgliedschaftsbeiträge (also 150 Mark jährlich) geleistet. Zugleich wurden die „Ordensgesetze" in der Hauptversammlung vom 1. Dezember 1877 der neuen Situation gemäss geändert. Zu § 1 trat die besondere Bestimmung „der Orden verfolgt ferner den

speciellen Zweck die Richard Wagner-Schule in Bayreuth materiell nach Kräften zu unterstützen und dadurch seinen Mitgliedern die Möglichkeit des Eintritts in dieselbe, sowie den Zutritt zu den daselbst stattfindenden Aufführungen zu verschaffen". Es ist der einzige deutsche Verein, der das so bestimmt ausgesprochen hat. Seine Mitgliederzahl beträgt jetzt 23; den Vorstand bilden die als Begründer des Ordens für die ganze Zeit seines Bestehens gewählten Herren Fritz Hartmann und Oskar Merz, nebst den Herren R. Wöhrl (Schriftführer) und L. v. Duniecki. Der Monatsbeitrag jedes ordentlichen Mitgliedes beträgt 50 Pf.; ausserordentliche Mitglieder haben 2 Mk. monatlich zu zahlen. Besonders zu beachten ist die Bestimmung in § 2: „der Orden besitzt zur Benutzung aller Mitglieder die gesammelten Schriften des Meisters, sowie in mehreren Exemplaren dessen Dichtungen". Die Umgestaltung der Bayreuther Pläne hat an diesen Statuten und der Thätigkeit des Vereines nichts geändert.

Am 24. November 1879 feierte der Orden sein fünfjähriges Stiftungsfest durch eine grosse Konzertaufführung bedeutender Theile des „Nibelungenringes" (mit Klavierbegleitung), denen Wagner's Faustouverture voranging. Die ausgewählten Stücke waren: Loge's Erzählung, Wotan's Abschied und Feuerzauber, der ganze dritte Aufzug des „Siegfried", Waltraute's Erzählung, Hagen's Wacht und Siegfried's Abschied von Brünnhilde (Vorspiel zur „Götterdämmerung"). Die Sopran- und Alt-Partien hatten Frl. Pauline Sigler und Frl. Elisabeth Zyter freundlichst übernommen; alle Uebrigen wurden von Mitgliedern des Ordens ausgeführt. Seine letzte Kundgebung war eine zweite „Christbaumfeier" am 8. Januar 1880, wobei einer Wiederholung des „Eulenspiegel" von Hans Sachs die Reihe Wagner'scher Kompositionen: Kaisermarsch, Seemannslied aus dem „Fliegenden Holländer", die Schlussworte des Hans Sachs und Walther's Werbegesang aus den „Meistersingern" vorausgingen.

V.*)

Der Wiener akademische Wagner-Verein, welcher gemäss seinen Statuten in der Zeit vor den Bayreuther Festspielen, ausser dem speciellen Zwecke die in Aussicht stehenden Aufführungen in Bayreuth zu fördern, den allgemeinen verfolgt hatte, die Sache Richard Wagner's überhaupt zu unterstützen, — worauf der § 2 a) der Statuten: *der Verein stellt sich die allg. Aufgabe, die Kenntniss und Würdigung der Wagner'schen Reformideen und Leistungen in*

*) Die Redaktion theilt hier den periodischen Bericht eines *Vereinsmitgliedes* mit, der dieselbe so gütig war auf ihre Bitte für die Blätter besonders zu liefern.

Musik und Drama durch Besprechungen und Vorträge zu fördern und zu verbreiten, übrig hat, — ein Jahrzehnt nach den Festspielen entsprechen als keinen mehr einigen, allerdings auch scheinbaren an. Gerade aber die [illegible] Schwierigkeiten, die sich unmittelbar nach den Festspielen jeder Thätigkeit im Interesse der Wagnerischen Sache entgegenstellen mussten, und die hauptsächlich in der Indolenz eines gewissen Publikums ihr [illegible] über den Wiener [illegible] zu einer Zeit berührten, wo es keine Lockspeise, wie vorher die Aussicht auf die Festspiele, gab, wären wol leicht im Stande gewesen, den Muth der Vereinsleitung zu erschüttern. Dazu kam noch, dass in Wien, wie fast nirgends sonst in dem Maasse, seitens der grösste Theil der Presse die Festspiele nur abgewartet hatte, um von Neuem in so schamlosen, verbitterten, boshaften niederträchtiger Weise sich über Wagner, seine Werke und seine Anhänger herzumachen, dass es jeden nur Ehrenhaften mit tiefstem Ekel und bitterster Verachtung erfüllen musste. Ohne dieser Quintessenz [illegible], des Haupt-Charakterzuges unserer Journalistik, weiter gedenken zu wollen, sei hier nur bemerkt, dass man von dieser sogenannten öffentlichen Meinung fast nichts Anderes als mit Koth beworfen zu werden zu erwarten hatte.

Gleichwohl liess die Vereinsleitung den Muth nicht sinken, und wenn sie in ihrem festen, feierlichen Vorsatze, der Sache des Meisters mit unerschütterlicher Treue nach wie vor zu dienen, etwas in allererster Linie bestärken konnte, so war es der Umstand, dass der Meister selbst, als sich während der Bayreuther Zeit eine Deputation des Vereines zu ihm begab, sich über dessen bisherige Thätigkeit in anerkennender und belobender Weise äusserte.

Dass sich die Vereinsleitung in Hinsicht auf ihren erwähnten Vorsatz mit dem *Plenum* des Vereines in vollster Uebereinstimmung befand, zeigte sich deutlich bei der am 27. *October 1876* abgehaltenen Plenarversammlung, der ersten nach den Vereinsferien und nach den Festspielen, in welcher der fernere Bestand des Vereines *einstimmig* von der zahlreich besuchten Versammlung beschlossen wurde. — In derselben Versammlung wurde vom Vorstand über den vorher erwähnten Besuch bei dem Meister referirt; ferner wurde beschlossen dem Verwaltungsrathe in Bayreuth für die ansehnliche Anzahl von Freikarten, die er dem Verein zu den Festspielen zukommen liess, ein Dankschreiben zu senden. —

Am 26. November 1876 fand die 34. ordentliche Plenar-Versammlung des Vereines statt; beschlossen wurde dieselbe mit einem Vortrage des Vereinsmitgliedes Hrn. Stud. jur. *Guido Adler*: *Ueber das Verhältniss Wagner's zu Beethoven.*

Am 31. Januar 1877 fand die 35. ordtl. Plenar-Vers. statt; von dieser ist besonders bemerkenswerth, dass *einstimmig* beschlossen wurde, sich mit dem in Bayreuth geplanten Patronat-Vereine in direkte Verbindung zu setzen, so wie in Bayreuth bezüglich des vom W. ak. W.-V. einzunehmenden Verhältnisses

zu jenem sich genauen Bescheid zu erbitten. — Beschlossen wurde die Veranstaltung mit einem Vortrage des Vereinsmitgl. Hrn. *Franz Wagner*: *Ueber Thema und Motiv im Allgemeinen und bei Wagner insbesondere.* — Leider hatte der Vorstand auch über ein sehr trauriges Ereigniss zu referiren, über den am 29. December 1876 erfolgten Tod des bisherigen Obmannes des Vereines, des Herrn *Carl Wolf*, der den W. ak. W. V. ins Leben gerufen und trotz seiner Kränklichkeit mit bewunderungswürdiger Thatkraft für den selben sowie für die Wagner'sche Sache gearbeitet hatte. Schon im Sommer 1876 hatte er in Folge seines Brustleidens ein milderes Klima aufsuchen müssen. Er begab sich nach Meran, von da nach Arco am Garda-See, wo er am 29. Dec. 1876 seinem Leiden erlag. Für den W. ak. W. V. war sein Tod ein fast unersetzlicher Verlust. Ehre und Liebe dem Andenken dieses Treuen!

Die *General-Versammlung* für das abgelaufene Vereinsjahr 1876 wurde *am 27. Februar 1877* abgehalten. In derselben wurden als *Vorstandsmitglieder* gewählt: Obmann: Hr. *Ludwig Koch*, Obmann-Stellv.: Hr. *Victor Boller*, Schriftführer: Hr. *Alois Höfler*, Schriftf.-Stellv.: Hr. *Moritz Wirth*, Cassier: Hr. *Ludwig Lechner*.

In derselben Versammlung wurde Frau *Amalie Friedrich-Materna*, k. k. Kammer- und Hofopernsängerin, die Bayreuther Brünnhilde, zum *Ehrenmitgliede* erwählt, sowie die Veranstaltung eines *Konzertes zu Gunsten des in Wien zu errichtenden Beethoven-Denkmales* beschlossen. Zu demselben hatten die Sängerinnen Frl. *Wild* und Frl. *König*, ferner Hr. *Georg Müller*, k. k. Hofopernsänger, Prof. *Wallnöfer*, Konzertsänger, Konzertmeister *Hellmesberger* und *Rosé*, Hr. *Hans Rott*, Orgelspieler, sowie Damen und Herren des Singvereines, das Orchester der komischen Oper und endlich Conservatoriumszöglinge ihre Mitwirkung zugesagt und sich an den Proben in aufopfernder Weise betheiligt. Die Direktion hatte Hr. *Felix Mottl* übernommen. Zur Aufführung sollte eine Cantate von *J. S. Bach*, (*Ich hatte viel Bekümmerniss*), der Liederkreis *an die ferne Geliebte*, ein Violinkonzert und die *Leonoren-Ouverture Nr. 3* von *Beethoven* gelangen. Leider traten in letzter Stunde Umstände ein, die den Verein zum Aufgeben dieses Konzertes nöthigten; dadurch wurde der Verein in mehr als einer Richtung arg geschädigt und hatte in den nächsten Monaten vollauf zu thun, damit eine dauernde Schädigung hintangehalten würde, was auch in jeder Hinsicht glücklich gelang.

Ein weiterer, — *am 9. Februar 1877*, — veranstalteter *intimer Abend* vor geladenem Publikum, — das Lokal war der grosse *Bösendorfer-Saal*, — an welchem eine *Interpretation* des ganzen *Rheingold* stattfand, hatte einen *ausserordentlichen Erfolg* in künstlerischer Beziehung erzielt. Um das Gelingen dieser Interpretation machten sich vor allem die Herren *Felix Mottl*, (Clavierbegleitung) und *Prof. Wallnöfer*, (Wotan), sowie die Damen *Gugler*, *Dumpnern* und *Pipa*, (Rheintöchter), und die Herren *Nigg*, (Alberich), *v. d. Tomo*, (Loge), *Wondratsch*, (Froh und Mime), *Koch*, (Donner) u. A. sehr verdient.

Bevor die weiteren Unternehmungen des W. ak. W.-V. erwähnt werden, möge der am 5. März 1877 stattgefundenen ersten Aufführung der Walküre im Hofoperntheater gedacht werden. Obwohl sie nicht direkt die Thätigkeit des Vereines berührte, sei doch des grossen begeisterten Erfolges derselben, der die kühnsten Erwartungen übertraf, Erwähnung gethan. Wenn auch Manches und leider auch sehr Wesentliches bei dieser Aufführung entstellt war, wie dies bei unserem modernen Theaterbetrieb eben nicht anders möglich ist, muss man jenen ganz bedeutenden Erfolg dennoch als einen glänzenden Sieg unserer Sache betrachten, namentlich dann, wenn man sich die unerhörten *Angriffe* der Gegner, insbesondere aber die *gehässige Haltung* der *Mehrheit* der Journalistik vor Augen hält.

Die nächste künstlerische Unternehmung des Vereines war eine am 23. *Mai 1877* veranstaltete *Konzertaufführung des III. Aktes aus Siegfried.* Die Aufführung war gleichzeitig als Nachfeier des *Geburtsfestes* unseres *Meisters* (22. Mai), arrangirt. Um dieselbe machten sich die Damen: Frau *Louise Jaide*, k. k. Hofopernsängerin, (Erda), Frl. *Marie Wilt*, (Brünnhilde), Herr Prof. *Adolf Wallnöfer*, (Wotan) und Hr. *Heinrich Dammer*, Opernsänger (Siegfried), sowie in gewohnter Weise Hr. *Felix Mottl*, der die Klavierbegleitung besorgte, sehr verdient. [illegible] eine solche Konzertaufführung die scenische Darstellung, das Orchester und den Stimmenzauber mit dem Vereine gebotenen vermissen liess, war der *Eindruck* und Erfolg derselben dennoch ein sehr günstiger.

Nach den Vereinsferien, welche vom Juli bis incl. September dauerten, fand die erste Plenarversammlung am *7. Novbr. 1877* statt, in welcher der Vorstand über den inzwischen in Bayreuth in's Leben getretenen *Patronat-Verein* referirte und dessen Statuten vertheilte. Es wurde neuerdings der Beschluss gefasst, sich mit jenem in *direkte Verbindung* zu setzen und die Bestrebungen der damals geplanten, später verschobenen *Musikschule* in *Bayreuth* mit allen Kräften zu unterstützen. Die Thätigkeit des Vereines in dieser Hinsicht war nicht erfolglos; es gelang ihm in verhältnissmässig kurzer Zeit, dem *B. Patr.-V. 900 fl.* (das Ergebniss von Beiträgen [illegible]) sowie vom *Vereine selbst*, zuzuwenden. Es fand auch bereits am *7. Dezbr. 1877* eine *Konzertunterhaltung zu Gunsten* des *Patr.-V.* statt, für welche ursprünglich der *II. Akt* aus *Tristan und Isolde* unter Mitwirkung der k. k. Hofopernsängerin Fr. *Friedrich-Materna* und des kgl. bayr. Hofopernsängers Hrn. *Heinrich Vogl* festgesetzt war. Sonderbarer Weise verweigerte die Hofoperndirektion die bereits ertheilte Bewilligung zur Mitwirkung der Fr. *Materna* in *letzter Stunde*, so dass der Vereinsleitung nichts übrig blieb, als den *II. Akt* durch den *III. Akt* aus Tristan zu ersetzen. Allen Mitwirkenden, deren Mehrzahl ihre sehr schwierigen Partien in wenigen Tagen studiren musste, gebührt der wärmste Dank; es sind dies die Damen *Lieder*, (Isolde), *Wolf*, (Brangäne), Hr. *Borkowsky*, (Kurwenal), Hr. Dr. *Ferd. Mann*, (Melot), Hr. [illegible]

(Hirt und Melot) und die Herren *Mottl* und Dr. *Pfaumgartner*, welche die Begleitung besorgten, vor Allen aber Hr. *Vogl*, der nicht nur sich selbst die grössten Auszeichnungen von Seiten des Publikums errang, sondern hauptsächlich den ausserordentlichen Erfolg des Konzertes herbeiführte. —

Kurz vor dem Jahresschluss, am *27. Dez.* fand noch ein *interner Abend* von geladenem Publikum im *grossen Foyer* des Musikvereingebäudes statt, an welchem sich der hannoverische Hofopernsänger Hr. *Schott*, der eine Arie aus *Gluck's Iphigenie auf Tauris* sang, sowie die Hofopernsängerin Frl. *Wüll* betheiligten. Letztere sang die *erste Scene* des *II. Aktes* aus *Tannhäuser*, *(Dich theure Halle grüss' ich wieder)*, sowie das *Gebet* der *Elisabeth* aus dem *III. Akt*. Ferner wurde die *erste Scene* des *Rheingold* von den Damen *Gugler*, *Langmann*, *Zipe* und Hrn. *Nigg* gesungen. Hr. *Mottl* besorgte die Begleitung.

Zwei Tage später, *(29. Dez.)*, fand die *Plenar-Versammlung* für *Dezember* statt, in welcher der Vorstand bezüglich der Bayreuther Angelegenheit berichtete, dass die *Schule vorderhand* verschoben, für das Jahr *1880* eine Aufführung des *Parsifal* als sicher in Aussicht gestellt sei.

Bezüglich des Jahres 1877 sei noch des am *18. Oktbr.* von Hrn. *Prof. Alois Höfler*, Vorstandsmitglieds des Vereines, gehaltenen Vortrages: *Wotan*, eine Studie zum *Ring des Nibelungen*, der sehr beifällig aufgenommen wurde, erwähnt, — ferner dass der Verein in dem im Oktbr. verstorbenen Hofkapellmeister *Johann R. v. Herbeck* eines seiner Ehrenmitglieder verloren hatte.

Am 30. Januar fand die Plenar-Vers. für *Januar 1878* statt, in welcher beschlossen wurde, in Bayreuth um die Begünstigung für den W. ak. W. V. anzusuchen, dass die *durch denselben* dem Bayr. Patr.-V. Beigetretenen den jährlichen Beitrag von 8 fl. (15 Mark.) in *Quartalraten von je 2 fl.* zahlen können. Nachdem in Bayreuth dieses Ansuchen genehmigt worden war, konnte der Vorstand in der *General-Versammlung für 1877*, welche am *21. Febr. 1878* vor sich ging, schon jene *Mittheilung der W. ak. W. V.* vorlegen, welche auch in den Bayr. Blättern bereits abgedruckt war. Die General-Vers. gab nun ihrerseits ihre Zustimmung zu diesem Modus. Die grosse Bedeutung desselben wird am kürzesten und deutlichsten klar, wenn man einfach die Thatsache anführt, das in den $1^1/_2$ Monaten seit der General-Vers. der Verein bereits *dreissig* Mitglieder dem Pat. V. zugeführt hat. —

Die General-Vers. nahm ferner die *Neu-Wahl* des Vorstandes vor, in welcher gewählt wurden: Obmann: Hr. *Ludwig Koch*; Obmann-Stellv.: Hr. *Josef Reiß*; Schriftführer: Hr. *Alois Höfler*; Schriftf.-Stellv.: Hr. *Aug. Jurisch*; Cassirer: Hr. *Ludwig Lechner*. —

Es erübrigt noch, des am *12. März 1878* stattgefundenen *internen Abends*, — des I. *diesjährigen* — zu gedenken, — (Lokal: der grosse Bösendorfer Saal), der sich durch die Mitwirkung der Frau *Louise Dustmann* ganz besonders erfolgreich gestaltete. Ueberdiess wirkten noch Frl. *Tremmel*, Hr. Hofopernsänger

Labatt, Hr. *Franz Wanke*, Hr. *Wunderlich*, Hr. *Bar. v. Liliencron* und die Herrn. *Mottl* und *Dr. Baumgartner* mit. Es kamen zuerst zwei Sätze einer *Beethoven*'schen Sonate für *Violoncell und Klavier*, gespielt von den Hrn. *Bar. von Liliencron* und *Mottl*, dann Lieder, gesungen von Fr. *Dustmann*, ferner die *Schlussworte Hans Sachsens aus den Meistersingern*, (*Verachtet mir die Meister nicht!*), darauf eine Arie aus *Gluck's Orpheus und Eurydike*, gesungen von Frl. *Tremmel*, endlich die *Festklänge* von *Liszt*, auf zwei Klavieren gespielt von den Herrn *Mottl* und *Dr. Baumgartner* zur Aufführung. Die Krone des Abends aber war der Taufspruch aus den *Meistersingern*, (*die Zeugen sind als Gevatter zur Hand* bis zu: *die jüngste Gevatterin spricht den Spruch* und ferner: *Selig wie die Sonne —*), gesungen von Fr. *Dustmann* (Eva), Frl. *Tremmel*, (Magdalene), Hrn. *Labatt*, (Walther), Hrn. *Wanke*, (Sachs), Hrn. *Wunderlich*, (David).

Am 31. März endlich fand eine Musikaufführung des W. ak. W. V. im kleinen Musikvereinssaale statt, über welche an anderer Stelle berichtet worden ist.

Wenn wir sonach noch eines natürlich auch für den W. akad. W.-Verein sehr freudigen Ereignisses, nämlich des grossen *Erfolges* des *Rheingold*, das am 24. Jänner 1878 zum ersten Male im Wiener Hofoperntheater aufgeführt wurde, gedenken, können wir diesen Bericht schliessen. Möge es dem Vereine auch ferner vergönnt sein, mit Erfolg, wie bisher, für seine Sache thätig zu sein.

Jos. Reiff.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Ueber das Publikum.

Goethe an Schiller, 9/8 1797.

Sehr merkwürdig ist mir aufgefallen, wie es eigentlich mit dem Publico einer grossen Stadt beschaffen ist. Es lebt in einem beständigen Taumel von Erwerben und Verzehren, und das, was wir Stimmung nennen, lässt sich weder hervorbringen noch mittheilen. Alle Vergnügen, selbst das Theater, sollen nur zerstreuen, und die grosse Neigung des lesenden Publicums zu Journalen und Romanen entsteht eben daher, weil jene immer und diese meist Zerstreuung in die Zerstreuung bringen.

Goethe an Schiller, 30/12 1795.

Deutschland kann sich nicht entlaufen, und wenn es nach Rom liefe, überall wird es von der Plattitüde begleitet, wie der Engländer von seinem Theekessel.

Schiller an Goethe, 17/8 1797.

So viel ist mir klar geworden, dass man den Leuten im Ganzen genehmen nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir däucht, wo der Eine nicht zu erreichen ist, da muss man der andere einschlagen. Man muss sie incommodiren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und in Erstaunen setzen. Eins von Beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muss die Poesie ihnen gegenüber stehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben und bekommen Respect vor dem Poeten.

Goethe (W. M.'s Lehrj. V. 9.)

Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wollen, und nicht, die sie haben sollen.

Schiller an Goethe, 23/1 1798.

Den Deutschen hält die Autorität und ein dogmatischer Irrthum lange nieder, aber endlich pflegt doch bei ihm seine natürliche Objectivität und sein Ernst an der Sache zu siegen.

Goethe an Schiller, 6/12 1797.

Lassen Sie uns ja auf dem eingeschlagenen Wege fortfahren! Auch können wir der Theilnahme des Publicums gewiss sein: denn ob man gleich im Ganzen immer darauf schilt, so enthält es doch im Einzelnen sehr gebildete Menschen, welche die redlichen und ernsten Bemühungen eines Schriftstellers zu schätzen wissen. Indessen mag der alte Laudator temporis acti ... sich betrüben; so viel klaren Wein, als wir brauchen, wird uns die Muse schon einschenken.

Schiller an Goethe, 9/7 1796.

Haben Sie nur dafür gesorgt, dass der Leser gewiss findet, wenn er mit gutem Willen und hellen Augen sucht, so ersparen sie ihm ja das Suchen nicht. Das Resultat eines solchen Ganzen muss immer die eigene freie, nur nicht willkürliche Production des Lesers sein; es muss eine Art von Belohnung bleiben, die nur dem Würdigen zu Theil wird, indem sie dem Unwürdigen sich entziehet.

Goethe an Schiller, 29/7 1795.

Das Publikum hat nur den dunkelsten Begriff vom Schriftsteller. Man hört nur uralte Reminiscenzen; von seinem Gange und Fortschritte nehmen die Wenigsten Notiz.

Goethe an Schiller 7/7 1719.

Es fehlt unsern Hörern und Lesern eigentlich an der Aufmerksamkeit, die ein so obligates Werk verlangt. Was Ihnen gleich einleuchtet, das nehmen sie wohl willig auf; über Alles, wozu sie sich nach ihrer Art stossen, urtheilen sie auch schnell ab, ohne vor noch rückwärts, ohne auf den Sinn und Zusammenhang zu sehen, ohne zu bedenken, dass sie eigentlich den Dichter zu fragen haben warum er Dieses und Jenes so und nicht anders machte?

— Von der anderen Seite betrachtet, sollte man vielleicht die Menschen, sobald sie nur einen guten Willen gegen Etwas zeigen, auch mit gutem Willen mit seinen ästhetischen Gründen bekannt machen. Nun sieht man aber, dass man nie ins Ganze wirken kann, und dass die Leser immer am Einzelnen hängen, da vergeht Einem dann Lust und Muth, und man überlässt sie in Gottes Namen sich selbst.

Schiller an Goethe 23/11 95.

Es war nie anders und wird nie anders werden. Sein Sie versichert, wenn Sie einen Roman, eine Comödie geschrieben haben, so müssen Sie ewig einen Roman, eine Comödie schreiben. Weiter wird von Ihnen Nichts erwartet, Nichts anerkannt, und hätte der berühmte Herr Newton mit einer Comödie debutirt, so würde man ihm nicht nur seine Optik sondern seine Astronomie selbst lange verkümmert haben. Hätten Sie den Spass sich gemacht Ihre optischen Entdeckungen unter dem Namen unseres Professor Voigt, oder eines ähnlichen Cathederhelden in die Welt zu bringen, Sie würden Wunder daran erlebt haben. Es liegt gewiss weniger an der Neuerung selbst, als an der Person von der sie herrührt, dass diese Philister sich so dagegen verhärten.

Schiller an Goethe 15/5 96.

Unsere deutschen Gäste verleugnen sich nicht; sie müssen immer wissen, was sie essen, wenn es ihnen recht schmecken soll. Sie müssen einen Begriff davon haben.

Schiller (Ueber naive und sentimentale Dichtung.)

Wessen Gemüth nicht schon zubereitet ist über die Wirklichkeit hinaus in das Ideenreich zu gehen, für den wird der reichste Gehalt leerer Schein und der höchste Dichterschwung Ueberspannung sein.

Druck v. R. Oschatz, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

Juni. **Sechstes Stück.** **1878.**

Inhalt: Offener Brief an Richard Wagner. Von Constantin Frantz. — Publikum und Popularität. Von Richard Wagner. II. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart.

Offener Brief an Richard Wagner

von Constantin Frantz.

Hochgeehrtester Herr!

Was ist deutsch? fragten Sie im zweiten Hefte dieser Blätter, und äußerten darüber Ihre Ansicht. Wie Ihnen dann aber in dem neuen deutschen Reiche so Manches entgegentrat, dessen Deutschheit Ihnen nicht recht einleuchten wollte, haben Sie schließlich mich mit der Aufforderung beehrt, doch auch meinerseits ein Votum in dieser Frage abzugeben. Ich will solcher Aufforderung gern nachkommen, nur müssen Sie mir gestatten, die Frage von der Seite aufzufassen, nach der allein dieselbe zu behandeln ich mich befähigt erachten darf, — von der *politischen* Seite. Fürchten Sie gleichwohl nicht, meine Erörterungen möchten dadurch zu weit von dem Gebiete abführen, dessen Betrachtung unmittelbar die Bayreuther Blätter gewidmet sind. Ich beabsichtige vielmehr zu zeigen, wie eine wahre deutsche Politik selbst der *Kunst* verwandt sein wird, indem sie, über die Fragen der

blossen Macht oder der materiellen Interessen weit hinausgehend, die allgemeinen Aufgaben menschheitlicher Entwicklung ins Auge fassen, und derselben zu dienen beflissen sein soll. Auf *ideale* Ziele wäre also solche Politik gerichtet. Ist es andrerseits die Bestimmung der Kunst, von dem Idealen ausgehend, dasselbe durch sinnliche Mittel zur Anschauung und zur Empfindung zu bringen, und damit die Geister der Menschen aus ihrer Versunkenheit in die Engen und Nöthen der empirischen Welt hinaus zu heben, so kann es im Verlauf der Dinge nicht fehlen, dass Kunst und Politik sich vielfach begegnen.

Nach dieser vorläufigen Erklärung finde ich nun den universalen Charakter wahrer deutscher Politik schon damit angezeigt, dass es unstreitig einst das Auftreten der germanischen Völker gewesen, infolge dessen auf den Ruinen der in sich selbst abgestorbenen antiken Welt sich allmälig die ganze neuere Zivilisation entwickelte. Ist dann wieder die deutsche Nation als der Kern des ganzen Germanenthums anzusehen, so bildet Deutschland, auch geographisch betrachtet, den Kern des europäischen Kontinents. Die Natur selbst hat es zu dem Boden gemacht, auf welchem die grossen europäischen Geschicke ihre letzte Entscheidung finden; Deutschland ist eben das Land der Mitte, es umfasst die Zentralorgane des europäischen Körpers. Auf den Alpen als auf seiner Grundfeste ruhend, sendet es seine Wasser einerseits durch die Donau dem Pontus zu, damit auf die gemeinsame Wiege der Menschheit, den *Orient* deutend, während hingegen der Rhein durch die Nordsee auf die transatlantische neue Welt hinweist, auf den *Westen*. Und zwischen Ost und West vollzieht sich die Weltgeschichte.

Hat man neuerdings die Entdeckung gemacht, dass zwischen Rhein und Donau eine natürliche unterirdische Verbindung besteht, so ist es auch gerade das Gebiet zwischen Rhein und Donau, auf welchem von Anfang an unsere Geschichte spielt. Zeuge dessen selbst die Nibelungensage, indem sie zuletzt sich in König Etzels Land verläuft. Von da her waren vordem die Goten gekommen, wie andererseits die uralischen Horden: die Hunnen, die Avaren, die Magyaren, wie zuletzt die Türken, die doch zweimal vor Wien gelangen, indessen ihre Renner und Brenner bis Regensburg streiften. So scheint wohl, dass die Zukunft der mittleren und unteren Donauländer auch für die deutsche Politik kein gleichgültiger Gegenstand sein kann. In Berlin freilich hat man die Sache anders verstanden. Da erkannte man den Wahnsinn, dass wir so lange gesungen „das Vaterland muss *grösser* sein", sowie dass insbesondere auch das Land dazu gehören müsse, „wo die Donau brausend zieht", was sie doch erst unterhalb Passau recht thut, wo der Strudel kommt, — nein, das Vaterland muss *kleiner* sein, nämlich gerade nur so gross, dass es in unsere Konzeptionen hineinpasst. Oder anders gesprochen: dass es von unserem Magen, als welcher in diesem Falle die Mark Brandenburg anzusehen wäre, ohne allzu grosse Beschwerden verdaut werden kann. Als deutsch hätte also

hinfort zu gelten, was sich für das Preussenthum verdaulich machen liesse, wenn wahrscheinlich das gesammte Alpenland sich ungeeignet erweisen dürfte. Eine Politik, der das Verdienst massivsten und — um zugleich berlinisch zu sprechen — *unverfrorensten* Realismus nicht abzustreiten ist, die sich aber auch damit als von Grund aus *undeutsch* charakterisirt, indem sie sich ausdrücklich auf ihre egoistischen Interessen beschränkt, alle höheren Aufgaben von vornherein ablehnend.

Solcher Denkweise gemäss soll auch das neue deutsche Reich, inhaltlich seiner Verfassungsurkunde, lediglich zur Pflege *der Wohlfahrt des deutschen Volkes* bestimmt sein. Wo seine Grenzpfähle stehen, hört sein Beruf auf, *internationale* Aufgaben — um hier einmal einen kanzlerischen Ausdruck anzuwenden — sind dem Reiche „*Wurst*". Und das heisst heute deutscher Aufschwung! Selbst der vielgeschmähte deutsche Bund hatte in dieser Hinsicht immer noch eine höhere Auffassung bekundet, indem die Bundesakte besagte, dass er nicht blos den Interessen der deutschen Bundesstaaten dienen sollte, sondern zugleich *der Ruhe und dem Gleichgewicht Europas*. Auch hat er das, wenngleich nur in rein passiver Weise, wirklich gethan. Er selbst war der Schlussstein des europäischen Staatengebäudes, und so lange er in anerkannter Geltung bestand, blieb Europa ein Menschenalter hindurch vor grossen Kriegen bewahrt. Erst nachdem im Jahre 48 die Fortexistenz des Bundes in Frage gestellt worden, brachen grosse Kriege aus, und mit seiner endlichen Zerstörung im Jahre 66 hat das ganze europäische Gebäude seinen innern Halt verloren. Nur thatsächliche Machtmittel gewähren seitdem noch Sicherheit, daher gilt es überall rüsten, und um *die grossen Erfolge* von 66 und 70 nicht wieder gefährdet zu sehen, müssen wir seitdem ununterbrochen auf dem Posten stehen, vorläufig, wie Moltke gesagt, auf *fünfzig* Jahre! Das ist auch eine Konsequenz solcher *realistischen* Politik, dass sie Deutschland zur Basis des europäischen *Militarismus* gemacht hat, statt dessen es die Basis eines europäischen Friedenssystems sein sollte. Und ob nun dabei die *Wohlfahrt* des deutschen Volkes gedeihen kann, wenn ihm das Militairbudget das Mark aussaugt? Es scheint, der Realismus schlägt sich selbst ins Angesicht.

Wie ganz anders hatte vor Zeiten die deutsche Nation ihren Beruf aufgefasst in dem ehemaligen *heiligen römischen Reiche!* Das wollte und sollte seine Ehre und seine Grösse darin finden, dass es den allgemeinen Interessen der Christenheit diente. Diese universale und internationale Aufgabe galt damit als der deutsche *Nationalberuf*. Tief hatte sich diese Idee den Gemüthern eingeprägt, die Tradition hielt daran fest selbst noch im 18ten Jahrhundert, wo das Reich fast nur noch als ein Schatten existirte, indessen die öffentlichen Urkunden noch immer im Sinne jener hohen Intentionen sprachen. Die Kaiserwahl, hiess es, geschähe: „Gott zu Lob, dem heiligen römischen Reiche zu Ehren, und um der Christenheit und deutschen Nation, auch gemeinen

Nutzens willen". Man beachte das: die *Christenheit* geht voran, darauf folgt erst die *deutsche Nation*, zuletzt der *gemeine Nutzen*, für die heutige Reichsverfassung hingegen ist gerade der gemeine Nutzen der deutschen Nation das A und O. Und zwar dieser gemeine Nutzen so buchstäblich genommen, dass die Verfassungsurkunde, während sie von allen idealen Angelegenheiten rundweg schweigt, in ihrer um so ausführlicheren Behandlung des Telegraphen-, Post- und Eisenbahnwesens sogar den Pfennigtarif als einen besondren Punkt hervorhebt, sowie andrerseits die 225 Thaler, welche für jeden Soldaten in die Reichskasse zu zahlen sind, ebenfalls eine Fundamentalbestimmung bilden. Seitdem mag das Land der Denker sich rühmen eine Verfassungsurkunde zu besitzen, der nach Plattheit der Gedanken, nach Stillosigkeit in der Ausführung, wie nach Würdelosigkeit des Ausdrucks, so lange in der Welt Verfassungsurkunden geschrieben wurden, keine einzige vergleichbar sein dürfte. Es sieht ohngefähr aus, als handelte es sich um das Statut für eine Aktiengesellschaft.

Zurück von diesem unerfreulichen Bilde zu unserem ehemaligen heiligen römischen Reiche deutscher Nation, denn über das Wesen desselben müssen wir uns vorweg klar werden, um zu erkennen, was eine wahre deutsche Politik sein soll. Natürlich aber werden wir dasselbe nicht nach der verkommenen Gestalt beurtheilen wollen, in welcher es in den letzten Jahrhunderten auftrat, sondern nach der ihm zu Grunde gelegenen Idee. Darum werden wir auch die Frage nicht etwa so stellen: welche Vortheile oder Nachtheile daraus für die deutsche Nation entsprungen seien? worüber sich gar vieles pro und contra sagen liesse, was doch alles nicht in den Kern der Sache einführte. Fragen wir statt dessen vor allem nach der Bedeutung, welche diese Schöpfung im Ganzen der Weltentwicklung hatte. Die unermessliche Bedeutung nämlich, dass eben das heilige römische Reich das Bindeglied wurde, wodurch das neuere Europa sich mit dem vorangegangenen Alterthum verknüpfte. Und das war wohl vom höchsten menschheitlichen Interesse, dass die neuere Welt das Gefühl bewahrte, wie auch die alte Welt in gewissem Sinne in ihr noch fortlebte, so dass die Kette der Entwicklung durch das Mittelalter, durch das römische und griechische Zeitalter hindurch, bis auf den Ursprung des Menschengeschlechtes zurückreichte. Davon besass das Mittelalter wirklich ein lebendiges Gefühl, wie so viele Thatsachen bekunden. Leiteten doch bekanntlich die Franken ihren Ursprung sogar von den Trojanern her. Gleichviel dann, ob man dabei die Geschichte mit Fabeln ausfüllte, es war sehr menschlich gedacht, dass man nicht von *gestern* sein wollte. Darum auch nicht blos für *heute*, wie nun das eintägige Geschlecht unsrer Tage allerdings gesinnt ist.

Gehört es gewiss zu den Geistesthaten, worauf die deutsche Nation stolz sein kann: zuerst eine objektive Betrachtung des Alterthums begründet zu haben, und das Sie selbst so nachdrücklich hervorheben, — was befähigte

den deutschen Geist dazu? Diess, dass er durch die Schule des heiligen römischen Reiches hindurch gegangen war. Hätten die Deutschen statt dessen einen abgeschlossenen Nationalstaat gebildet, wie etwa Franzosen oder Engländer, so hätte der deutsche Geist nie die Weite des Blickes und die Unbefangenheit des Urtheils gewonnen, welche zu einer reinen Auffassung des Alterthums erforderlich war. Ein Lessing und ein Winckelmann wären auf französischem oder englischem Boden nicht aufgekommen. Nun aber, das heilige römische Reich mit derselben ruhigen Klarheit betrachtet, womit jene Männer das klassische Alterthum betrachteten, — hätte es denn als blosse Phantasterei zu gelten, dass dieses Reich in gewissem Sinne eine Wiedergeburt des altrömischen Reiches darstellte? Das hiesse sehr oberflächlich geurtheilt. Wie in dem Pabstthum eine Metamorphose des altrömischen Pontifex maximus erschien, so in dem deutsch-römischen Kaiserthum eine Metamorphose des alten Imperatorenthums. Gehörte zwar beides wesentlich zusammen, so war es doch noch viel wichtiger, dass jetzt das sacerdotium und das imperium in zwei verschiedene Spitzen auslief, woran die mittelalterliche Theorie von den zwei Schwertern, welche die Welt regierten, erst ihren realen Anhalt erhielt. Wie folgenreich war es also, dass damit dem Zusammenfliessen der geistlichen und weltlichen Gewalt eine unüberwindliche Schranke gesetzt blieb! Ganz einfach nämlich dadurch, dass das neue römische Kaiserthum die deutsche Nation zu ihrem Träger hatte, wie hingegen das sacerdotium auf altlatinischem Boden ruhte. Ein Zentrum diesseits, das andere jenseits der Alpen, — da mussten es wohl zwei bleiben! Dass es aber zwei blieben, das begründete wieder die Eigenthümlichkeit und die weit edlere Entwicklung der abendländischen Christenheit im Unterschiede von der morgenländischen.

Solches Nebeneinanderbestehen von Pabstthum und Kaiserthum war für die mittelalterliche Welt eine Nothwendigkeit, es galt ihr selbst als die gottgewollte Ordnung. Ein Dante lebt und webt in dieser Idee. Obwohl Italiener und nicht ohne Nationalgefühl, nimmt er darum nicht den geringsten Anstoss daran, dass das Kaiserthum in den Händen der Deutschen ist. Im Gegentheil, er macht es dem deutschen Kaiser zum Vorwurf, nicht kräftig genug in die italienischen Angelegenheiten eingegriffen zu haben. Er hoffte seiner Zeit auf Heinrich VII. In derselben Absicht schrieb später *Petrarca* seine *Exhortatio ad Carolum IV de pacificanda Italia*. So dachten damals die grössten Geister ihres Zeitalters. Wir Deutsche aber müssen wohl die höchste Ehre unserer Nation gerade darin erblicken, dass sie diese Idee ergriff, und dafür zu wirken für ihren wahren Nationalberuf erkannte.

Auch sind die Opfer, welche Deutschland um deswillen gebracht, nicht unbelohnt geblieben. War zwar das dem Kaiserthum gesteckte hohe Ziel niemals zu erreichen gewesen, und nach dem Sturz der *Hohenstaufen* selbst die Möglichkeit dazu verschwunden, — das Streben danach hatte Kräfte erweckt und der ganzen Nation einen wunderbaren Schwung gegeben. In

wenigen Jahrhunderten verbreitete sich das Deutschthum von der Elbe über die Oder, die Weichsel, den Niemen, die Düna, bis an den Peipussee; auf der Ost- und Nordsee herrschte die deutsche Hansa, von Nowgorod bis London gründete sie Faktoreien, in allen Handelsplätzen des Nordens siedelten sich deutsche Bürger an; noch mehr in den polnischen Städten, welche das Magdeburger Stadtrecht empfingen, das in Polen bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts gegolten hat; ähnlich in Ungarn, in Siebenbürgen wurden die Deutschen sogar zu einem besonderen Zweige der Landesbevölkerung. Hohe Dome, stattliche Rathhäuser und Mauerthürme, erhoben sich nicht nur in den rheinischen und oberdeutschen Städten, sondern schnell auch in den so eben erst verdeutschten Ländern, wie trotz der natürlichen Armuth des Landes in der Mark Brandenburg, um so mehr in den reicheren Seestädten, von Lübeck an bis Danzig, Riga und Reval. Nicht zu vergessen die Burgen des deutschen Ordens und der Schwertbrüder, vor allem das unvergleichliche Ordenshaus in Marienburg, dessen Ueberreste selbst einem *Schinkel*, der für griechische Kunst begeistert war, mit Staunen erfüllten. Es muss wohl in dem damaligen Deutschthum eine mächtige Schöpferkraft gelegen haben. Oder wie wäre endlich der gleichzeitige Aufschwung der deutschen Dichtung zu erklären, ohne den hohen Geist und die frischen Triebe, die in der deutschen Nation erwacht waren? Das heilige römische Reich bildet zu dem allen den Hintergrund. So stand gegen Ende des Mittelalters die deutsche Nation da, als die lebensvollste, die wohlhabendste, die bildsamste und erfindungsreichste des ganzen Kontinents.

Gewährte zwar die Kaiserkrone schon damals nicht gar viel materielle Machtmittel mehr, noch immer ruhte eine grosse moralische Macht auf ihr. Die Thaten der sächsischen, salischen und schwäbischen Kaiser hatten ihre Nachwirkung hinterlassen. Gewiss, ein Karl V. fühlte sich nur wenig als Deutscher, um so mehr aber als Kaiser. Selbst in Spanien wurde er als solcher angesehen. Als spanischer König wäre er da Karl I., er heisst aber bis diesen Tag *Carlo quinto*. Mehr als das spanische Wappen galt ihm der Reichsadler. Man findet denselben noch heute in Toledo, wie zu dem Thore von Gibraltar, wo er unter der jetzigen englischen Herrschaft einen doppelt seltsamen Eindruck macht. Also bis an die Säulen des Herkules, von wo er nach Afrika hinüberschaute, war dieser Vogel geflogen, und der englische Leopards respektirte ihn.

Bestand nach dem dreissigjährigen Kriege das Reich nur noch als Ruine fort, so behielt es selbst in diesem Zustande noch immer eine universale Bedeutung, die nur seitdem in rein passiver Weise hervortrat. Wurden auf deutschem Boden die grossen Völkerschlachten geschlagen, so wurden da auch die grossen Kongresse abgehalten, wie der westphälische Friedenskongress und der wiener Kongress, deren Satzungen hinterher die Grundlagen des positiven Völkerrechts bildeten für ganz Europa. Aehnlich waren vordem die grossen Konzilien von Konstanz, von Basel und Trident auf dem Boden des Reiches abgehalten.

Dann erwäge man, dass der Erzherzog von Oesterreich zugleich in Ungarn, Mailand und Belgien herrschte, der Markgraf von Brandenburg in dem doch nicht zu dem eigentlichen Deutschland gehörenden ehemaligen Ordenslande am Pregel und am Niemen; dass ein deutscher Kurfürst den englischen Thron bestieg, ein anderer den polnischen; während hingegen Schweden und Dänemark deutsche Reichslande inne hatten. Es ergab sich als natürliche Folge, dass die deutschen Angelegenheiten überall mit den europäischen verflochten erschienen. Aus dieser weitreichenden Bedeutung also, welche die Reichsverfassung dadurch besass, erklärt sich's, wie die deutschen Reichspublizisten, inmitten des traurigsten Verfalls der Reichsmacht, doch immer noch in hohem Tone von dem alten Reiche sprachen. Es galt ihnen wie eine naturnothwendige unverwüstliche Bildung. Blieb doch selbst der grosse Friedrich, der so oft seinen Spott mit dem alten Reiche getrieben, trotzdem weit entfernt davon, es überhaupt auflösen zu wollen. Er wollte es vielmehr erhalten wissen. Als aber endlich die Auflösung erfolgte, da zeigte sich erst recht, welche tiefgreifende Bedeutung das Reich gehabt, denn damit brach auch das ganze alte europäische Gebäude zusammen. Eine neue Völkerwandrung schien zu beginnen, die ihre Wellen vom Tajo bis an die Moskwa schlug, wie in ihrer Rückfluth vom Ural bis an die Loire. Denn so zogen ein Jahrzehnt lang die Heerschaaren durcheinander.

Konnte der deutsche Geist sich nicht mehr nach aussen hin bethätigen, so wandte er sich um so mehr in seine eigene Tiefe, wo sich ihm eine Welt des Gedankens erschloss. Und gerade als das Reich seiner völligen Auflösung entgegenging, schufen unsre klassischen Dichter ihre grössten Werke, erhob der *deutsche Idealismus* sich zum kühnsten Flug. Schon gab es, politisch betrachtet, überhaupt kein Deutschland mehr, da tritt ein *Fichte* auf, welcher der deutschen Nation zuruft: sie sei es, auf der das Heil der Welt beruhe. Den deutschen Geist beschwört er in seinen Reden herauf, der soll ihm

> „neue Scharlten eröffnen, Licht und Tag einführen in ihre Abgründe, und Phänomene von Gedanken schleudern, aus denen die künftigen Zeitalter sich Wohnungen erbauen."

Das war etwas: eine solche Sprache in der berliner Akademie zu führen, während draussen auf der Strasse die französische Militärmusik vorbeizog! Nur hat sich dessen — beiläufig bemerkt — nicht etwa der Berlinismus zu rühmen, in welchen dieser Mann selbst nur wie hineingeschneit war.

Mag es doch sein, dass Fichte, von dem Standpunkt seines Subjektivismus aus, nur wenig von dem Wesen des ehemaligen Reiches verstanden haben konnte, selbst ohne sein Wissen wirkte die Idee desselben in ihm fort. Noch mehr: es war ihm ein *Leibsatz* vorangegangen, der durchaus in den Traditionen des Reiches lebte, als der letzte unsrer bedeutenden Männer, der über das Wesen des Reiches ein Bewusstsein und ein Gefühl dafür hatte, was beides nach ihm erlosch. Darf man nicht sagen, dass in der Unermesslichkeit der geistigen Bestrebungen dieses Mannes, die alle Gebiete des Wissens und des Lebens umfassten, gewissermassen sich die universale Tendenz des Reiches

abspiegelte? Er war es, der inmitten der traurigsten Zustände, wenigstens auf litterarischem Gebiet, die Ehre der deutschen Nation rettete vor ganz Europa. Nicht minder ein Phänomen als in andrer Weise der grosse Kantor *Sebastian Bach*, an dessen Werken Sie selbst uns gezeigt, was der deutsche Geist aus sich heraus zu schaffen vermöge. Verstanden und gewürdigt von seinen Landsleuten wurde der Philosoph nicht viel mehr als der Komponist.

Mit einem Worte: darf der deutsche Geist in der That sich seiner universalen Bestrebungen rühmen, so liegt darin immer ein Ausfluss aus derselben Idee, die sich einst in dem heiligen römischen Reiche verkörperte. Ohne diese, sage ich, hätten wir auch keinen *Goethe* gehabt, durch dessen allumfassenden Dichtergeist die deutsche Litteratur sich zur Weltlitteratur entfaltete. Es war dabei wohl nicht ohne Einwirkung auf Goethes Entwicklung geblieben, dass er aus der alten Reichsstadt stammte, wo er in früher Jugend eine Kaiserwahl und Krönung erlebte. Er selbst erzählt ausführlich davon. Kein Zweifel, dass die dabei stattfindenden Feierlichkeiten, die doch immer nicht blos eine allgemein deutsche Bedeutung hatten, sondern zugleich an die ehemalige Weltstellung des Reiches erinnerten, einen tiefen Eindruck in dem jungen so empfänglichen Gemüthe hinterliessen. Ich wage sogar die Behauptung, dass die Konzeption seines Faust dadurch bedingt war, denn der Faust spielt schlechterdings im *Reiche*, d. h. auf einem Boden, für welchen alle blos staatlichen Verhältnisse von vornherein in den Hintergrund verschwunden sind. Lässt dann der Dichter im zweiten Theil auch noch die antike Welt wieder erscheinen, so sahen wir ja, wie die in gewissem Sinne als in dem Reiche fortlebend gedacht wurde. Seiner Idee nach konzentrirte sich das ganze Universum in ihm.

Endlich aber, diese Reichsidee — hatte sie nicht selbst wieder ihre Grundlage in der *christlichen* Weltansicht? Damit war erst recht die universale Tendenz gegeben, so gewiss das Christenthum für die ganze Welt bestimmt ist. Waren es nun die germanischen Völker gewesen, durch welche das Christenthum in der That erst seine welterneuernde Kraft bewähren konnte, während die antike Welt trotz ihrer Christianisirung unaufhaltsam in sich selbst abstarb, so machte es sich wieder ganz natürlich, dass das Kernland des Germanenthums zur besonderen Stütze der *Kirche* wurde, an deren Herrschaft, nach damaliger Lage der Dinge, die christliche Entwicklung gebunden war. Darum hiess das Reich das *heilige*. Wurde infolge dessen auch der Kaiser zu einer halbgeistlichen Gestalt, so spielten noch mehr die kirchlichen Gewalten in die Reichsverfassung hinein, in einem Maasse, wie sonst in keinem andren europäischen Lande geschehen. War es nicht wieder eine natürliche Folge davon, dass nun umgekehrt die deutsche Nation sich hinterher für berufen und befugt hielt, die allgemeine Kirchenreform in die Hand zu nehmen? Denn *allgemein* sollte sie sein. Hatten sich mit den Reformbestrebungen eines Huss spezifisch czechische Tendenzen vermischt, so verfolgte Luther hingegen keine spezifisch deutschen Tendenzen, sonst würde vielleicht die Reformation in

Deutschland zur vollen Herrschaft gelangt sein. Statt dessen schlug das Unternehmen nach seiner allgemeinen Tendenz fehl, und endete selbst in Deutschland in konfessioneller Spaltung.

In das Reich war damit der Todeskeim gelegt, es war fortan eine gebrochene Existenz. Von einer deutschen Nationalentwicklung, im vollen Sinne des Wortes, konnte überhaupt keine Rede mehr sein. Was folgt aber daraus? Nichts andres, meine ich, als dass die Geschicke der deutschen Nation seitdem nur um so mehr an die Geschicke des Christenthums gebunden sind, da diese Nation innerlich eine nur wieder werden kann, wenn der christliche Geist sich auf einen Standpunkt erhebt, für welchen die konfessionelle Spaltung verschwindet, nachdem drei Jahrhunderte genügend gezeigt, dass eben so wenig der Protestantismus sich rekatholisiren, als der Katholicismus sich protestantisiren lässt. Thöricht, daran zu denken. Es handelt sich vielmehr um eine Entwicklung, die über den Gegensatz hinaus führt, und zu welcher dann die Reformation selbst nur ein Durchgangsstadium gewesen sein wird. An solcher geistigen Entwicklung zu arbeiten, dazu muss die deutsche Nation sich eben so um ihrer selbst willen getrieben fühlen, als um der ganzen abendländischen Christenheit willen, durch welche seitdem die Spaltung hindurchgeht.

Ich kann diesen Gedanken hier nicht weiter ausspinnen, die politische Erörterung würde sonst zur religionsphilosophischen werden. Aber auch so schon fällt damit das hellste Licht auf das Wesen des heutigen neudeutschen Reiches, und ist das entscheidendste Urtheil darüber gesprochen. Denn weit entfernt, jener grossen Aufgabe irgendwie dienen zu wollen, charakterisirt dieses sogenannte Reich sich gerade dadurch, dass es vom Christenthum, als einer für seine Zwecke gänzlich gleichgültigen Sache, von vornherein abstrahirt. Es geschieht dies so sehr, dass aus dem Inhalt der Reichsverfassung in keiner Weise zu ersehen wäre, ob dieselbe für eine christliche, oder etwa für eine muhamedanische oder heidnische Bevölkerung bestimmt sein möchte, sie scheint vielmehr für eine überhaupt *religionslose* Bevölkerung bestimmt zu sein. Weil nun aber mit dem blossen Ignoriren des Christenthums nichts gethan ist, sondern in der Welt zuletzt immer nur das Positive gilt und sich durchsetzt, konnte es auch kaum anders geschehen, als dass damit, an Stelle des ehemaligen heiligen römischen Reichen deutscher Nation, ein Reich entstand, welches thatsächlich schon in vollem Zuge ist, sich als ein *deutsches Reich jüdischer Nation* zu entpuppen, welches allerdings in Berlin, wo schon heute das Kommunalleben, wie das wirthschaftliche und das geistige Leben, ganz unter jüdischem Einfluss steht, die geeignetste Hauptstadt finden dürfte. Das ist die Perspektive. Was hätte das dermalige deutsche Kaiserthum solcher Wendung der Dinge entgegen zu setzen? Jedenfalls keine geistigen Kräfte, da es prinzipaliter selbst nur als ein *Heerwesterthum* auftritt, verbunden mit dem Generalinspektorat über Posten, Telegraphen und Eisenbahnen, dazu aller geschichtlichen Grundlagen entbehrend, lediglich ein Resultat der Siege in Böhmen und Frankreich.

Nie wäre diese Missgeburt des heutigen deutschen Reiches in die Welt getreten, hätte man nur noch die leiseste Ahnung von dem wahren Berufe deutscher Nation gehabt, wie derselbe einst zum Ausdruck gekommen war in dem heiligen römischen Reiche, dessen tiefen Sinn darzulegen mir daher vor allem unerlässlich schien. Waren das freilich nur retrospektive Betrachtungen, so ging doch jedenfalls als praktisches Resultat daraus hervor, dass es dem Wesen und der Bestimmung Deutschlands rundweg widerspricht, — wie aber jetzt eben versucht wird, — einen *abgeschlossenen Nationalstaat* daraus machen zu wollen, weil die Verflechtung der deutschen Verhältnisse mit den europäischen schlechterdings nicht zu beseitigen ist, infolge dessen die deutsche Nationalverfassung immer zugleich einen *internationalen* Charakter haben muss. Soviel steht damit fest. Aber träume ich nun etwa von einer Repristination des ehemaligen Reiches? Das sei ferne!

Nein, die kleindeutsche Kaiserpartei ist es vielmehr, die uns auf den Weg der Repristination führte. Einer um so sinnloseren Repristination, als dem neugeschaffnen Kaiserthum gerade das fehlt, wodurch dasselbe einst motivirt war. Nämlich, dass es die Einheit der abendländischen Christenheit repräsentiren sollte, als Metamorphose des altrömischen Kaiserthums, woher ja überhaupt der sonst den deutschen Völkern ganz unverständliche Kaisertitel stammte. Der deutsche *König* wurde aber zum *Kaiser*, — weil und insofern die deutsche Nation sich einen über die deutschen Nationalinteressen hinausgehenden Weltberuf zuschrieb. Ohne dies blieb er lediglich deutscher König. Will hingegen das neue Kaiserthum sich ausdrücklich nur mit deutschen Interessen beschäftigen, — wozu dann überhaupt der Kaisertitel? Soll es etwa blos ein hochklingender Name, der Kern der Sache aber vielmehr die Begründung eines neuen deutschen Königthums sein, so ist dies selbst wieder unmöglich. Denn nur dadurch hatte ehemals das deutsche Königthum seine reelle Bedeutung, dass es die Gemeinschaft der unter ihren Herzogen stehenden altdeutschen Volksstämme repräsentirte, seitdem aber unter dem kaiserlichen Walten, durch die südöstlichen und nordöstlichen Marken, das Deutschthum sich weit über seine nationalen Grenzen ergossen hatte, und daraus hinterher politische Bildungen entsprangen wie Oesterreich und Preussen, die sofort einen *europäischen* Charakter annahmen, hätte ein *deutsches* Königthum, als über dem Ganzen schwebende Macht, keinen inneren Sinn mehr. Ganz zu geschweigen, dass jedenfalls neben einem deutschen König kein König von Bayern, von Würtemberg oder Sachsen bestehen könnte. Genug, es heisst nichts andres, als die Resultate einer vielhundertjährigen Geschichte rückgängig machen wollen, wenn es jetzt wieder einen deutschen König geben soll, der, wie die Reichsverfassung naiver Weise besagt, „den *Namen* deutscher Kaiser führt". Eine Mystifikation ohne Gleichen, so gewiss als diese neue Schöpfung, weder mit unserem alten Königthum noch mit unserem alten Kaiserthum, nicht die geringste Verwandtschaft hat, sondern, überhaupt ideelos, sich nur durch

materielle Machtmittel geltend machen kann, und so am Ende ein Reich des *Materialismus* begründen würde.

Für mich war das alte deutsch-römische Kaiserthum definitiv erloschen. Es hatte sich so vollständig in sich selbst aufgezehrt, dass gar kein Stoff mehr übrig blieb, woraus ein neues hervorwachsen könnte. Anders aber verhält es sich mit der universalen Idee des ehemaligen Reiches, welche offenbar nicht an die *feudale* Gestaltung gebunden ist, welche sie im Mittelalter angenommen hatte. Wollte und sollte das ehemalige Kaiserthum die Gemeinschaft der abendländischen Christenheit zur Darstellung bringen, — könnte denn dies in keiner andern Weise geschehen, als durch eine kaiserliche Lehnsherrschaft über die verschiedenen Völker, die selbst im Mittelalter niemals zur vollen Anerkennung gelangte? Nein, eben das war das Vergängliche an dem ehemaligen Reiche. In Zukunft nichts mehr von einer Oberherrschaft unter irgend welcher Form, sondern nur die freie *Föderation* kann zu dem Ziele führen, welches dem mittelalterlichen Kaiserthum unerreichbar blieb.

Schon St. Pierre, der in seinem Projekt zur Begründung eines beständigen Friedens die Errichtung eines Staatenbundes in Aussicht nahm, wozu ihm das deutsche Reich als Vorbild zu dienen schien, bemerkt dabei, dass nur eben die kaiserliche Oberherrlichkeit die weitere Ausbreitung des Reiches verhindere, weil der Beitritt zum Reiche die Unterwerfung unter diese Oberherrschaft bedeuten würde, wozu natürlich kein selbständiger Staat geneigt sein könnte. Das spricht für sich selbst. Und hat nicht die unglückselige Idee eines neuen deutschen Kaiserthums, anstatt zur Wiederherstellung Deutschlands, vielmehr zur Verstümmlung desselben geführt, weil infolge dessen Oesterreich, welches offenbar sich dem neuen Kaiserthum nicht unterordnen liess, von dem deutschen Nationalkörper rundweg abgetrennt werden musste? Lediglich um deswillen hat nun das neue Kleindeutschland um so höhere Militärlasten zu tragen, welche ihm eine jährliche Mehrausgabe von allerwenigsten 100 Millionen verursachen, die sonstigen Nachtheile hier ganz aus der Rechnung gelassen.

In dem alten Bunde konnten Preussen und Oesterreich sehr wohl neben einander bestehen, hätten sie nur beiderseits den guten Willen gehabt, statt einer preussischen und österreichischen Sonderpolitik eine *Bundespolitik* führen zu wollen. Dadurch wäre der Bund, den eben die preussische und österreichische Sonderpolitik in Lahmheit erhielt, infolge dessen er zu einer blossen Polizeianstalt herabsank, alsbald zu einem lebendigen politischen Körper geworden. Als solcher würde er auch Anziehungskraft geübt haben, und lag es dann nahe genug, dass namentlich Holland, Belgien und die Schweiz hinzutraten. Diese ehemaligen Reichsländer wären damit wieder Bundesländer geworden. So nach Westen hin. Nach Osten hin zeigt schon die Landkarte, wie Oesterreich zur Handhabe werden konnte um die unteren Donauländer heran zu ziehen, wie hingegen die preussischen Ostseeprovinzen auf das

polnische Hinterland hinweisen. Statt auf Eroberungen in Deutschland auszugehen, hatte Preussen vielmehr seine Thatkraft nach Nordosten zu richten. Dahin deuteten ebenso seine realen Interessen, wie andrerseits die Traditionen der deutschen Geschichte. War doch auch Liefland ein deutscher Ordensstaat, und sogar mit dem Ordensstaat an der Weichsel Jahrhunderte lang verbunden gewesen. Mit der Erbschaft, die Preussen in dem letzteren angetreten, war ihm die Pflicht überkommen, auch für die Erhaltung des Deutschthums an der Düna zu sorgen. Warum ist nun von alle dem nichts geschehen? Lediglich deshalb, weil man zu einer Bundespolitik weder in Berlin noch in Wien geneigt war. Hier wie dort wollte man nicht den Bund gross machen, sondern selbst um so grösser werden. Für Preussen wie für Oesterreich galt Deutschland nur als ein nutzbares Material, man stritt sich darüber, wer das auszunutzen hätte, und dazu allein war der Bund noch gut, dass er einstweilen den Tummelplatz für die beiderseitigen Rivalitäten bildete. Was konnte bei solchen Tendenzen aus dem Bunde werden? Ihn anders aufgefasst, war damit die Basis zur Bildung eines grossen föderativen Körpers gegeben, der sich allmälig von der Mündung der Schelde bis an die Mündung der Donau ausdehnte, vom Genfersee bis an den Peipussee.

Ich habe diese Idee schon im Frühjahr 48 aufgestellt und damit meinen Protest gegen den Anachronismus eines neuen deutschen Kaiserthums erklärt. Seitdem habe ich dasselbe Thema in immer neuen Variationen vorgetragen und in ausführlichen Schriften entwickelt. Blieb aber bis diesen Tag alles wie in den Wind gesprochen. Und warum denn? Darum, weil man den wahren Sinn des ehemaligen heiligen römischen Reiches, welches nun doch einmal unser allergrösstes geschichtliches Erbe bildet, nicht zu fassen, zu den hohen Intentionen desselben sich nicht aufzuschwingen vermochte. Was war aber wirklich das Grosse daran gewesen, als dass es kein blos deutsches Nationalinstitut sein wollte und sollte, sondern auf universale Zwecke gerichtet, auf die Vereinigung der gesammten abendländischen Christenheit? Und dazu eben wäre in unseren Tagen wieder der thatsächliche Anfang gewonnen durch die in Rede stehende Begründung einer mitteleuropäischen Förderation, die einerseits Russland in seine gemessenen Grenzen zurückwiese, andrerseits Frankreich jede Möglichkeit zu ehrgeizigen Anschlägen nach dem Rhein hin entzöge. Dann gewissermassen gezwungen, seine überschäumende Kraft auf den Orient zu richten, worauf vor zwei Jahrhunderten schon Leibnitz die Thatenlust Louis' XIV. hinwies, würde Frankreichs Vorgang bald auch Spanien und Italien in dieselbe Bahn gerissen haben. Die Levante und die mediterranen Küstenländer Afrikas für die christliche Zivilisation zurück zu erobern, würde hinfort zur gemeinsamen Aufgabe der romanischen Völker geworden sein. Und dass dies geschah, beruhte dann eben auf dem mitteleuropäischen Bunde.

Den Kern desselben würde das eigentliche Deutschland bilden, als der engere Bund, woran in loserer Verbindung die östlichen nichtdeutschen Länder sich anschlössen, nämlich durch preussische und österreichische Vermittlung. Das föderative Prinzip ist elastisch, es gestattet sehr verschiedene Formen des Zusammenhangs. Aehnlich wie ehemals das feudale Prinzip, welches auch die Verbindung nichtdeutscher Länder mit dem ehemaligen Reiche ermöglichte. Wie z. B. Savoyen und Lothringen dazu gehörten, aber freilich in anderer Stellung als etwa Bayern oder Sachsen; und anders war wieder Böhmen gestellt. Dehnte sich damals das Reich, durch Verbindung der Krone von Burgund und Italien mit der Kaiserkrone, nach Westen und Süden aus, so würde es bei der heutigen Weltlage sich hingegen nach Norden und Osten auszudehnen haben. Solcher Bund also, und die dadurch angebahnte Begründung der abendländischen Völkergemeinschaft, — das wäre es, was jetzt an die Stelle des ehemaligen heiligen römischen Reiches zu treten hätte. Könnte er doch sogar sich selbst den *heiligen Bund* nennen, und gewiss mit besserem Rechte, als vordem die heilige Allianz so hiess, da er mittelbar den Zwecken der ganzen christlichen Zivilisation dienen würde.

Statt dessen hat man sich in enge *Nationalitätstendenzen* verrannt, welche in den thatsächlichen Verhältnissen gar keinen Anhalt mehr finden, wo vielmehr die so erstaunlich gesteigerten Kommunikationsmittel, und der daraus entsprungene Waaren- und Personenverkehr, nebst der Zirkulation der Kapitalien und der Gedanken, wie von selbst zu allgemeiner Vereinigung und zum Zusammenwirken auffordern. Und unter solchen Umständen soll nun grade Deutschland, welches schon in Folge seiner natürlichen Lage sich am allerwenigsten isoliren kann, welches selbst in früheren Jahrhunderten, wo die Kommunikation noch so schwierig war, eine exklusive Nationalentwickelung nicht gekannt, und dessen grosse Denker, Dichter und Litteratoren vielmehr ihren Ruhm darin fanden, über das blos Nationale hinaus ihren Geist auf das allgemein Menschliche zu richten, — da soll dieses Deutschland, im offenbarsten Widerspruch zu den realen Entwicklungsbedingungen unseres Zeitalters, nur um so mehr einen spezifisch nationalen Charakter annehmen, sich zu einem abgeschlossenen Nationalstaat ausbildend! Um so lächerlicher, wenn in der Verfassung dieses angeblichen Nationalstaates das allermeiste auf Nachahmung fremder Vorbilder beruht, indessen spezifisch Deutsches kaum darin zu finden ist. Grade so ekelhaft endlich muss uns der jetzt präparirte und so anspruchsvoll auftretende neue deutsche Nationalgeist erscheinen, wenn es thatsächlich *Juden* sind, welche sich als die berufensten Stimmführer desselben gebehrden, und damit ebenso Geschäfte machen wie auf der Börse oder im Kleidertrödel. Ei, wenn wir so durchaus deutschnational werden wollen, stossen wir doch zuvörderst das Judenthum aus, welches sich wie ein Bandwurm in unserm Nationalkörper eingenistet, die innersten Lebenskeime deutschen Volksthums verderbend und aussaugend.

Es war ja ganz in der Ordnung und hoch zu rühmen, dass wir dem französischen Uebermuth die längst verdiente Züchtigung ertheilt, um so unberechtigter aber, darauf selbst in den gleichen Ton des Uebermuthes gegen Frankreich und in einen Franzosenhass zu verfallen, der immerhin zur Zeit der Freiheitskriege erklärlich sein mochte, heute hingegen nur dazu dienen kann, uns um so mehr in den Militarismus hinein zu hetzen. Um so alberner zugleich, wenn wir doch andrerseits fortfahren, unsre Moden wie unsere Theaterstücke von Frankreich zu beziehen, dazu in allen äusseren Formen des gesellschaftlichen Verkehrs, so weit nur immer möglich, französischen Vorbildern zu folgen.

Nichtig überhaupt, was man jetzt von dem radikalen Gegensatz faseln will, der zwischen dem *Germanenthum* und *Romanenthum* bestehe! Fliesst nicht auch in den Adern der romanischen Völker gar viel germanisches Blut? Haben wir nicht mit ihnen das gemeinsame Mittelalter durchlebt, wo die Verfassungen und sozialen Einrichtungen in der Hauptsache überall fast dasselbe Gepräge trugen? Und wenn die romanischen Völker die Ueberreste altrömischer Bildung in sich aufnahmen, — bewirkt nicht der klassische Unterricht, der uns doch als unentbehrliche Grundlage aller höheren Bildung gilt, dass das Alterthum auch in uns noch geistig fortwirkt? Unterschiede bestehen allerdings, noch mehr aber Gemeinsames, und grade in den tiefsten Elementen des Lebens. Mich hat es in Spanien oft frappirt, wie viel Germanisches noch in dem spanischen Wesen steckt. Kommunale Autonomie hat sich dort sogar viel kräftiger erhalten, als in Deutschland. Uns räumlich ferner liegend als die anderen romanischen Länder, ist uns wirklich dies Land innerlich am verwandtesten. Hat der Franzose Esprit, der Italiener Genie, so hat nur Spanien in seinem Cervantes einen Humoristen ersten Ranges aufzuweisen. Und Humor kann nicht ohne *Gemüth* sein. Welche Gemüthstiefe spricht sich in Murillo aus! Die Idealität raphaelischer Formen erreicht er freilich nicht, trotzdem meine ich, er heimelt uns mehr an als Raphael, nur dass man ihn in Deutschland noch zu wenig kennt.

Auch der Gegensatz von *Protestantismus* und *Katholizismus* kann für uns um so weniger einen Grenzwall bilden, als Deutschland selbst halb katholisch ist. Und woher stammt überhaupt der Protestantismus, ist er nicht aus dem Katholizismus heraus gewachsen? Seine Kirchen sind noch bis heute zum grossen Theile katholischen Ursprungs, ihre äussere Erscheinung hat nichts Charakteristisches, einen spezifisch protestantischen Kirchenbaustyl giebt es nicht, auch die protestantischen Kirchenmelodien stammen zum Theil noch aus katholischer Zeit. Man betrachte hingegen eine russische Kirche, mit ihren zwiebelartigen kettenbehangenen Kuppeln, man trete ein und blicke auf das sich fast gefängnissartig absperrende Allerheiligste, und wenn dann das *Gospodi pomilui* (Kyrie eleyson) erschallt, in tiefen Molltönen verhallend, da fühlt man sich wirklich in eine ganz fremde Welt versetzt. Der Unter-

schied ist so gewaltig, dass Katholizismus und Protestantismus, oder Romanismus und Germanismus, wie in nichts dagegen verschwinden. Ob Wälscher oder Deutscher, ob Katholik oder Protestant, — dem russischen Wesen gegenüber sind wir alle Lateiner.

Darum bewirkt auch schon die Kirche, dass die katholischen Slaven uns verwandt erscheinen. Durch ihre Sprache aber — die Sache tiefer betrachtet — sind sie uns nicht minder verwandt, und sollten wir darin weit eher ein Motiv der Verbindung als der Trennung finden. Oder sollte das etwa ein Fortschritt der Aufklärung sein, wenn wir jetzt alles Slavische ablehnen wollten, woran doch das alte Reich so wenig Anstoss nahm, dass der Herzog und spätere König von Böhmen zu den vornehmsten Reichsfürsten gehörte? Nach den Vorschriften der goldenen Bulle waren die Kurprinzen angehalten, neben der lateinischen und italienischen Sprache auch die slavische Sprache zu erlernen. Eine schon dadurch sehr wohl motivirte Verfügung, dass das ganze östliche Deutschland slavisches Blut in sich hat, und bis heute untrennbar mit dem Slaventhum verwachsen ist. Warum also sollte nicht auch das Polenthum in den mitteleuropäischen Bund eintreten können? Bedenken scheinen dann nur die dem griechischen Ritus anhängenden kleinen slavischen Völkerschaften an der untern Donau zu erregen, desgleichen die Rumänen, dennoch werden sie uns einigermaassen verwandt durch ihr Streben nach individueller Gestaltung. Sie in diesem Streben zu unterstützen und damit gegen die Umarmung des Russenthums zu schützen, welches sie alle zu einer uniformen Masse umkneten will, müsste uns als dringende Pflicht gelten.

Russen sind nicht einfach Slaven, sie treten aus dem Slaventhum als etwas Besondres hervor. Selbst dem Blute nach durch ihre starke Vermischung mit finnischen Elementen, noch mehr infolge ihres mehrhundertjährigen Unterworfenseins unter die tatarische Herrschaft, wodurch ihr Volkscharakter eine innere Veränderung erfuhr. Sich eben so an rücksichtslose Gewaltsamkeit wie an knechtischen Gehorsam gewöhnend, wurde das Russenthum selbst halb tatarisch. Hat es dazu die Verschmitztheit der Byzantiner angenommen, während es andrerseits eifrig beflissen ist, sich aller materiellen Hilfsmittel der abendländischen Zivilisation zu bemächtigen, so ist es uns nur um so gefährlicher geworden, und steht uns um deswillen nicht minder als ein ganz fremdes Wesen gegenüber, welches gleichwohl seit Peter dem Grossen immer weiter nach Westen vorgedrungen ist. Asiatische Prinzipien bedrohen uns damit, denn Russland ist nicht europäisch, sondern, durch die in den kaspischen Binnensee mündende Wolga charakterisirt, ist es ein Zwischenglied zwischen Europa und Asien, und bildet eine eigene Welt für sich, die sich durch seine Handelssperre gegen das Abendland wie mit einer chinesischen Mauer umgiebt, wie es auch noch heute seinen eigenen Kalender hat. Ist es nicht eine natürliche Folge, dass einem solchen Lande, welches in seiner geschichtlichen Entwickelung nichts mit dem abendländischen Europa gemein hat, darum auch

keine Einmischung in die Angelegenheiten derselben zustehen dürfte? Dass man ihm dieselbe trotzdem gestattet, hat mehr als alles Andere zur Zerrüttung des abendländischen Völkersystems beigetragen. Kein Heil für uns, oder Russland muss wieder zurück hinter die Düna und hinter den Dniester!

Welcher Staat schiene mehr berufen darauf hinzuwirken, und welcher Staat hat hingegen das russische Vordringen mehr befördert als *Preussen*, durch dessen Geschichte seit anderhalb Jahrhunderten sich wie der rothe Faden die Russenfreundschaft hindurchzieht. Es ist traurig zu sagen, aber die Thatsache liegt vor Augen. Je abschätziger man in Berlin über das ehemalige heilige römische Reich zu urtheilen gewohnt ist, um so mehr gehört dort der Glaube an das *heilige* Russland zu den Fundamentalartikeln der Politik. Wie ein Wesen höherer Art wird da Russland angesehen, dem zu dienen die höchste Ehre wäre, wenn man auch zum Dank dafür gelegentlich Fusstritte empfinge. Unvermeidlich, dass dadurch in das Preussenthum selbst etwas Russisches eindrang. Was steht also zu erwarten, wenn nun wieder das Preussenthum die Herrschaft über ganz Deutschland übt? Das wird ein schöner deutscher Geist sein, der sich unter solchen Auspizien entwickelt! Schamroth, sage ich vielmehr, müsste es Deutschland machen, dass es sich auf die Freundschaft des russischen Barbarenreiches stützen soll! Doppelt schamroth, weil wir selbst dadurch zu Mitschuldigen aller der Brutalitäten werden, die das Russenthum verübt, in Polen sogar dicht vor unseren Augen. Dem neuen Reiche aber scheint das alles wenig Kummer zu machen, Russland bleibt doch sein allerbester Freund.

Noscitur ex sociis, qui non cognoscitur ex se.

Demnach also auch seinerseits der deutschen Freundschaft sicher, durfte Russland getrost sein heutiges Spiel in der Türkei unternehmen, dessen Resultat kein geringeres ist, als dass fortan Russland die entscheidende Rolle in der sogenannten *orientalischen Frage* gewonnen hat. Eine Frage, die mehr als irgend eine die europäischen Gesammtinteressen berührt. Ach, wo bleibt angesichts dessen die weltgebietende Stellung, welche angeblich das neue Reich einnimmt, und um derentwillen ganz Deutschland zur Kaserne werden musste? Nun, mit der neudeutschen Weltmacht mag es immerhin noch seinen Haken haben, wäre diese Macht aber in Verbindung mit Oesterreich und England getreten, so hätte die orientalische Frage gewiss eine ganz andere Lösung gefunden. Meinerseits hatte ich solche Tripelallianz schon vor zwanzig Jahren in Vorschlag gebracht. Wäre sie damals zu Stande gekommen, so hätte heute wohl ganz Europa ein andres Ansehen.

Wer kennt nicht das Wort „l'empire c'est la paix", das neue deutsche Empire rühmt dasselbe von sich, ich frage aber: wie soll es wohl eine Friedensgarantie sein, wenn es selbst — wie früher bemerkt — sich überhaupt keinen *internationalen* Beruf zuschreibt, sondern ausdrücklich sich nur mit seinen eignen Interessen beschäftigen will? Und gehört es nicht offenbar zu den

allerdringendsten Bedürfnissen der Gegenwart, dass endlich wieder eine allgemein anerkannte Rechtsordnung der europäischen Staatsverhältnisse begründet werde, wohingegen alles, was heute besteht, blos thatsächlich besteht, und die Garantie seines Fortbestandes nur in seinen eignen Machtmitteln findet? Daher die permanente Kriegsbereitschaft, die uns zuletzt in die Barbarei zurück zu stürzen droht.

Da ist keine Hilfe, ausser durch ein europäisches *Föderativsystem*, welches aber selbst wieder nie zu Stande kommen kann, ausser es muss von *Deutschland* ausgehen, in dessen verschiedenen Volksstämmen sich gewissermassen die verschiedenen europäischen Nationen abspiegeln, wodurch Deutschland von vornherein wie zur Föderation präformirt ist. Diese natürlichen Anlagen weiter ausgebildet, wird dann die deutsche Verfassung insofern der nordamerikanischen verwandt sein, und dürfen wir in Nordamerika wieder den typischen Ausdruck der neuen Welt erblicken, so bestätigt sich hier, was ich zu Anfang gesagt: dass Deutschland sich auch für die Lebensformen der neuen Welt empfänglich erweise. Andrerseits aber, sich an alte Ueberlieferungen anschliessend, wird es die Lebensformen der neuen Welt mit denen der alten Welt verschmelzen, und darum in seiner föderativen Verfassung zugleich sein *Fürstenthum* bewahren, worauf in Deutschland die Erhaltung der geschichtlichen Kontinuität beruht. Sich somit erhebend über die Alternative, die einst Napoleon der europäischen Zukunft gestellt: *kosakisch* oder *republikanisch*, wird Deutschland der Boden sein, auf welchem der prinzipielle Widerstreit, der seit zwei Menschenaltern das ganze abendländische Europa durchzieht, und der seinen prägnantesten Ausdruck in dem Gegensatz des jus divinum und der Volkssouveränität findet, — infolge dessen die Völker, schwankend zwischen Revolution und Reaktion, ihre Kräfte in inneren Kämpfen verzehren, — wo dieser Widerstreit durch Ausgleichung sein Ende findet, so dass dann von Deutschland die Wiedergenesung des europäischen Körpers ausgehen wird. Ganz dem entsprechend, was einst der sicher nicht zu Ueberschwenglichkeiten geneigte, sondern durchaus nach den realen Verhältnissen urtheilende Publizist Gentz, als sein Geist sich noch nicht im Dienst der Reaktion abgestumpft, gesagt hat: *Europa ist durch Deutschland gefallen, durch Deutschland muss es wieder emporsteigen.*

Das wäre demnach die erste Weltaufgabe: die *internationale* Organisation. Die andere — die *soziale* Organisation. Erscheint zwar diese letztere als die noch viel dringendere, weil sie dem allgemeinen Verständniss näher liegt, und unmittelbar die Existenzbedingungen der Massen betrifft, so leuchtet doch ein, wie jede tiefgreifende soziale Reform unmöglich bleibt, so lange der aus dem Mangel einer internationalen Ordnung entspringende Militarismus den Völkern immer grössere Lasten auflegt, und die öffentlichen Gewalten in die Richtung drängt, dass ihnen die Militairorganisation für viel wichtiger gilt, als die Organisation der Arbeit. Da zeigt sich ganz handgreiflich der un-

trennbare Zusammenhang der sozialen Frage mit der internationalen. Und nun sage ich, dass auch zur Lösung der sozialen Frage Deutschland als besonders berufen angesehen werden muss, indem auch dafür seine frühere Geschichte spricht. Denn wenn zwar das ganze Mittelalter sich dadurch charakterisirte, dass die Staatsverfassungen zugleich Sozialverfassungen waren, so ist es doch wieder Deutschland, wo solche Ordnung der Dinge zur reichsten Entwicklung kam. Man war damals der Ansicht, dass jedes Volkselement, wie seine eigenthümliche Freiheitssphäre, so auch seine eigenthümliche Erwerbssphäre haben und darin geschützt sein müsse. Dass diess zu jener Zeit auf Grundlage der Bevorrechtung geschah, lag in dem Gang der allgemeinen Entwicklung. Heute kommt es darauf an, einen solchen Zustand auf Grundlage der Rechtsgleichheit zu begründen.

Weiter aber bedarf es keiner Worte, wie diese beiden grossen Weltprobleme — die internationale und soziale Organisation — wiederum nichts andres sind, als die praktischen Forderungen des *Christenthums*. Will die deutsche Nation sich als eine christliche bewähren, so folgt es dann unmittelbar, dass sie vor allem diese beiden grossen Probleme in Angriff zu nehmen sich getrieben fühlen muss. Beides sind *überstaatliche* und *übernationale* Probleme, grade wie das Christenthum weit über Staat und Nationalität hinausreicht. In der Idee des heiligen römischen Reiches lag dasselbe, es war eine überstaatliche und übernationale Bildung. Ist sie gleichwohl die dem deutschen Geiste am meisten entsprechende gewesen, so dürfen wir schliessen, dass auch in Zukunft der deutsche Geist dazu am meisten berufen sein wird. Darf er mit Recht sich seines Eindringens in die Tiefe und seiner universalen Konzeptionen rühmen, — hier, in den Fragen der internationalen und sozialen Organisation, mag er die Probe ablegen, wie weit seine Entwürfe reichen. Treffen sie wirklich den Kern der Sache, so werden sie sich allmälig auch weit und breit Geltung verschaffen. Aehnlich wie die deutsche Musik, werden dann auch die deutschen Rechtsanschauungen sich über die Welt verbreiten, und überall ihren bildenden Einfluss üben. Ein Kaiserthum des deutschen *Geistes* wird das sein. Das einzige was eine Zukunft hat, das einzige was die Nation wirklich zu heben vermag.

Haben wir statt dessen ein kleindeutsches *Militärkaiserthum* erhalten, welches seiner eigensten Natur nach darauf gerichtet ist, die ganze Nation in eine nach Armeecorps eingetheilte gleichartige Masse zu verwandeln, wodurch nicht minder der Fortbestand des deutschen Fürstenthums untergraben ist, als das eigenthümliche Leben der deutschen Volksstämme erlischt, so haben die Resultate der siebenjährigen Existenz dieser neuen Schöpfung auch selbst schon die Kritik derselben geliefert. Will sagen, durch den Rückgang auf dem Gebiete unsres wirthschaftlichen, wie des intellektuellen und moralischen Lebens, worin wir jetzt die Folgen der sogenannten *grossen Erfolge* geniessen. Zum deutlichen Zeichen, in welche Verirrung wir gerathen. Nicht die

internationale und soziale Organisation, sondern die *Desorganisation*, ist dadurch befördert, und darum das Bedürfniss in beider Hinsicht um so dringender geworden.

Klagen wir aber nicht blos die Machthaber dafür an, dass die Gestaltung Deutschlands diese verfehlte Wendung nahm. Die Nation selbst hat es nicht anders gewollt und nicht besser gewusst. Es stand ihr fest, dass Deutschland zu etwas Aehnlichem werden müsse wie etwa Frankreich, überhaupt ein *abgeschlossener Nationalstaat*. Seit lange war ihr das vorgeredet von ihren akademischen Gelehrten, die, statt ihre theoretischen Entwürfe aus der Untersuchung der eigenthümlich deutschen Zustände und Aufgaben zu schöpfen, nichts weiter zu leisten vermochten, als die im Auslande aufgestellten Staatsdoktrinen, wohl oder übel, für den deutschen Hausgebrauch zuzurichten. Ganz natürlich dann, dass damit auch die Forderung einer *Hauptstadt* gegeben war, in der sich hinfort das Nationalleben konzentrirte, wo man parlamentirte, Ministerkrisen präparirte und die Kurse regulirte. Das Pariser Vorbild war doch allzu reizend. Offenbar aber ein vollkommen undeutscher Gedanke, allein schon ausreichend um die Undeutschheit des ganzen Unternehmens zu erweisen. Denn grade im Zeitalter seiner Grösse hat Deutschland nie etwas gehabt, was einer solchen Hauptstadt auch nur entfernt ähnlich gesehen.

Frei über dem Ganzen schwebend, war damals die Reichsgewalt an keinen bestimmten Sitz gebunden. Sein ideales Zentrum fand ja das heilige römische Reich in Rom, und wie diese die Begründung einer deutschen Zentralstadt ausschloss, war damit umsomehr das Aufkommen vieler blühender, zur Autonomie aufstrebender Städte ermöglicht, wie überhaupt der mannigfaltigsten spontanen Bildungen, auf deren Nachwirkungen noch heute der innere Reichthum deutscher Kultur beruht. Das sollten die gothaischen Geschichtsschreiber, die uns über das Wesen deutscher Nationalentwicklung belehren wollen, erst erwogen haben, ehe sie sich herausnahmen, über das alte Reich, von dessen tieferem Sinn sie ersichtlich nichts verstanden, schulmeisterlich abzusprechen. Um wie viel richtiger hat einst selbst Fichte darüber geurtheilt, indem er mit Rücksicht darauf in seinen Reden sagt:

> „Jene Zeit war der jugendliche Traum der Nation, in beschränkten Kreisen, von künftigen Thaten, Kämpfen und Siegen, und die Weissagung: was sie einst bei vollendeter Kraft sein würde..... Bringe man diese Nation nur zuvörderst zurück von der falschen Richtung, die sie ergriffen. Zeige man ihr, in dem Spiegel jener ihrer Jugendträume, ihren wahren Hang und ihre wahre Bestimmung, bis unter diesen Betrachtungen sich ihr die Kraft entfalte, diese ihre Bestimmung mächtig zu ergreifen."

Wer Deutschlands Vergangenheit nicht versteht, versteht auch nicht die Ziele seiner zukünftigen Entwickelung anzugeben. Nicht einmal das hat man also erkannt, dass Deutschland überhaupt nie ein *Staat* gewesen, noch jemals ein solcher werden kann, weil es von vornherein ein aus sehr verschiedenen, ein selbständiges Leben beanspruchenden, Elementen zusammen-

geeigneter Körper war und ist. Ein Körper, für dessen Gestaltung und Bethätigung darum auch nicht die eigentlichen Staatsfragen, sondern in erster Stelle vielmehr die internationalen wie die sozialen Aufgaben massgebend sein mussten, zu deren Behandlung der deutsche Geist am meisten beanlagt und berufen ist. Ein Staatsmensch, wozu ihn die akademische Theorie machen wollte, ist der Deutsche nicht, der Staat hat für ihn nur eine sekundäre Bedeutung. Man hat aber die Sache umgekehrt, indem man prinzipaliter auf Staatsverfassungen ausging, in deren Ausbildung die praktische Thätigkeit der Nation sich konzentriren sollte, indessen die internationalen wie die sozialen Fragen weit in den Hintergrund traten. So von unsrer wahren Bestimmung abgelenkt, geriethen wir in eine Richtung, in der sich hervorzuthun das Deutschthum am allerwenigsten beanlagt und berufen ist, und wodurch grade den dringendsten Bedürfnissen kein Genüge zu leisten war. Denn wie wenig bei unserem Parlamentarismus herauskam, dürfte allmälig allgemein empfunden werden.

Sollte nun Deutschland zu einem Staat umgestaltet werden, so war das freilich nur mittels des preussischen Säbels durchzusetzen. Was aber konnte daraus hervorgehen? Nichts andres, als das hölzerne Eisen eines königl. preussischen deutschen Kaiserthums, oder — wie die landläufige Phrase lautete — eine *deutsche* Einheit mit *preussischer Spitze*. Ich meine doch, eben die Spitze müsste von ausgesprochenster Deutschheit sein, damit das ganze Gebäude einen deutschen Eindruck machte. Oder sollte etwa die preussische Spitze, die sich augenfällig als Pickelhaube präsentirt, nur als Blitzableiter dienen? Ernsthaft aber gesprochen —, was ist so klar, als dass grade Preussen, welches seit zwei Jahrhunderten, im fortschreitenden Heraustreten aus dem ehemaligen Reichsverband, sich zu einem speziellen Wesen gestaltete, infolge dessen auch — selbst wenn es den besten Willen dazu hätte — jedenfalls nicht die innere Fähigkeit besitzen könnte, ein neues *Deutschland* zu begründen? Deutschland zu *bevormunden* — weiter vermag es nichts. Somit unternehmend, wozu es weder berufen noch befähigt war, hat das Preussenthum um deswillen seine wahre Aufgabe verfehlt, d. i. die Zurückweisung Russlands in seine Grenzen, was eben nur durch Preussen möglich wäre, welches aber vielmehr selbst den Anwachs der russischen Macht befördert hat.

Ist trotzdem dies Alles unter dem Beifall so vieler unsrer akademischen Gelehrten geschehen, so haben dieselben damit nur bewiesen, dass sie nicht einmal wussten, was überhaupt *deutsch* ist. Und wirklich scheinen dies bis heute nur Wenige zu wissen. Denn wie die deutsche *Kunst* so lange unter dem Banne ausländischer Vorbilder und Regeln gestanden, so noch mehr unser politisches Denken. Es ist endlich Zeit, darüber zum Bewusstsein zu kommen, wenn nicht alles Gerede von Nationalentwicklung den Thatsachen gegenüber zur Satyre werden soll. Damit sich also eine wirklich deutsche politische Wissenschaft entwickle, müssen wir, statt uns in Staatstheorien zu

versuchen, vielmehr auf das Vorbild des heiligen römischen Reiches zurückblicken, welches eben nur dadurch zu verstehen ist, dass Deutschland als ein *überstaatliches* und *übernationales* Wesen erkannt wird. Allein die Idee eines solchen über Staat und Nationalität hinausgehenden Gemeinwesens, welches erst im spezifischen Sinne *Reich* zu nennen ist, war nach Leibnitz der deutschen Wissenschaft gänzlich abhanden gekommen, sie musste erst wieder entdeckt werden. Inzwischen wusste man es nicht anders mehr, als dass schon der *Staat* das höchste Gemeinwesen, und darum auch Deutschland, wohl oder übel, in die Staatsform zu bringen sei. Das führte dann zu dem heute sogenannten *Reiche*, welches aber in Wahrheit sich vielmehr als ein nur noch nicht ganz fertiger *Staat* darstellt. Und obwohl Niemand an den dauernden Fortbestand dieser neuen Schöpfung einen rechten Glauben hat, ist man eifrig beflissen, dieselbe zum eigentlichen Staat auszubilden. Darin liegt — die Sache prinzipiell betrachtet — der Kern der ganzen deutschen Frage, die eben deswegen noch immer eine *Frage* geblieben ist. Eine Frage, welche zum Verständniss zu bringen um deswillen so schwer ist, weil man dabei zugleich auf das Gebiet der europäischen Politik geräth, und vorweg erst alle die falschen Begriffe zu beseitigen sind, welche sich durch die bisherige Doktrin in den Köpfen festgesetzt haben. Ich weiss aus eigner Erfahrung, wie viele Jahre es mich gekostet, darüber ins Klare zu kommen.

Hiernach Alles in Einem zusammengefasst: um wirklich *deutsch* zu sein muss daher die Politik über sich selbst hinaus gehen. Sie muss sich zur *Metapolitik* erheben, als welche sich zur gemeinen Schulpolitik ähnlich verhält, wie zur Physik die Metaphysik. Unser Deutschthum geht uns dabei nicht verloren. Im Gegentheil, je mehr wir uns den allgemeinen Aufgaben menschheitlicher Entwicklung zuwenden, um so freier kann es sich entfalten, und um so edler wird es sich gestalten, sich emporringend zu den höchsten Ideen des menschlichen Geistes.

Das nenne ich *deutsche Politik*.

Damit schliessend, glaube ich die Zusage erfüllt zu haben, womit ich die vorstehenden Erörterungen begann: dass dieselben nicht allzu weit von dem Gebiete abführen würden, dessen Betrachtung die Bayreuther Blätter gewidmet sind. Denn die *Kunst* in dem universalen Sinne aufgefasst, wozu Sie, hochgeehrtester Herr, durch Lehre und Beispiel selbst eine neue Bahn gebrochen, und wonach die Kunst keine abgesondert für sich bestehende Bethätigung des menschlichen Geistes, sondern der Spiegel sein soll, in welchem sich das ganze Geistesleben der Nation reflektirt, so wird die wahre deutsche Politik der deutschen Kunst auch erst die rechte Stätte bereiten, wie andrerseits die Kunst die Politik beflügeln wird zu immer höherem Aufschwung. Hoffen wir, dass es einst so geschieht!

Inzwischen erübrigt mir nur noch der Wunsch, dass die jetzt von Ihnen begründete und zunächst zwar nur der Kunst gewidmete, Zeitschrift zugleich

doch zu einem Stütz- und Sammelpunkt werde für alle idealen Regungen auf dem Boden unsres Nationallebens. Und möchte Ihnen bei diesem litterarischen Unternehmen, wobei Sie freilich nicht umhin konnten, auf den Beifall oder die Unterstützung der heute tonangebenden Kreise von vornherein zu verzichten, um deswillen nicht minder dasselbe gelingen, was Ihnen auf dem künstlerischen Gebiete gelang, wo Sie zur Ausführung zu bringen wussten, was nur Wenige für möglich gehalten. Sollte nicht auch in der politischen Gestaltung und Bethätigung Deutschlands sich noch vieles verwirklichen, was vorläufig den Kluggeistern von heute nur wie ein Fiebertraum erscheinen mag? Unser Zeitalter lebt schnell, es ist das Zeitalter der Katastrophen, der Enttäuschungen und der Ueberraschungen. Bald vielleicht wird die Zukunft lehren, wer der Wache und wer der Träumer gewesen.

Constantin Frantz.

Publikum und Popularität.

II.

Wenn ich diesem Artikel das *„critis sicut deus scientes bonum et malum“* voranstelle, und diesem das *„vox populi vox dei“* nachfolgen lasse, so habe ich etwa den Weg, den ich mit der beabsichtigten Untersuchung einzuhalten gedenke, nicht unrichtig bezeichnet, wobei nur noch das *„mundus vult decipi“* in unangenehme Mitbetrachtung zu ziehen sein dürfte. —

Was ist *gut*, und was ist *schlecht*? Und wer entscheidet hierüber? — Die *Kritik*? So könnten wir die Ausübung einer wahrhaftigen Befähigung zum Urtheilen nennen; nur kann die beste Kritik nichts anderes sein, als die nachträgliche Zusammenstellung der Eigenschaften eines Werkes mit der Wirkung, welche es auf diejenigen hervorgebracht, denen es dargeboten worden ist. Somit möchte die beste Kritik, wie etwa die des Aristoteles, mehr als eine, wenn auch naturgemäss unfruchtbare, Anleitung bei fernerem Produziren zu wirken beabsichtigen, sobald sie nicht bloss als Spiel des Verstandes zur Herausfindung und Erklärung der Vernunft des auf ganz anderem Wege bereits ausgesprochenem Urtheiles sich kund gäbe.

Setzen wir, nach dieser ihr zugetheilten Bedeutung, hier ebenso von der Kritik ab, wie von dem Lesepublikum, für welches sie bestimmt ist, nothwendig bereits abgesehen werden musste, so bleibt uns für den Hauptzweck dieser Untersuchung nur diejenige lebendige Versammlung, welcher das Kunstwerk unmittelbar vorgeführt wird, zur Betrachtung übrig.

Bekennen wir zuvörderst, dass es schwer fällt, einem heutigen Theaterpublikum sofort die bedeutenden Eigenschaften zuzusprechen, welche wir, nothgedrungen, jener *„vox populi“* zuerkennen wollten oder mussten. Wenn in ihm alle üblen Eigenschaften jeder Menge überhaupt sich geltend machen; wenn hier Trägheit neben Zügellosigkeit, Rohheit neben Geziertheit, namentlich aber Unempfänglichkeit und Abgeschlossenheit gegen Eindrücke tieferer Art, vollauf anzutreffen sind: so müssen wir doch auch bestätigen, dass wiederum hier, wie bei jeder Menge überhaupt, diejenigen Elemente hingebungsvoller Empfänglichkeit anzutreffen sind, ohne deren Mitwirkung nichts Gutes je in die Welt hätte treten können. Wo wäre die Wirkung der Evangelien geblieben, wenn nicht eben die Menge, der *„populus“* jene Elemente in sich schloss?

Das Ueble ist eben nur, dass namentlich das heutige deutsche Publikum aus so gar verschiedenartigen Elementen sich zusammensetzt. Sobald ein neues Werk Aufsehen erregt, treibt die Neugierde Alles in das Theater, welches auch für das Gewöhnliche als der Versammlungsort der Zerstreuungsbedürftigen überhaupt angesehen wird. Wer im Theater, die meistens schlechten Aufführungen unbeachtet lassend, sich hingegen ein sehr unterhaltendes und lehrreiches Schauspiel verschaffen will, der wende der Bühne den Rücken zu und betrachte sich das Publikum, — was andererseits durch die Konstruktion unserer Theaterräle so sehr erleichtert wird, dass an vielen Plätzen, sobald man sich den Hals nicht beständig verdrehen will, geradezwegs die Nöthigung zu solcher Richtung in Anschlag gebracht zu sein scheint. Bei dieser Betrachtung werden wir alsbald finden, dass ein grosser Theil der Zuschauer rein aus Irrthum und in falscher Annahme heute in das Theater gerathen ist. Der Trieb, der Alle in das Theater geführt hat, mag immerhin nur als Unterhaltungsucht erkannt werden, und diess im Betreff eines Jeden der Gekommenen; allein, die ungemeine Verschiedenheit der Empfänglichkeit, sowie ihrer Grade, wird dem ein Theaterpublikum beobachtenden Physiognomiker hier deutlicher erkennbar, als irgendwo sonst, selbst als in der Kirche, weil hier die Heuchelei zudeckt, was dort sich ohne jede Scheu offenbaren darf. Hierbei sind aber die verschiedenen Gesellschafts- und Bildungsstufen, denen die Zuschauer angehören, keineswegs für die Verschiedenheit der Empfänglichkeit der Individuen massgebend: auf den ersten, wie auf den letzten Plätzen trifft sich das gleiche Phänomen der Empfänglichkeit und der Unempfänglichkeit dicht neben einander an. In einer der vorzüglichen früheren Aufführungen des „*Tristan*" in München beobachtete ich, während des letzten Aktes, eine lebensvolle Dame mittleren Alters in vollster Verzweiflung der Gelangweiltheit sich gebärdend, während ihrem Gatten, einem graubärtigen höheren Offiziere, die Thränen der tiefsten Ergriffenheit über die Wangen flossen. So beklagte sich ein von mir hochgeschätzter würdiger alter Herr von freundlichster Lebensgesinnung bei einer Aufführung der „*Walküre*" in Bayreuth, während des zweiten Aktes über die von ihm als unerträglich empfundene Länge der Scene zwischen Wotan und Brünnhilde; seine neben ihm sitzende Frau, eine ehrwürdige, häuslich sorgsame Matrone, erklärte ihm hiergegen, dass sie nur bedauern würde, die tiefe Ergriffenheit von ihr genommen zu sehen, in welcher sie die Klage dieses Heidengottes über sein Schicksal gefesselt hielte. — Offenbar zeigt es sich an solchen Beispielen, dass die natürliche Empfänglichkeit für unmittelbare Eindrücke von theatralischen Vorstellungen und den ihnen zu Grunde liegenden dichterischen Absichten eben so ungemein verschieden ist, wie die Temperamente überhaupt, ganz abgesehen von den verschiedenen Graden der Bildung, es sind. Die Eine hätte ein bunt abwechselndes Ballet, den Anderen ein geistvoll spannendes Intriguenspiel gefesselt, wogegen ihre Nachbarn wiederum gleichgiltig geblieben sein könnten.

— Wie soll hier geholfen und der heterogenen Menge das Allbefriedigende vorgeführt werden? Der Theaterdirektor des Prologes zum *Faust* scheint die Mittel hierzu anrathen zu wollen.

Die Franzosen aber haben dieses, mindestens für ihr Pariser Publikum, bereits besser verstanden. Sie kultiviren für jedes Genre ein besonderes Theater; dieses wird von Denen besucht, welchen dieses Genre zusagt: und so kommt es, dass die Franzosen, vom intensiven Werthe ihrer Produktionen abgesehen, immer Vorzügliches zu Tage bringen, nämlich immer homogene theatralische Leistungen vor einem homogenen Publikum.

Wie steht es hiermit bei uns?

Wo in den grösseren unserer Hauptstädte, namentlich in Folge der Freigebung der Theater an die Spekulation, neben den von den Höfen unterhaltenen Theatern sogenannte Genre- und Volks-Theater sich eingefunden haben, dürfte dem Pariser Vorbilde auch in Deutschland etwas näher getreten worden sein. Versagen wir es uns an dieser Stelle die Leistungen dieser Theater abzuschätzen, und dürfen wir den Werth derselben schon aus dem Grunde wenig hoch anschlagen, weil sie fast gar keine Originalprodukte, sondern meistens nur „*lokalisirte*" ausländische Waare bieten, so möchten wir immerhin gern annehmen, dass, der Verschiedenartigkeit des Genres dieser Theater entsprechend, im grösseren Publikum sich auch die Scheidung derjenigen Elemente vollziehen dürfte, welche in ihrer unmittelbaren Mischung die zuvor bezeichnete verwirrende, uns beunruhigende Physiognomie desselben uns zur Wahrnehmung brachten. Es scheint dagegen, dass die *Operntheater*, schon ihres Alles ansiehenden scenischen wie musikalischen Prunkes wegen, immer der Gefahr ausgesetzt bleiben werden, ihre Leistungen einem in sich tief gespaltenen, durchaus ungleich empfänglichen Publikum vorführen zu müssen. Wir ersehen, dass in Berührung mit einem so höchst ungleichartigen Publikum jeder Berichterstatter über das hier angetroffene Gefallen oder Missfallen seine besondere Ansicht geltend machen kann: das absolut richtige Urtheil in diesem Betreff möchte hier schwerer als sonst wo zu ermitteln sein.

Dass an den hieraus entstehenden Verwirrungen der Charakter der Leistungen dieser Operntheater zumeist selbst die Schuld trägt, ist unläugbar. Hier fehlt es eben an jeder Ausbildung eines Styles, in Folge deren wenigstens der reine Kunstgeschmack des Publikums zu einiger Sicherheit gelangen könnte, um vermöge eines verfeinerten Sinnes für *Form* den psychologischen Zufall der Eindrücke in soweit beherrschen zu können, dass die Empfänglichkeit dafür nicht einzig dem Temperamente überlassen bliebe. Ihre guten Theater haben es hingegen den Franzosen erleichtert, ihren Sinn für Form auf das Vortheilhafteste auszubilden. Wer die höchst spontanen Kundgebungen des Pariser Publikums bei einer zart ausgeführten Nüance des Schauspielers oder Musikers, sowie überhaupt bei der Manifestation eines schicklichen Formensinnes erfahren hat, wird, von Deutschland kommend, hiervon wahrhaft

überrascht werden sein. Man hatte den Pariserm gesagt, ich verurtheile und vermiede die Melodie: als ich ihnen vor längerer Zeit in einem Konzerte den Tannhäuser-Marsch vorspielen liess, unterbrach das Auditorium nach den sechzehn Takten des ersten Cantabile's mit vollstem Beifallssturme das Tonstück. Etwas diesem Sinne Aehnliches traf ich noch bei dem Wiener Publikum an: hier war es ersichtlich, dass Alles mit zarter Aufmerksamkeit der Entwickelung eines mannigfaltig gegliederten melodischen Gedankens folgte, um, gleichsam bei dem Punktum der Phrase angekommen, auf das Lebhafteste seine Freude hieran zu bezeigen. Nirgends habe ich dieses sonst in Deutschland angetroffen; wogegen ich meistens nur den summarischen Ausbrüchen enthusiastischer Bezeigungen es zu entnehmen hatte, dass ich im grossen Ganzen auf Empfänglichkeit im Allgemeinen getroffen war.

Des einen Mittels, uns des Urtheiles des Publikums zu versichern, nämlich der Berechnung seines Formensinnes, ja überhaupt seines Kunstgeschmackes, hat sich Derjenige zu entschlagen, welcher seine Produkte dem heutigen deutschen Theaterpublikum darbietet. Es ist wahrhaft niederschlagend, selbst an unseren Gebildetsten wahrnehmen zu müssen, dass sie eine gute von einer schlechten Aufführung, oder das in einzelnen Zügen hier erreichte, dort aber gröblich verfehlte Gelingen, nicht eigentlich zu unterscheiden wissen. Wenn es z. B. mir bloss auf den Anschein ankäme, dürfte ich mich dieser traurigen Erfahrung fast freuen; denn, genöthigt die Stücke des *„Ring des Nibelungen"* den Theatern zur Weiteraufführung zu überlassen, muss mir die sonderbare Tröstung ankommen, dass Alles, was ich für die Bayreuther Festaufführungen meines Werkes aufbot, um es nach allen Seiten so richtig und giltig wie möglich zur Darstellung zu bringen, dort gar nicht vermisst werden wird, und, im Gegentheile, grobe Uebertreibungen zart angedeuteter scenischer Vorgänge (z. B. des sogenannten *Feuerzaubers*) für viel gelungener, als nach meiner Anleitung ausgeführt, gelten werden.

Wer sich an das deutsche Publikum zu wenden hat, darf daher nichts in Berechnung ziehen, als seine, wenn auch mannigfaltig gebrochene, Empfänglichkeit für mehr seelische als künstlerische Eindrücke; und, so verdorben das Urtheil im Allgemeinen durch die grassirende Journalistik auch sein mag, ist dieses Publikum doch einzig nur als ein naiv empfängliches in Betracht zu nehmen, welchem, in seinem wahren seelischen Elemente erfasst, jenes angelesene Vorurtheil alsbald vollständig benommen werden kann.

Wie soll nun aber Der verfahren, der an diese naive Empfänglichkeit zu appelliren sich bestimmt fühlt, da seine Erfahrung ihm andererseits zeigt, wie gerade diese Empfänglichkeit von der Ueberzahl der Theaterstückmacher ebenfalls in Berechnung genogen und zur Ausbeutung für das Schlechte benützt wird? Bei diesem herrscht die Maxime: *„mundus vult decipi"* vor, welche mein grosser Freund *Franz Liszt* einst gut gelaunt als *„mundus vult fabulare"* wiedergab. Wer diese Maxime dagegen verwirft, und das Publikum

zu betrügen demnach weder ein Interesse noch Lust empfindet, der dürfte daher wohl für so lange, als ihm die Musse dazu vergönnt ist sich ganz selbst anzugehören, das Publikum einmal ganz aus den Augen lassen; je weniger er an dieses denkt, wird ihm, dem ganz seinem Werke Zugewendeten, dann ein ideales Publikum, wie aus seinem eigenen Innern, entgegentreten; sollte dieses auch nicht viel von Kunst und Kunstform verstehen, so wird desto mehr ihm selbst die Kunst und ihre Form geläufig werden, und zwar die rechte, wahre, die gar nichts von sich merken lässt, und deren Anwendung er nur bedarf, um klar und deutlich sein innerlich erschautes mannigfaltiges Gebilde dem müheloseu Empfängnisse der ausser ihm athmenden Seele anzuvertrauen.

So entsteht, wie ich dieses früher sagte, einzig Das, was man das *Gute in der Kunst* nennen kann. Es ist ganz gleich dem *moralisch Guten*, da auch dieses keiner Absicht, keinem Anliegen entspringen kann. Hiergegen möchte nun das *Schlechte* eben darin bestehen, dass die Absicht, durchaus nur zu gefallen, sowohl das Gebilde als dessen Ausführung hervorruft und bestimmt. Da wir bei unserem Publikum nicht einen ausgebildeten Sinn für künstlerische Form, sondern fast einzig eine sehr verschiedenartige Empfänglichkeit, wie sie schon durch das Verlangen nach Unterhaltung erweckt wird, in Berechnung ziehen durften, so müssen wir das Werk, welches eben nur diese Unterhaltungssucht auszubeuten beabsichtigt, als an sich gewiss jedes Werthes baar erkennen, und in so fern der Kategorie des moralisch Schlechten sehr nahe angehörig bezeichnen, als es auf Nutznießung aus den bedenklichsten Eigenschaften der Menge ausgeht. Hier gilt eben die Lebensregel: *„die Welt will betrogen sein, also betrügen wir"*.

Dennoch möchte ich die Rohheit, welche in der Anwendung dieser Maxime sich kundgiebt, noch nicht das absolut Schlechte nennen; hier kann die Naivetät des Weltkindes, welches in der allgemeinen Täuschung über die wahre Bedeutung des Lebens, halb aufgeweckt, halb stumpfsinnig, durch dieses Leben sich dahin behilft, noch immer zu einem Ausdrucke gelangen, welcher das schlummernde Talent uns zur Wahrnehmung bringt. Wenn das, was wir unter einer würdigen *Popularität* begreifen möchten, bei dem so bedenklich unklaren Verhältnisse der Kunst zu unserer modernen Oeffentlichkeit fast kaum mit Sicherheit bestimmt werden kann, haben wir Denjenigen, welche in dem zuletzt berührten Sinne die Unterhaltung des Publikums sich angelegen sein lassen, eigentlich eine moderne Popularität einzig zuzusprechen. Ich glaube, dass die allermeisten unserer *populär* gewordenen Schauspielschreiber und Opernkomponisten mit vollem Bewusstsein auf nichts Anderes ausgegangen sind, als die Welt zu täuschen, um ihr zu schmeicheln. Dass dieses mit Talent, ja mit Zügen von Genialität geschehen konnte, sollte uns immer wieder nur zu genauerer Besinnung über den Charakter des Publikums veranlassen, durch dessen ernstliches Erkanntwerden wir gewiss zu einem weit schonenderen Urtheil über die ihm zu dienen Befliessenen

angeleitet würden, als andererseits der intensive Werth ihrer Arbeiten es uns gestattet. An einem eminenten Beispiele glaube ich bereits einmal auf das hier vorliegende Problem deutlich hingewiesen zu haben, als ich die Mittheilung meiner *Erinnerungen an Rossini* (im achten Bande meiner gesammelten Schriften) mit dem Urtheile beschloss, dass der geringe intensive Werth seiner Werke nicht seiner Begabung, sondern lediglich seinem Publikum, sowie dem Charakter seiner Zeitungebung (man denke an den Wiener Kongress!) in Rechnung zu bringen sei. An einer Abschätzung des Werthes gerade Rossini's wird es uns jetzt auch recht deutlich aufgehen, was eigentlich das *Schlechte* in der Kunst ist. Unmöglich kann Rossini unter die schlechten, ganz gewiss auch nicht unter die mittelmässigen Komponisten gezählt werden; da wir ihn jedenfalls aber auch nicht unseren deutschen Kunstheroen, unserem Mozart oder Beethoven zugesellen können, so bleibt hier ein fast kaum zu bestimmendes Werth-Phänomen übrig, vielleicht dasselbe, was in unserem indischen Weisheitsspruche so geistvoll negativ bezeichnet wird, wenn er nicht das *Schlechte*, sondern das *Mittelmässige* schlecht nennt. Es bleibt nämlich übrig, mit der Täuschung des Publikums zugleich auf die Täuschung des wahren Kunsturtheiles auszugehen, ungefähr wie leichte und fehlerhafte Waare für schwere und solide anbringen zu wollen, um die allerwiderwärtigste Erscheinung zu Tage zu *fördern*. In dieser Erscheinung, welche ich in verschiedenen früheren Abhandlungen hinlänglich zu charakterisiren versucht habe, spiegelt sich aber unsere ganze heutige öffentliche Kunstwelt mit einem um so vertrauenswürdigeren Behagen, als unser ganzer offizieller Richterstand, Universitäten, Hochschulen und Ministerien an der Spitze, ihr unausgesetzt die Preise höchster Schönheit zuerkennt.

Dieses *Publikum* näher zu beleuchten, welches jenem einzig *Schönheit* ein akademisches Gefallen zugewendet hält, behalte ich mir heute für einen späteren Artikel vor, wogegen ich für jetzt wünschte, das mir gestellte Thema durch einen Versuch der Aufdeckung der „vox populi", eben im Gegensatze zu jenem akademisch sich gebärdenden Publikum, in einem tröstlichen Sinne einem vorläufigen Abschlusse noch entgegen zu führen.

Ich bezeichnete die Werkstätte des wahrhaft *Guten* in der Kunst; sie lag fern vom eigentlichen Publikum ab. Hier musste die Kunst des Schaffens ein Geheimniss bleiben, ein Geheimniss vielleicht für den Schöpfer selber. Das Werk selbst erschreckt die scheinbaren Kunstgenossen: ist alles in ihm durchaus verdreht und neu, oder längst schon dagewesen und alt? Hierüber wird gestritten. Es scheint, als handele es sich um eine Missgeburt. Endlich tritt es vor das Publikum, ja — vor unser Theaterpublikum: diesem findet zunächst sein Gewohntes nicht wieder; hier dünkt etwas zu lang, dort möchte etwas Verweilen zu wünschen sein. Unruhe, Beklemmung, Aufregung. Das Werk wird wiederholt: immer wieder zieht es an; das Ungewohnte wird gewohnt, wie Altverständliches. Die Entscheidung fällt: das Gottesurtheil

ist ausgesprochen, und der Rezensent — schimpft fort. Ich glaube, man kann heutigen Tages auf dem Kunstgebiete keine deutlichere „vox dei" vernehmen.

Diesen unendlich wichtigen, einzig erlösenden Prozess dem Walten des Zufalles zu entziehen, und ungestört ihn vor sich gehen zu lassen, gab dem Verfasser dieser Zeilen den Plan zu den Bühnenfestspielen in Bayreuth ein. Bei dem ersten Versuche zu seiner Aufführung war seinen Freunden leider die vor Allem beabsichtigte Ungestörtheit versagt. Wiederum drängte sich das Allerfremdartigste zusammen, und wir erlebten im Grossen und Ganzen dort nur eben wieder eine „Opernaufführung". So muss denn nochmals an die problematische „vox populi" appellirt werden. Der „Nibelungenring" wird in Stadt- und Hoftheatern gegen baar ausgewechselt, und wiederum ist eine neue Erfahrung auf räthselhaftem Gebiete zu machen. —

Um schliesslich noch der, in der Ueberschrift genannten, „Popularität" zu erwähnen, auf welche ich später noch etwas ausführlicher zurückzukommen gedenke, so deute ich das interessante Problem, welches hierbei zu besprechen sein wird, vorläufig mit abermaliger Bezugnahme auf das soeben berührte Schicksal meines Bühnenfestspieles an. Viele mir Gewogene sind der Meinung, es sei providentiell, dass jenes mein Werk jetzt gewungener Massen sich über die Welt zerstreue; denn dadurch sei ihm diejenige Popularität gesichert, welche ihm bei seinen vereinsamten Aufführungen in unserem Bayreuther Bühnenfestspielhause nothwendig vorenthalten sein würde. Dieser Ansicht dünken mich nun noch grosse Irrthümer zu Grunde zu liegen. Was durch unsere Theater gegenwärtig zu einem Eigenthum ihrer Abonnenten und Extrabesucher geworden ist, kann mir durch diesen Aneignungsakt noch nicht als volksthümlich, will sagen: dem Volke eigenthümlich gelten. Erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerkes mit seinem Publikum kann die nöthige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden. Wenn ich die vox *populi* hochstelle, so kann ich doch nicht das heut zu Tage „populär" Gewordene als Produkt des „deus" jener „vox" anerkennen. Was sagen mir die sechzig Auflagen des „Trompeter von Säckingen"? Was die 400,000 Abonnenten der „Gartenlaube"? —

Hierüber denn ein anderes Mal.

Richard Wagner.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Verbreitung. — Für die Freunde, welche die Kunst und Sache R. Wagner's bereits in Spanien sich gewonnen hat, wird die Vermittelung gewünschter Beziehungen zu unserm Patronatvereine Hr. *Joaquin Mauxillach* in dem schon früher durch einen spanischen Wagner-Verein sich auszeichnenden *Barcelona*, der Verfasser des *Ensayo biográfico-crítico sobre Ricardo Wagner* (Barcelona 1878), übernehmen.

Neuer Zweigverein. — Herr Kreisrichter *Bründ* in *Artern* (Provinz Sachsen, Reg.-Bez. Merseburg) hat begonnen einen *selbständigen Zweigverein für die goldene Aue* (Kreise von Nordhausen, Sangerhausen und Umgegend) zu bilden. Die bisher gewonnenen Mitglieder sind aus *Kelbra*, *Landefeld*, *Nordhausen*, *Rossla*, *Sangerhausen* und *Voigtstedt*. Es werden Antheilbeiträge à 6 Mark angenommen.

Vorträge im Interesse unserer Sache. — Der *Richard-Wagner-Verein zu Frankfurt a. M.* hat sein zweites Vereinsjahr *am 29. April* mit einer Vorlesung der Dichtung des *Parsifal* durch den Schauspieler Herrn *Emil Schneider* begonnen, dem ein einleitender Vortrag des Herrn *Dr. O. Eiser* vorausging: *Andeutungen über Wagner's Beziehung zu Schopenhauer und zur Grundlehre des Christenthums.* Das hochinteressante Thema lässt weitere Verbreitung des Vortrages wünschen.

Auch im *Berliner Wagner-Verein* ward an dessen neuestem Vereinsabende *(26. April)* von Herrn *Dr. Klee* über *Schopenhauer und Wagner* gesprochen. Neue Anregung zu der ernstlicheren Behandlung dieses wichtigen Thema's scheint die Broschüre von *Fr. von Hausegger* (Leipzig, E. Schloemp.) gegeben zu haben, die im zweiten Stücke unserer Blätter angezeigt ward und demnächst darin besonders besprochen werden soll.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Am *19. April* fand in *Rostock* ein Konzert *zum Besten des Fonds des Bayreuther Patronatvereins* statt, welches durch unsere Herren Vertreter, Musikdirektor *Dr. Kretschmar* und Musikalienhändler *H. Wendt*, arrangirt war und unter der gütigen Mitwirkung des grossherzgl. Mecklenb. Kammersängers *Karl Hill* (Alberich von Bayreuth, Wotan von Schwerin) und des Herrn Hofrathes *Diederichs* aus Güstrow, sowie des *Vereines Rostocker Musiker* mit bestem Erfolge ausgeführt ward. Das Programm bot die Faust-Ouverture, die Auftrittsscene des Holländers (K. Hill), das Ver-

spiel zu den Meistersingern, eine Paraphrase über Themen aus den Meistersingern, für Violine (Hr. Diederichs), Monolog des Sachs aus den Meistersingern: „wie duftet doch der Flieder" (K. Hill), Musik zur Feier des gefallenen Helden aus der Götterdämmerung, Albumblatt, für Violine eingerichtet durch Wilhelmj (Hr. Diederichs), Siegfried-Idyll. — Diess für slawisch gehaltene Mecklenburg beschämt uns, von seinem Fürsten an, gar oft durch die schönsten Beweise seiner besonderen Deutschheit! Uebrigens war selbst der materielle Erfolg dieses Konzertes, wenn auch nicht gross, so doch wenigstens ein positiver, was man nicht immer von diesen gutgemeinten Unternehmungen sagen kann.

In *Hamburg* wagte der thätige Leiter der dortigen *Bach-Gesellschaft*, Herr Musikdirector *Adolf Mehrkens*, ein Konzert *zum Besten der Wagner-Schule*, wozu ihm nur ein, übrigens als tüchtig bewährtes, Militairorchester zu Gebote stand, und leider die bereits zu unentgeltlicher Mitwirkung gewonnenen Künstler, Herr *Karl Hill* aus Schwerin, und Frau *Otto-Alvsleben* aus Dresden, schliesslich um anderer Pflichten willen ihre gern gewährte Hilfe versagen mussten. Nunmehr unterstützt durch Frl. *Breidenstein*, Kammersängerin aus Erfurt, Frl. *Anna Lankow* aus Bonn, Herrn *Hungar* aus Berlin, Herrn *Egli* aus Hamburg brachte Herr *Mehrkens* — eine *zweite* kühne Kunstthat — *Liszt's Legende von der heiligen Elisabeth* zur dort erstmaligen Aufführung. Wenn hier der materielle Erfolg dem künstlerischen nicht gleich kam, so trug die vorgerückte Jahreszeit Schuld; die seltene und doch so ungemein tief begründete Verbindung der Namen *Bach* und *Wagner* und jene andern der Namen *Liszt* und *Hamburg* bleibt ein warm anzuerkennendes Verdienst des eifrigen Dirigenten, dem gegenüber unser diessmal leer ausgehender Patronatverein gerne beifallrufend zurück tritt. —

Der *Wiener akademische Wagner-Verein* veranstaltete *am 4. Mai* seinen *zweiten musikalischen Abend* im internen Kreise seiner Mitglieder und geladenen Gäste und brachte dabei zur Aufführung: Trio von *Raff*, G-dur, op. 112 (Hofopernkapellist *Loh*, v. *Lilienkron*, *Mottl*), „Engel" und „Schmerzen", Lieder von *R. Wagner* (Frau *Kupfer-Berger*, k. k. Hofopernsängerin), Fragment aus der Liebesnacht des zweiten Aktes von Tristan (Frau *Kupfer*, Frl. *Kraus*, Herr *Schittenhelm* v. d. Hofoper), *Siegfried-Idyll*, für Klavier *(Felix Mottl)*, *Gluck*, 2 Arien, der Alcina und des Xerxes (Frau *Scheler*), *Mozart's* Quintett aus cosifan tutte (Frau *Kupfer*, Frl. *Kraus*, Herrn *Schittenhelm*, *Koch*, *Graf*). —

Nachtrag zur Geschichte des Berliner Wagner-Vereins.

Der *siebente* Vereinsabend fand *am 5. Januar 1878* statt und bot das Duett aus *Wagner's* fliegendem Holländer: „wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten" (ges. von Frl. *Elsa Chumigk* und Herrn *Georg Arons*) — und hiernach den *ganzen dritten Akt der Walküre* (Brünnhilde: Hofopernsängerin

Frl. *Marianne Brandt*; Sieglinde: Frl. *Triloff*; Wotan: Hofopernsänger Herr *Oberhauser*, Walküren: Frls. *C. Keller*, *Ramme*, *Rudolph*, *Dittmar*, *Hirschberg*, *Schimonesch*, *Friedmann* und Frau *Eichberg*) zur Klavierbegleitung des Herrn Kapellmeisters *Mannstädt* und *M. Schwarz*, unter der Direktion des Hrn. *O. Eichberg*. —

Der *achte* Vereinsabend fand *am 25. Februar* statt und bot:

Toccata und Fuge von *Bach-Tausig*, Liebesgesang a. d. *Walküre*, Etude de Concert von *Schlözer* (gespielt von Hrn. *Paul von Schlözer*), ferner: zwei Lieder von *Duprosse* und „Träume", Lied von *Wagner* (ges. vom kgl. Kammersänger Hrn. *Franz Betz*); sodann: „am stillen Herd" a. d. *Meistersingern*, mit dem bei den Berliner Bühnenaufführungen gestrichenen dritten Verse (ges. vom Hofopernsänger Hrn. *H. Ernst*), und zwei Gesänge des Hans Sachs a. d. *Meistersingern*, ebenfalls in Berlin gestrichen (ges. von Herrn *Betz*); endlich: die Anfangsscene aus dem 3. Akt der *Götterdämmerung* (ges. von Frl. *L. Lehmann*, Frau *M. Lammert*, Frl. *W. Seiubre*, Rheintöchter, und Herrn *Ernst*, Siegfried), zur Klavierbegleitung des Herrn Kapellmeisters *F. Mannstädt*.

Der *neunte* Vereinsabend fand *am 26. April* statt und bot ausser dem schon oben erwähnten *Vortrage* des Dr. *Klee*: drei Scenen a. d. *Götterdämmerung*, Siegfried's Abschied von Brünnhilde, Siegfried's Tod, Brünnhilde's letzten Gesang (Brünnhilde: Frl. *Marianne Brandt*, Siegfried: Hr. *W. Müller*, kgl. Hofopernsänger), zur Klavierbegleitung des Hrn. Kapellmeisters *F. Mannstädt*.

Unter den im *dritten* Stücke angeführten Musikaufführungen des Vereins im Jahre 1877 ist vergessen worden: *der erste Akt der Walküre* (Frl. *M. Brandt*, Hr. *Ernst*, Hr. *Oberhauser*) und *Wotans Abschied und Feuerzauber* (Hr. *Oberhauser*).

Die bereits früher erwähnte Extrafahrt des Vereins zur Aufführung der „Walküre" in *Schwerin* fand *am 24. März* statt; eine ähnliche Fahrt nach Leipzig zum *Rheingold* und zur *Walküre* kam gegen das Ende des Mai zur Ausführung. —

Druck v. R. Oschatz, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

Juli. Siebentes Stück. 1878.

Inhalt: „Nationaltheater" und „nationale Kunst." Von Carl Fr. Glasenapp. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgewerbes. II. [illegible]. — Grossstädtisches: Wiener Briefe. Von V. K. Schembera. II. — Geschichtlicher Theil: Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine in Leipzig, Berlin, Frankfurt, München, Wien seit den Festspielen 1876. VI. (Nachtrag: Graz). — Mittheilungen aus der Gegenwart.

„Nationaltheater" und „nationale Kunst."

Ein besonderer Reiz scheint für Alles, was sich im wüsten Marktgedränge unserer modernen „*Oeffentlichkeit*" feil bietet und anpreist, in der Anwendung aller der Benennungen zu liegen, die sich auf die Stammes-, Bluts-, und Sprachgemeinschaft unseres Volkes beziehen, und deren so überaus häufigen Gebrauch zu veranlassen. Dies betrifft neben anderen, ursprünglich schönen und bedeutungsvollen Namen das Wort „*national*". Was Alles drängt sich nicht dazu, sich mit ihm wie mit einem Prunkgewande zu schmücken, unter dessen geräumigen Falten alles subjektiv Zufällige, Fragwürdige bequem geborgen wird, um auf Grund solchen Schmuckes eine allgemeinere Theilnahme und Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, als sie dem unscheinbareren Individuellen, Fraktionären zugemessen werden könnte. Wir denken hierbei nicht einmal an unsere politischen oder anderweitigen Tagesblätter, bei welchen die Neigung, das Individuelle auf möglichst täuschende Art hinter einer angemaassten Allgemeinheit zu verstecken, ausserdem noch, durch zum Gesetz erhobene Anonymität, in der völligen Austilgung jeder Erinnerung an einen persönlichen Urheber, auf die Spitze getrieben erscheint; wogegen der vollklingende Name

des „*Allgemeinen*", „*Deutschen*", „*Nationalen*" ein Versprechen bleibt, in Betreff dessen kein Verständiger in Zweifel ist, weshalb es gerade auf dem Tummelplatz der Partei-Leidenschaften nicht gehalten werden kann. Begegnet es nun gar einmal, dass Hass und Hitze unüberlegt machen, so wird am Ende auch das Geheimniss aufgedeckt, woher die „*gewichtigen Stimmen*" erschallen, welche heute über das *Nationale* entscheiden. Wenn wir somit gegen das Meiste, was sich thatsächlich bei uns diesen Titel beilegt, eher ein Misstrauen empfinden, ob es sich nicht um eine neue banale Täuschung handele, so wäre es doch gewiss ungerecht, einen an sich würdigen und schönen Namen und Begriff, wie den genannten, etwa als durch Missbrauch befleckt, bei Seite zu setzen, und unsere Aufgabe nicht auch gerade an seinem Maasstabe zu messen.

Hierzu müssten wir uns zunächst mit Sicherheit über den Sinn seiner Anwendbarkeit auf unsere Ziele und die Kunst unseres Meisters verständigen. Es bliebe ja denkbar, der Gegenstand unserer Pflege wäre nur das ausserordentliche Werk eines uns Allen theuren Künstlers, und dessen ganzes Denken und Dichten so innig mit unserem eigenen Empfinden verwachsen, dass wir es aus unwiderstehlichem Triebe mit allen Kräften hegen und fördern müssten, ohne im Uebrigen danach zu fragen, ob es *national* wäre oder nicht? Jedenfalls hätten wir uns durchaus gegen die Annahme zu verwahren, dass dem Schaffen eines erlauchten Genius durch das Prädikat des Nationalen, als welches seiner Natur nach etwas Begrenztes ist, eine auszeichnende und *ehrende* Klassifizirung ertheilt würde. Ehrenbezeigungen kann eine Nation ertheilen, sie wird aber noch sehr ernstlich an der dauerhaften Begründung des Rufes ihrer eigenen Tüchtigkeit zu arbeiten haben, ehe die Zugehörigkeit ihrer grossen Geister *zu ihr* — eben *diesen*, und nicht ihr selbst, zur Ehre gereichen kann! Auf der anderen Seite würde es uns die Freude an der Förderung eines hohen Kunstzieles kaum mehren, wohl aber die Art dieser Förderung in ein besonderes Licht setzen, wenn ihm in irgend einer Hinsicht mit Recht das bezeichnete Beiwort beizulegen wäre.

In zwiefacher Bedeutung könnte es nun einen Sinn haben, von dem *Nationalen* im Bereiche der Kunst zu reden.

Eine Nation hat den Grad der Reife im Handeln und Erkennen erreicht, dass das Erstere das Zweite als eine schöne Blüte und Frucht zeitigte. Ihre künstlerischen Institutionen sind, als der Genius ersteht, eben bis zu dem Punkte der Entwickelung gediehen, dass dieser ihnen sein Werk anvertrauen und es in der so gewonnenen Verkörperung als das Seinige wiedererkennen kann, wie sich die reifste Einsicht des Volkes in dem Kunstwerke als in einem Spiegel seines Seins wiederfindet. Ein Beispiel erhabenster Art bietet uns für eine solche nationale Kunst das tragische Kunstwerk der Griechen: es ist sehr bezeichnend, dass wir der Sehnsucht des heutigen grossen Künstlers feurigere und tiefere Belehrung über die Natur gerade dieses Kunstwerkes

entnehmen, als sie aus den Litteraturgeschichten unserer Gelehrten zu schöpfen war. In ihm ist die Weisheit des Volkes zu derjenigen des Künstlers geworden, und die Weisheit des Künstlers theilt sich nun ihm dem Volke mit. Was sich dem Künstler zur wunderbaren genialischen Erscheinung verdichtet hat, ergiesst sich von dieser nun, als sichtbar und hörbar gewordene Einsicht in das Wesen der Dinge, in die Allgemeinheit: hier ist die doppelte Strömung von der Allgemeinheit zu einem hervorragenden Individuum und von diesem zu jener wahrzunehmen, auf deren Gegenseitigkeit das wahrhaft *Nationale* beruht. Indem der Dichter in den ihm dargebotenen Stoff eben das hineinlegt, was ausser ihm Niemand hineinlegen kann, wird er gleichzeitig der Empfangende und Spendende, und die ihm dargebotene Weisheit des Volkes erhält durch eben diese individuelle Erfassung Tiefe und Läuterung, erhöhten und lebensvollen Gehalt. — Die altenglische Volksbühne konnte einen Shakespeare erzeugen, da sie ihm nach Stoff und Form eben die Bedingungen bot, welche für die besondere Art seines Kunstwerkes erforderlich waren; nur fragen wir uns freilich, ob es für die Beurtheilung von Shakespeare's Genius entscheidend und ausreichend wäre, dass er ein britisch-„nationaler" Dichter gewesen? Immerhin aber mögen wir uns nicht täuschen, indem wir eine innere Beziehung zwischen dem Aufschwunge der gesammten britischen Nation in einem Zeitalter, das einen Bacon und Walther Raleigh hervorbrachte, und dem gleichzeitigen, mit fast beispiellos reissender Gewalt vor sich gehenden Aufschwunge des englischen Dramas annehmen: noch zu Shakespeare's Geburt gab es in ganz England keine einzige stehende Bühne, und bereits als er mit seinen ersten Werken auftrat, fand er einen Vorgänger von dem Genie eines Marlowe, über dessen eigentliche Bedeutung wir bei seinem frühen gewaltsamen Tode kaum ein befriedigendes Urtheil gewinnen können! Wer wollte hier den gesetzmässigen Zug verkennen, der in dem grossen Dramatiker sofort eine so jähe Spitze erstieg, dass über sie der Weg nicht weiter führte? Dann finden wir uns, während die pathologische Zergliederung der Affekte uns Bilder von unerreichter allgemein gültiger Wahrheit bietet, auch wo sich der Ausdruck der Leidenschaften in das Kolossale thürmt, so völlig auf dem realen britischen Boden mit all der Stämmigkeit und Unverbrüchlichkeit des altenglischen Volkscharakters, seiner eigenthümlichen insularen Derbheit und Behäbigkeit, dass der Dichter eben deshalb dem gebildeten Romanen, je mehr dieser in der besonderen Bildung seiner Nation befangen war, gerade insofern unverständlich blieb, während sein sofortiges Verständniss bei uns noch immer als einer der erheblichsten Zeugnisse für die Lebendigkeit des deutschen Geistes gelten muss.

Zwei Beispiele dieser Art mögen genügen, um den Begriff des *Nationalen* mit Bestimmtheit als in einer *Wechselbeziehung* zwischen Volk und Künstler begründet zu fixiren.

Dagegen wäre ein Volk zu denken, das unter niederdrückenden geschichtlichen Einwirkungen sich selbst verloren und noch nicht wiedergefunden hat. Selbst der Name des Nationalen war ihm fremd geworden, die Vorstellung davon durch einzelne hervorragende Geister wachgerufen, diese wenigen Geister selbst aber, weil die schmachvolle Politik seiner Fürsten jede entgegenkommende gesunde Empfindung niederhielt und systematisch ausrottete, einsam und machtlos geblieben. Gilt es das rein physische Herausdrängen fremder Eindringlinge aus seinen Grenzen oder deren Züchtigung, so fehlt es nicht an störrischer Kraft und Tapferkeit; doch ist es, genau genommen, immer nur die Unbesonnenheit sanguinischen Temperaments, was einen heissblütigen Nachbarn zur Eroberung durch physische Macht verlockt, wo er geistig und moralisch ungestört und widerstandslos erobern kann und stätig erobert, und seine Bundesgenossen im eigenen Lager unausgesetzt seinen Samen ausstreuen. Es wuchert endlich die Saat des Fremden und erstickt, was irgend aus unsichtbaren Wurzeln zum heimischen Lichte emporstrebt. Und dennoch tönt eben jetzt der Name des *Nationalen* auf allen Lippen und pflanzt sich fort auf Märkten und Gassen. Das Nationale wird historisch erklärt und bewiesen, es prangt auf den Programmen und Affichen der Parteien. Wie müsste für ein solches Volk eine *nationale Kunst* beschaffen sein? Müsste sie nicht eben dasjenige, was in anderen Fällen die Kunst hervorbrachte, selbst erst in ihm wachrufen, ihm zu seiner Stärkung kräftige Bilder seines eigenen innersten edleren Seins mit mächtigem Bannrufe vorhalten, und es durch ihren Zauber stets von Neuem anreizen, sich darin wiederzuerkennen? Müsste sie ihm nicht Aufgaben stellen, an denen es seine Kräfte übe, um dem beglückenden Wechselverhältnisse zwischen Volk und Künstler den Boden zu bereiten? es selbst durch erneute Forderung dazu treiben und stacheln, dass es an der Erzeugung des Kunstwerkes mithelfe, durch die sich auferlegte Anstrengung die Schmach seiner Entnationalisirung sühne? und so zur Erweckung des Kunstbedürfnisses beitragen, damit es das nun auch *lieben lerne*, was es unter Sorgen und Schmerzen hervorgebracht?

Was uns nun beschäftigen soll, wäre die ernste Erwägung, wie es um uns stehe, welche Bedeutung der wiederholte Anruf Wagner's zur Begründung einer zunächst für sein eigenes Schaffen bestimmten, unabhängigen Bühne, für uns und das deutsche Volk hat, welche Stellung zu Letzterem unsere Vereinigung selbst, von welcher wir zunächst nur wissen, dass sie — das Volk noch nicht ist? In welcher der beiden als denkbar bezeichneten Bedeutungen könnten wir die Kunst Wagner's *national* nennen, wie wäre ihr dazu zu verhelfen, dass sie in der schönsten Bedeutung des Wortes „national" würde?

Zu unseren sonderbarsten Erfahrungen gehört es nun, dass, gleich nachdem die erste Nachricht von Wagner's Plan, in Bayreuth eine von allen entstellenden Zügen des modernen Theaterwesens eximirte Kunststätte

zu errichten, in die unvermeidliche deutsche „*Oeffentlichkeit*" gedrungen war, sofort der Name „*National-Theater*", öfters auch, unter Abwälzung der Urheberschaft und Verantwortlichkeit „sogenannten Nationaltheater" dafür in Gebrauch kam. Wer hatte es denn *so gewollt*? Dass die wenig verbreiteten Aufrufe ehrlicher Freunde von einem „*nationalen Unternehmen*" Wagner's sprachen, zu seiner Förderung eine Verstärkung ihrer Reihen aus der Mitte der Nation anriefen, konnte, wie es aus heisser Empfindung und innigem Durchdrungensein von der Grösse des Zieles hervorging, für die so wenig Mitempfindenden und Durchdrungenen kaum massgebend sein. Wir dürfen getrost annehmen, dass die deutsche „*Presse*" auch diesmal nicht wusste, was sie sagte, als sie nach guter Gewohnheit das so oft beschworene Gespenst des Nationalen wieder einmal zitirte. Dagegen wurde in Bayreuth in Anwesenheit von wenigen hundert Deutschen die erhabene Weihe den Grundstein vollzogen, und als der die Feier begleitende strömende Regen die kleine Schaar in das alte markgräfliche Opernhaus zusammendrängte, wies der Meister selbst in jener herrlichen Rede den ihm aufgedrungenen Namen für seine Unternehmung zurück: „wo wäre die *Nation*", fragte er, „welche dieses Theater sich errichtete?" — Zehn Jahre lang hatte das Gedicht vom Ringe des Nibelungen vor dieser Nation offen gelegen; was war von ihrer Seite geschehen, um seine Erlösung vom Wort zum Ton, vom todten Papier zur lebendigen Verkörperung zu erleichtern und dem Kunstwerke hierzu nur das bergende Dach zu errichten? Sie hatte gewartet, ob nicht das Grösste vielleicht von selber sich thäte, gewartet, ob nicht eine äussere Nöthigung und Anempfehlung sie des moralischen Entschlusses überhöbe, von aussen her eine Stimme ihr zurufe, dass es *erlaubt* sei, mit Wagner zu gehen. Sie würde heute noch — warten! Dagegen kannten wir in Deutschland so Vielerlei, was den Namen des Nationalen wie ein Aushängeschild zur Schau trug, ohne zu dem Besten, was wir als Deutsche in uns fühlten, in irgend wesentlicher Beziehung zu stehen, dass eine an sich schöne Benennung nothwendig viel von ihrer etwaigen Anziehungskraft für uns verlieren musste. Mindestens lehrte jede Erfahrung, alles in Deutschland mit Akklamation als national Angekündigte verfalle von Hause aus einer Lähmung, die gleich seine ersten Schritte hindert und es fortdauernd in Beschwernisse verstrickt, die auch wirklich redliche Absichten in ihr Gegentheil umschlagen lassen; vermuthlich, weil es, um für *national* gelten zu dürfen, darauf angewiesen ist, Bündnisse mit dem Un-Nationalsten einzugehen und die Aufrechterhaltung seines Namens mit der Aufopferung seines Wesens zu erkaufen. Was sollten wir also mit der stolzen Benennung für unser Festspielhaus? Vielleicht hätte Der oder Jener dabei selbst an das Theater am Weinbergswege vor dem Rosenthaler Thor gedacht, mit welchem Berlin sich begnügte, da das, seinerzeit vom Preussischen Kultusministerium bei Eduard Devrient bestellte „*Nationaltheater des neuen Deutschlands*" weder mit noch ohne demokratische

Verfassung und Selbstverleugnung zu Stande gekommen war? Oder an das Schinkel'sche „National-Denkmal", oder die Berliner „National-Galerie", oder die „national-liberale" Partei, oder — die „National-*Zeitung*"? Mit all' diesen guten Dingen hatte doch unser „sogenanntes National-Theater" wenig gemein, darnach brauchte man nicht erst uns zu fragen!

Wenn aber in der Benennung nach Etwas, an dessen Vorhandensein eben wir in düsteren Stunden die schwersten und bedrückendsten Zweifel hegten, eine Art von Approbation ausgedrückt lag, so überdauerte diese das erste Aufflackern der Neugier nur um die kürzeste Zeit. Die *Nation* hätte nichts dagegen einzuwenden gehabt, vielmehr es sich wohl gefallen lassen, wenn Wagner ihr ein Theater errichtete. Bald und ersichtlich stellte sich aber heraus, wie schwierig es den meist unvermögenden Freunden des Künstlers war, ihm hierin behilflich zu sein. In dem Maasse, wie dies zu Tage trat, schwand alsbald in der deutschen Presse die Bezeichnung „*National-Theater zu Bayreuth*", und machte einer anderen Platz, die geringere Verpflichtungen auferlegte. Es hiess nun schlechtweg *Wagner-Theater* oder selbst *Wagner-Aktien-Theater*, dessen *Billets* übrigens zu theuer verkauft würden, als dass es jemals *national* sein könnte. Und wir konnten mit dieser neuen Benennung unseres werdenden Hauses zufriedener sein, als mit der ersten. Sie bezeichnete es nach seinem Urheber, was recht und billig war; eine Urheberschaft der *Nation*, also der gesammten *Deutschen* als solcher an seinem Entstehen konnten aber auch die Scharfsichtigsten unter uns nicht entdecken. Dagegen bauten Amerikaner und Briten, Italiener und Franzosen daran mit, soweit sie der vertrauensvolle Anruf des deutschen Künstlers dazu bestimmt hatte.

Nun aber war der Bau vollendet und stand da. Er war vollendet unter Sorgen und Nöthen, unter aufreibenden Bemühungen des Meisters, die seiner gewiss nicht würdig waren, noch weniger aber denen zum Ruhm gereichten, welche diesen Bemühungen unthätig und theilnahmlos zugesehen hatten. Die Festspiele fanden statt. Da ereignete sich ein Nachspiel des früher Erlebten: der Spuk des *Nationalen* tauchte von Neuem auf. Das war doch eine Macht des Erfolges! — Die Allerfernstehendsten, Theilnahmlosesten, ja Feindseligen nahmen den Ruhm des Gelingens am lautesten für *deutsche* Opferwilligkeit in Anspruch. Dass die „maasslos übertriebenen und unbilligen Forderungen Wagner's", heisst es in einem jener schmachvollen Ergüsse der Zeitungspresse über das Bühnenfestspiel, „in so überraschender Weise erfüllt werden konnten, ist ein Beweis dafür, dass der deutsche Idealismus keineswegs, wie gewisse Litteraturpfaffen*) uns glauben machen wollen, seinem Untergange entgegengeht, sondern dass er im Gegentheil lebenskräftiger sich behauptet, als zuvor. Diesem einzige ethische Moment wirft ein *Licht* auf die Tage von Bayreuth,

*) „Pfaffen" wohl im Sinne derjenigen „Orthodoxie," die den Gegensatz des „Modernen" bildet?

in diesem Glanze jeder Deutsche sich gerne sonnen mag!" Wie wohl bekam es sich in erborgtem Glanze zu sonnen? Wie stiegen jetzt *deutscher* Idealismus, *deutscher* Kunstsinn, *deutsche* Uneigennützigkeit, Selbstverleugnung und Aufopferungsfähigkeit im Preise! Wie schmeichelhaft war es, sich zum Verdienste anzurechnen, was den mühseligen Anstrengungen des Einen Meisters zukam, und, neben der Bereitschaft der ausübenden Künstler, dem tief innerlichen Sympathisiren eines sehr genau begrenzten *Theiles* der Deutschen aller Stände, deren leider so machtlose Theilnahme einen hoch verehrten Künstler sein Schifflein mit der hehren Last seiner Hoffnungen durch Brandung und Klippen der kümmerlichsten und verwahrlosesten Kunst- und Kulturzustände zu geleiten helfen wollte! Geschah ein solches Missverständniss im Auslande, so konnte es uns minder Wunder nehmen, wenn gleich ein freigebig gespendetes Lob dieser Art uns bei gutmüthiger Laune ein Lächeln entlocken musste. Aber auch in den Grenzen des eigenen Mutterlandes, welches seinen Künstler doch diesesmal wieder so sehr im Stich gelassen, die gleichen Verallgemeinerungen als behagliches Selbstlob hören zu müssen, das musste befremdender berühren! Gewiss war nun, was uns hierbei lächeln liess, nicht die Besorgniss um unsere Ehre als Mithelfer zum Werke des Meisters. Zu unserer Beschämung hatte der Meister zuviel an Ruhe und Kräften opfern müssen: für unsern Stolz war wenig übrig geblieben. Allein es lag etwas Verhöhnungsvolles in der abermaligen Berührung *deutscher* Tüchtigkeit zur Mithilfe für ein nationales Werk, und eben zu dieser Verhöhnung hatten wir so wenig Vertrauen. Wäre sie nur nicht mit so cynischem Behagen vorgebracht worden! Aber das Unglaublichste geschah: am Ende redete man sich so sehr in sein Verdienst hinein, dass man von Wagner einen *Dank* für das verlangte, was einzig seine Energie und sein Ansehen ermöglicht hatte! Gerade wie zu jener früheren Zeit, als der Plan Wagner's zur Errichtung der Festspiele die ganze „*moderne*" Welt aufblicken liess und hier und da, auch unvermuthet, ein mit Neugier vermischtes Interesse wachrief, wiederholte es sich, dass man dem Künstler einen wunderbaren Vorwurf machte: er hatte in jenem tief ergreifenden, erschütternd resignirten Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Nibelungenringes vom Jahre 1863 von der „*Kleinlichkeit der Deutschen*" in Kunstangelegenheiten gesprochen, die ihm den Muth zu einem Aufruf an kunstliebende vermögende Männer und Frauen zur Aufbringung der für eine erste Aufführung seines Werkes nöthigen Geldmittel benähme. „Wie"? hiess es nun, „die Deutschen wären kleinlich?" Das erste Mal war dieser Vorwurf von jenem Wiener musikalischen Dialektiker ausgegangen, der sich durch vieljährige Uebung ein unleugbares Raffinement in der Verwirrung deutscher Kunstfragen verschafft hatte; in fast noch cynischerem Tone wiederholte er sich nun von einem echten und höchst modernen Vertreter der Berliner „*Fledermaus*", den wir neuerdings gar, wie es heisst, als einen der Unseren begrüssen sollen! Ob dem Einen oder dem Andere..

die Befugniss zustand, im Namen der *Deutschen* zu reden, hatte in jedem Falle seine besonderen Bedenken; es ist aber nicht bekannt geworden, dass sich in den Letzteren ein Unwille über die Bevormundung gezeigt hätte. Immerhin wäre es dabei verblieben, und was wir staunend und mit scheuer Ehrfurcht als die That eines Mannes für sein Volk und seine Zeit, als das unverdiente, wunderbare Geschenk eines überschwänglichen Reichthums an Schöpferkraft, Güte, Geduld, Thätigkeit und rastloser Treue angesehen, wäre bei weiterem Umsichgreifen einer solchen Betrachtungsweise bald in dem umgekehrten Lichte eines durch die Vielheit und mit derselben erfochtenen Sieges erschienen! Und das wäre denn doch etwas Neues, bisher auch in Deutschland noch nicht Erfahrenes gewesen. Bis dahin waren wir früher noch nicht gelangt, dass man einem grossen Meister zusah, wie er seine edelsten Kräfte daran setzte, seiner Nation die erhabenste Gabe als freies Geschenk darzubringen, und dann bei der Entgegennahme desselben von *ihm* — den Dank erwartete. Dieser Cynismus ist ganz *„modern"!* Soweit haben erst wir es gebracht!

An dieses Alles und noch manches Andere werden wir erinnert, wenn es sich um die Kombination der zwei Begriffe: *Wagnerischer Kunst* und des *„Nationalen"* handelt. Wenn die Kunst Wagner's eine *nationale* sein soll, so ist sie es in einem anderen als in dem Sinne, in welchem man sonst von einer nationalen Kunst redet. Wahrlich, der Deutsche ist beim Hinblick auf die Siege, welche seine erhabensten Geister über die stumpfe Trägheit und Zähigkeit ihrer jeweiligen Zeitgenossenschaft und Umgebung errungen haben — Siege, welche mit Rücksicht auf das höchste dabei vorschwebende Ziel sammt und sonders als *Niederlagen* angesehen werden müssen — nicht verwöhnt durch den Anblick freudigen Zusammengehens von Volk und Genius, Führern und Geführten. Ward Jenen der Pfad unwegsam, rauh und steil, mussten sie, stets das Schwert in der Hand, durch Gestrüpp und Dornen die Bahn sich öffnen, bald von kreischendem Nachtgeflügel umflattert, bald fast ausgleitend über eklem Gewürm, aber den Blick unverwandt auf das Ziel geheftet, bis dessen Abglanz sich fest und unvergänglich ihren Zügen einprägte und nun für alle Zeit mit seinem Schimmer darauf ruht, sammt allem Ausdruck entschlossenen Leidens und muthigen Trotzes — wer stand ihnen zur Seite, die diese Bahn doch nicht für sich allein brechen wollten? Es bleibt das gleiche Schauspiel, ob wir auf den einsamen Gewaltigen im Reich der Töne blicken, wie er im lebensfrohen und buntbelebten Wien fast nur für sich selber den entzückenden Offenbarungen seines Innern lauschte; ob auf den deutschesten aller deutschen Dichter, der unter den Leiden eines gebrechlichen Körpers dahinsiechend, gewahren muss, wie seine Werke ihren Platz auf den Theatern seines Volkes durch Iffland und Kotzbue besetzt finden; ob auf den entsagenden Denker, der durch lange Jahrzehnte seiner Abgeschiedenheit vergeblich auf eine befreundete Stimme hinlauscht; ob auf

den Künstler, der, aus seinem Mutterlande verstossen, alle Schmerzen des Exils bis auf die Neige durchkostet und, heimkehrend, sich in einem neuen Exil zu befinden glaubt, überall da zurückgewiesen, wo er schenken will, verschmäht, wo es ihn zu beglücken drängt. Wer stand ihnen treulich zur Seite, wenn es nicht wenige Freunde waren, deren Begeisterung bei alledem für *parteiisch* galt? Und wie, wenn gar Opfer an Gut und Besitz die Würdigung bewegen sollen, deren der Genius bei den Seinen geniesst? Einmal wagt es *Beethoven* ein Werk auf Subskription drucken zu lassen, und wendet sich dazu an die deutschen Höfe. Es ist das Werk, welches er selbst für sein grösstes erklärt — und der Erfolg? Bei sämmtlichen Höfen und gefürsteten Häusern Deutschlands finden — acht Exemplare Aufnahme! Für das *Schiller-Goethe-Denkmal* in Weimar werden Beiträge gesammelt. Es gilt keinem Lebenden, sondern der Ehre zweier Dichter, die ihre Grösse längst durch den Tod gesühnt — wie betheiligt sich die Nation daran? Ganz Berlin subskribirt — *einen Thaler*, die meisten deutschen Fürsten gar nichts, der verhasste Napoleon mit zwei französischen Prinzen 2000 Francs. Ganz ohne freiwillige Beisteuer des deutschen Volkes wird das Monument für den Schöpfer des nationalsten deutschen Singspiels — *Weber!* — errichtet. Wie beklagt Weber's Sohn die lange Verzögerung der Sache, und dass sich ihrer, seit Richard Wagner's Verbannung aus Deutschland, durch volle acht Jahre ein lethargischer Schlummer bemächtigt! An die *Schiller-Stiftung* und ihre Lotterie mit baumwollnen Regenschirmen als Nietentrösterin hat uns kürzlich noch R. Pohl gemahnt und uns dadurch erheitert, da wir nicht traurig werden wollten! — — „Wie? die Deutschen wären kleinlich?"

Und nun begab es sich doch wieder, dass Einer der Grossen seine Freunde zur Mithilfe für seine That anruft. Und er soll nicht ganz enttäuscht werden! Für alle Folgezeit wird es ein erhebender Anblick bleiben, wie jene Einzelnen ihre Kräfte verdoppeln, wie sie den Kreis der Verständnissvollen zu mehren, durch Gleichgesinnte sich zu verstärken suchen, wie sie sich bevifern, das Verwandte heranzuziehen, das noch Fremde zu belehren, anzuspornen, zu ermuthigen, Missverständnisse zu beseitigen, Begeisterung zu verbreiten und so dem Künstler das zu werden, was er sonst noch vergeblich sucht: eine verständnissvolle *Gemeinheit* von Zeitgenossen. Wenn die Hoffnungen für eine deutsche Kunst und Kultur, die seitdem in jeder deutschen Stadt ihr Häuflein von Bekennern zählen, auf fester und wohlgesicherter Grundlage zur Wirklichkeit geworden sein werden, so wird den begünstigten Späterlebenden unsere Sorge entnommen sein; aber sie werden mit besonderen Empfindungen auf die Tage zurückblicken, in welchen es uns vergönnt war, dem schöpferischen Gedanken eines einzelnen thatenfreudigen Künstlers durch freie theilnahmvolle Selbstentscheidung aufrecht zu erhalten. Ihnen, die wir uns aus heutigen Tagen auf die unsrigen zurückblickend denken, wird es vielleicht — wie das Vergangene für den Rückblickenden stets sich zusammen-

drängt — mehr den Eindruck machen, als sei der ganze Zeitraum, in welchem so herrliche Thaten vollzogen wurden, wie die bereits erlebten und noch bevorstehenden, ein einmüthig williges Aufflammen für einen grossen Gedanken gewesen; vielleicht werden sie, von der Wirkung auf die Ursache zurückschliessend, ein stürmisches Zusammenraffen aller Kräfte da wahrzunehmen glauben, wo wir, mitten im Drange des Werdens begriffen, das Streben des Meisters und seiner Genossen in den kargen Zeitverhältnissen, in der Trägheit der Massen, der Zerstreutheit der Interessen von Hindernissen aller Art bedrückt sehen und um mehr der kräftig ungebeugten *Dauer* erfreuen, die selbst nach Täuschungen, Misserfolgen, Anfeindungen das Haupt nicht sinken lässt, sondern es, in ruhig sicherer Erkenntniss des Gewollten, immer wieder erhebt. Doch hätten wir vielleicht auch zu gewärtigen, dass Jene hierin klarer sehen. Dann würden sie wohl die Frage stellen: warum waren es eben nur die *„Fremde"*, auf welche Wagner für das edelste künstlerische *Ziel*, die Befreiung der Kunst, zu rechnen hatte? Warum stand ihm nicht das Vertrauen der Nation, die Grossmuth ihrer Fürsten und Herrscher, die Einsicht ihrer Leiter und bestehenden Kunstinstitute zur Seite? Wie leicht musste vereinten Kräften die Erfüllung seiner kühnsten und bedeutendsten Forderungen werden! War diess der Dank dafür, dass der Meister, als er diese Forderungen stellte, schon fünf seiner Werke den deutschen Theatern übergeben, aus deren kümmerlichsten Verführungen sie sich dennoch unauslöschlich in die Herzen gegraben? Sie werden dann auch nach unseren anderweitigen Verdiensten fragen. Schmeicheln wir uns nicht, dass sie uns unsere Tapferkeit auf dem Schlachtfelde, unsere Beredsamkeit in Reichs- und Landtagen, die besonnene Heerführung unserer Feldherren, die Weisheit unserer wohlmeinenden Staatsmänner als *„nationale"* Erfolge anrechnen werden. Wofür, werden sie fragen, ist das Blut eurer Tapfern vergossen? Was haben die Reden eurer Abgeordneten hervorgebracht? Stand eure nicht-militärische Bedeutung im Verhältnisse zu der ungeheuren Verschwendung der auf euer öffentliches Leben verwendeten Kräfte? Zu der verzehrenden Anspannung aller Theilnahme für die blosse bürgerliche Grundlage des Daseins mit Ausserachtlassung seines höheren Zweckes? Wozu diente der ganze weitläufige Apparat des grossen vielarmigen Schmarotzergewächses eurer Journalistik, die wohlberechnete raffinirte Erhitzung und Betäubung der Köpfe durch Leitartikel und Sensationsnachrichten, Telegramme und alle die Stimulationen, mittels deren Regierung und Parteien Tag für Tag die willigen Massen für einseitige Zwecke disciplinirten? Wie gering waren eure Erfolge nach innen und aussen, wie kläglich im Verhältniss zu der krankhaft unausgesetzten Anreizung! Und bei dem Allen müssen wir eingestehen, die glänzende Verhüllung unserer Ohnmacht, auf welche wir zur Erhöhung unseres moralischen Werthes hinweisen, sei nur das mühevolle Ergebniss eines langen Ringens von drei öden und jammervollen Jahrhunderten, als deren Blüte und Vollendung wir uns so gern hinstellen. Das freilich ist

immer so gewesen: jede Zeit hat, als sei dies zu ihrer Selbstachtung unerläßlich, die Verdienste der früheren gierig an sich gerafft. Das wird aber auch künftig stattfinden: was wird dann für unsere Ehre übrig bleiben? Täuschen wir uns nicht: mit der ganzen Eifersucht eines Zeitalters auf das andere wird die Untersuchung geführt werden, ob es bei uns keine große und fruchtbare Idee gegeben, was für sie geschehen sei, wie sich die Nation dazu verhalten habe? ob sie die Kraft der Selbstentscheidung besessen und sich in ihren größten Geistern wiedererkannt, oder von welchen Führern sie sich habe gängeln lassen? ob wir eingesehen, daß die Begünstigung des Schlechten die Zurückdrängung des Guten sei, jede Kraftentziehung ein unersetzlicher Verlust, da es zur Rettung des Höchsten der Aufbietung aller Kräfte bedürfe? wen dieses gewonnene Einsicht bestimmt habe, die zerstreuten Gleichempfindenden zu sammeln, damit aus ihnen, den fördernden Freunden, das *Volk* würde?

Diese Fragen sich schon jetzt gestellt und durch die That zu ihrer Beantwortung beigetragen haben, das ist es, was den redlichen Freunden des Meisters und seiner Kunst zum Ruhme gereicht. Sie halfen ihm seine Fahne hochhalten, damit sie zum weithin sichtbaren Sammelpunkt für die Zerstreuten diene, und, indem alles seine Hoffnungen Begünstigende sich enger um ihn schaarte, durch steten Anwuchs eine Gesammtheit des Volkes entstünde. Zwar ist der Weg noch weit, den wir bis dahin durchschreiten müssen, doch ist schon ein größerer Schritt geschehen, als er sonst in so kurzer Frist zu geschehen pflegt. Noch in der Rede zur Grundsteinlegung konnte der Meister sein Verhältniss zu seinen Patronen, Gönnern und Freunden als ein *fast persönliches* bezeichnen: „Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich als Theilnehmende zu wenden; nur um Ihre Mithilfe konnte ich Sie angehen: dieses Werk rein und unentstellt Denjenigen vorführen zu können, die meiner Kunst ihre ernstliche Geneigtheit bezeigten, trotzdem sie ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vorgeführt werden konnte, — dies war mein Wunsch, den ich Ihnen ohne Anmaßung mittheilen durfte." Das Verzeichniss der Patrone von Bayreuth bietet daher allen zuvor eine lange Reihe von Personen der verschiedensten Oerter und Länder, in welche den Künstler die schwankende Wage seiner Lebensschicksale getragen, die ihm persönliche Freunde geworden und seitdem durch lange Jahre an seinen Sorgen und Wünschen theilgenommen. Dann treten in größerer Zahl solche Männer und Frauen, auf welche die Schöpfungen Wagner's von unseren bestehenden Theatern gewirkt, die durch das erhabene Vorbild eines einzig einem hohen Ziele gewidmeten Lebens für den Künstler mit herzlichen Sympathieen erfüllt, durch die in seinen Schriften dargelegten Ideen begeistert waren, und endlich auch solche, die einem eigenen Antriebe widerstanden hätten, aber durch die Wirksamkeit und den warmen Eifer bereits gewonnener

Freunde mit hingerissen und der gemeinsamen Sache angefeuert waren. Aus solchen *Elementen* bestand das Publikum, welches im August 1876 den weiten Raum des Festspielhauses füllte. Die Grundlage, auf welcher gegenwärtig der Patronatverein errichtet ist, gestattet vollends einem Jeden den Zutritt, der sich uns förderlich erweisen will: es ist uns auch die Bedingung eines wesentlichen materiellen Opfers aufgehoben, durch welches die Patrone der ersten Festspiele die Gewogenheit ihrer Gesinnung dokumentirten, und durch eine so geringe Beisteuer ersetzt, dass ihre Leistung einem Jeden möglich wird und sie fast nur noch das — zugleich nützliche — formelle Unterpfand der *Zugehörigkeit* bildet. Wäre diess der rechte Weg, zum „*National-Theater*" zu gelangen?

Und hier kommen wir auf jenen Ausspruch der Presse zurück: Wagner's Unternehmen könne nicht *national* werden, weil es zu bedeutende Opfer beanspruche, oder weil die *Billets* zu theuer verkauft würden. Eine grobe Begriffverwirrung, wie diese, zeigt uns freilich so recht, was man heute unter *Nation* versteht, nämlich mit etymologischer Genauigkeit die Masse der *nati*, der Eingebornen eines *Landes*! Welcher ethische Begriff dem Worte „Nation" und „national" innewohnt, was kümmert das unsere Zeitungschreiber! In diesem Falle wurde *national* etwa mit *populär* verwechselt. Ob freilich eine künstlerische Institution „populär" werden kann, hängt ebenfalls nicht mit den für ihre Begründung erforderlichen Opfern zusammen; dazu ist es gerade für die Kunst der geringste und nichtssagendste Werthmesser, ob sie populär sei oder nicht. Den Bayreuther Festspielen wurde noch in einer ganz anderen Hinsicht der Vorwurf gemacht, dass sie nicht *populär* seien: „seit wann" fragte da ein sehr verständiger Beurtheiler, „ist es denn im Lande Goethe's und Beethoven's, unter dem Volke Bach's und Händel's ein künstlerisches Vergehen, nicht populär zu sein?" Wir können es getrost aussprechen: was sich im heutigen Deutschland als national ankündigt, für dessen Echtheit ist zu fürchten, was aber gar *populär* sein will und es geradezu geworden ist, das ist nicht mehr zu retten! Denn zu dem wirklich *Nationalen*, welches eine sittliche Macht vorstellt, steht das *Populäre* in schneidendem Kontrast. Eine künstlerische Unternehmung z. B. würde nur dann einen nationalen Charakter tragen, wenn sie einer ganzen Nation Aufgaben zu stellen im Stande wäre, deren Kräfte ernstlich anzuspannen und in einen Punkt zu vereinigen vermöchte. Das *Populäre* ist ja aber recht im Gegensatz dazu das *Mühelose*, welches Jeden dann einladet, sich nur nicht anzustrengen: es werde ihm ja schon Alles entgegengetragen, er brauche nur die Hand darnach auszustrecken. Wer denkt hierbei nicht an die verheerenden Wirkungen unserer populären Konzerte, populären Klassiker-Ausgaben, an das herrschende Kunstpopularisirungssystem, demzufolge auch das Echteste und Edelste in die Verkaufshallen der modernen Kunst gezerrt wird, damit es nur Jeder ohne Beschwerde an Ort und Stelle gemessen könne? Was ist an unseren Theatern

das so verderblich Wirkende, wenn nicht — neben der entsprechenden „*Mittelmäßigkeit*" ihrer Leistungen — die durch dieselben erzielte Ertödtung des Kunst*bedürfnisses* im Keime, indem seine Befriedigung unternommen wird, noch ehe es nur genügender Kraft herauswachsen kann? Zu leichte und schlechte Befriedigung des Bedürfnisses, das ist das Merkmal des *Populären*: Erweckung und Reizung desselben und die Anleitung, es mit Aufgebot aller vorhandenen Kräfte selbst zu befriedigen, das wäre das Kennzeichen einer wahrhaft *nationalen* Kunst!

In diesem Sinne aber ist Wagner der erste und einzige Künstler, der die nationale Aufgabe des Genius in ihrem vollen Umfange erfaßt hat. Seine vorwiegende Thätigkeit ist immer wieder auf *Reizung* des Kunstbedürfnisses in unserer matten und unfruchtbaren Zeit gerichtet gewesen. Statt in schwächlicher oder übervornehmer Resignation auf Nationalisirung der Kunst zu verzichten, hat er vielmehr sein Volk zur That, seine Freunde zu freudigen Opfern aufgerufen. Unsere älteren großen Meister haben dieses nicht gewagt; wo es in ihrem Namen und zu ihrer Ehre geschah, war es oft genug in demüthigender, mehr auf ihre *Popularität* als auf ein Heimischwein im Herzen der Nation hinzielender Weise. Vor uns liegt ein Aufruf des Stuttgarter *Schiller-Vereins* aus dem Jahre 1834 zur Mithilfe an der Errichtung des bekannten Thorwaldsen'schen Denkmals, in welchem es wörtlich heißt: „Damit die Mitwirkung sich so weit als möglich verbreite, so dass recht viele Deutsche daran Theil nehmen können, so wünschen wir, dass der Beitrag des Einzelnen *nicht höher* bestimmt und auch nicht höher *angenommen* werde, als zu 24 Kreuzern rheinisch. So kann zugleich der Beweis geliefert werden, was *ohne Beschwerde des Einzelnen* durch ein allgemeines Zusammenwirken geleistet werden kann." In der Schüchternheit eines solchen Aktenstückes liegt doch wahrlich ein Stück deutscher Kulturgeschichte! „Ohne Beschwerde des Einzelnen!" Und diese bei der ausgesprochenen Einsicht: erst von der Bethätigung der weiteren Theilnahme des „*deutschen Vaterlandes*" werde es abhängen, ob die Aufführung in Erz oder Stein oder auch nur überhaupt „in dieser großartigen Weise" werde stattfinden können. Warum in aller Welt sollte sich da der Einzelne keine Beschwerden auferlegen? Wie rührend bescheiden die Abwehr in dem Wunsche *nicht höherer* Beiträge als zu 24 Kreuzern! Und dünken die Gründe dieser sonderbaren Mäßigung so ersichtlich, dass sie sich selbst bezeichnen nach guter Erfahrung fürchtete man durch höhere Anforderungen zu erschrecken! Man konnte sich ja leichter und billiger mit einem „Nationaldichter" abfinden! Wirklich erhielt Stuttgart am Ende für seinen eingezogenen Schillerplatz *kein* steinernes, sondern das gegossene Standbild, welches heute den „ehrlichen *National-Dichter*" in müder und gebeugter Körperhaltung, wie von der Last seines gewichtigen Lorbeerkranzes bedrückt, darstellt. Aber — Niemand hatte sich deswegen eine Beschwerde gemacht!

„Ohne Beschwerde des Einzelnen!" das ist der Wahlspruch unserer Verehrung für unsere Meister geblieben, deren ganzes Leben eine fortlaufende Kette von Sorgen und Nöthen für ihre Kunst und ihr Volk gewesen. Wer sollte nicht bei diesem Wahlspruche der Feilheit und Schwächlichkeit erröthen? Und von solchen ohne Beschwerde gewonnenen Ergebnissen sollten wir sittliche Wirkungen auf die Nation erwarten, ja sie selber *„nationale"* Erfolge nennen?

Hätten wir nun vielleicht Aussicht, durch eine schnelle und weite Ausbreitung unseres Patronatvereins und die Betheiligung *„möglichst vieler* Deutscher" zum *„Nationaltheater in Bayreuth"* zu gelangen?

Fast war die entgegengesetzte Befürchtung unser Gefühl, als der grossartige Plan der Bayreuther Schule bei unsern Landsleuten eine so ungewöhnliche Betheiligung an einer künstlerischen Angelegenheit veranlassen konnte. Eher mussten wir in einer reissenden Ausbreitung eine Gefahr erkennen, die gleiche Gefahr, welche unser ganzes heutiges Dasein in Kunst und Wissenschaft bedroht, eine recht moderne Gefahr: die des Verflachts- und Populärisirtwerdens des Köstlichsten! Die Gefahr, dass das lautere Gold eines tiefen und echten Kunstbedürfnisses, wie es sich in jenen wenigen Hunderten von Personen zeigte, die sich gleich anfangs an Wagner's Seite stellten, im Triebsande eitler Geschäftigkeit und wohlfeiler Kunstgünnerei verliere! — Ist dem Genius an sich Vornehmheit eigen, so ist dieser Zug keinem deutschen Künstler tiefer eingeprägt, als unserem Meister. Mit Ehrfurcht gedenken wir des unvergesslichen Augenblickes, als am Schlusse der Festspiele Wagner an dem Platze erschien, wo wir ihn noch kurz zuvor in der Vorbereitung der nun vollendeten That bis zum letzten Momente thätig gesehen. Er sprach die geschichtlich gewordenen Worte: „Wollen Sie, so haben wir eine Kunst!" Seine Stirn leuchtete, sein fest auf die Versammlung gerichtetes Auge schien in den Seelen zu lesen, die verborgensten Tiefen derselben auf ihre Wahrheit und Lauterkeit zu ergründen. In dem bewegungslosen Ernst seines Antlitzes aber malte sich weder Hoffnung noch Furcht: es war keine *captatio benevolentiae*, aber auch keine freudige Gewissheit. Uns ist in frischer Erinnerung, wie solche, die diesen Blick nicht zu ertragen vermochten, bemüht waren, diesen Eindruck aus ihren Seelen hinwegzuwitzeln, und eben hierin zeigten, dass sie sich nicht rein fühlten. In jenem Augenblicke war Wagner das verkörperte Gewissen der Zeit, der kategorische Imperativ der Kunst. Und nie hat er sich mehr gezeigt, wie er ist: als der Künstler, welcher Alles, zumal den rauschenden Jubel, den wohlfeilen Ruhm und Erfolg, den er, wie Keiner, erringen konnte, stets der rücksichtslosesten Wahrheit und der Ehre der Kunst geopfert hat, nur dieser seine Siege danken wollte und jedes Bündniss anderer Art zurückwies, dem schwächere Geister sich nicht entzogen! Was einem solchen Künstler für die Verwirklichung seiner Ziele geboten wird, hat nur dann einen sittlichen

Werth, wenn es aus voller tiefer Einsicht, aus innigem Mitleid für die Noth einer kunstlosen Zeit, aus herzlicher Freude an dem Gelingen des Höchsten dargebracht wird!

In Wahrheit war jedoch die Gefahr, dass wir mit unseren Bestrebungen unter die Massen gerathen könnten, ebenso gering, als die Aussicht, durch die Betheiligung „möglichst vieler Deutscher ohne Beschwerde des Einzelnen" zu einer „*nationalen Kunst*" zu gelangen. Freuen wir uns somit herzlich des stätigen Anwachsens unserer Vereinigung, so sehen wir unsere Ehre doch nicht in unserer Zahl, sondern in dem Ernst, welcher uns für die Erfüllung unserer Aufgabe beseelt. Er allein kann uns den ethischen Werth erhalten und verleihen, durch welchen wir dem Meister würdig als eine für die Erreichung seiner Ziele verbündete Gemeinschaft gegenübertreten; er kann uns auch eine im allein berechtigten Sinne *nationale* Bedeutung verleihen. Denn freilich: wollte man eine nationale Kunst für Deutschland a priori konstruiren, sie könnte nicht anders beschaffen sein, als es das Wagner'sche Kunstwerk und die demselben entsprechende Art seiner Ausführung ist. Zu seiner Darstellung können sich die jeweiligen edelsten künstlerischen Kräfte der Nation vereinigen, für die Ermöglichung dieser Darstellung aber diejenigen ethischen Kräfte, die wir als die vollgültigen Repräsentanten deutscher Kunstempfänglichkeit ansehen dürfen. Unser Gewinn wäre dann der, dass wir weder den Staat noch die Fürsten als solche bedürfen würden, um der jungen deutschen Kunst zum Wachsthum zu verhelfen. Sollten wir hierbei auch noch mit mancherlei spröden, noch nicht an den Strahlen des Ideals erweichten Elementen zu rechnen haben, so wird es uns nicht grämen; sollten uns andererseits zunächst doch nur wirklich befreundete Kräfte als Mitbewerber um unsere Ehre sich zugesellen, die Andern aber fortgesetzt zaudern und uns die Arbeit durch ihr passives Verhalten erschweren, so wird es uns freuen. Wir werden dann unsere Kräfte an dem Widerstande ihrer Gleichgültigkeit messen können! Wozu sollte uns auch sonst der Ueberschuss an Kräften dienen, den uns der Meister verliehen hat? Oder sollten wir einen solchen nicht besitzen? Wohin hätte er sich dann verflüchtigt, der doch aus seinem grossen Vorbilde, aus seiner Kunst und seinem Leben in vollen Strömen sich ergiesst? Ist er nicht unser geworden, so wäre das nicht die Schuld der sogenannten „*Gegner*" oder der müssigen *Zuschauer*, sondern unsere eigene! Nun aber wollen wir es nicht leicht haben; einzig, indem wir uns um unserer Kunst willen anstrengen und ihr Opfer bringen, können wir zur nationalen *Sache* dafür beitragen, dass wir so lange keine Kunst besässen, und schon jetzt für eine kommende nationale Kunst sorgen und handeln. Und *gerade nur so lange wird das deutsche Volk eine freie nationale Kunst verdienen, als es sich dieselbe aus innerstem Bedürfniss zu erringen vermag!*

Carl Fr. Glasenapp.

Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes.

II.

Drachenkampf.

Gegenüber den jetzt sich mehrenden Aufführungen des *Ringes des Nibelungen* auf gewöhnlichen Hof- und Stadtbühnen glaubt man im Allgemeinen eine etwas redlichere Kritik zu bemerken als wie gegenüber den Festspielen zu Bayreuth. Zwar sind es dieselben Persönlichkeiten, deren meiste sich dort so vielen Stoff zur Entrüstung und Verhöhnung gesammelt hatten; aber diese fühlen sich nun nicht mehr, wie im Bayreuther Festspielhause, angesichts einer als feindlich betrachteten *Macht*, die dort, in eigenartiger Organisation, fest und frei auf eigenem Grunde vor ihnen auftretend, mit allen Mitteln heftigst zu bekämpfen war. Sie haben es vielmehr jetzt wirklich nur mit dem *Werke* zu thun, welches sie damals ihre Feindseligkeit entgelten liessen; und für die Beurtheilung dieses, dem gewohnten Opernlokale überlassenen und eingepassten Werkes sehen sie sich nun durch die sehr entschiedenen Aeusserungen des Wohlgefallens eines, unmöglich als Partei zu bezeichnenden, grossen Theaterpublikums auf eine durchaus weniger aggressive Manier verwiesen. So kommt denn auch bei denen, welche es immer unredlich meinen, ein gewisses Facit von Redlichkeit heraus, auf welchen man immerhin gelegentlich auch achten darf. Mag man also selbst diese anscheinend Redlichgewordenen von der neueren Nibelungenkritik mit in Betracht ziehen, so wird sich aber das Durchschnittsurtheil, das man über solche nach Bayreuth stattfindenden Aufführungen hört, dadurch wenig verändern. Es wird sich dieses nämlich mit ziemlicher Sicherheit immer so zusammenfassen lassen: das Orchester sei zumeist auf der Höhe seiner Aufgabe gestanden; die Sänger seien theilweise recht annehmbar, theilweise wirklich bedeutend gewesen (wobei es allerdings für den Verständigen nicht verborgen bleiben

kann, dass es an einer Einheit des Styles bei denselben und an einem intimen Zusammenhange zwischen Orchester und Scene noch sehr gefehlt haben müsse); der scenisch-dekorative Theil aber habe, trotz den brillanten Einzelwirkungen, die von den Redlichgewordenen gerade mit besonderem Gerechtigkeitgefühle, im Gegensatz zu Bayreuth, hervorgehoben werden, doch immer noch mehr oder minder bedenkliche Mängel aufgewiesen. Die laute Stimme der sogenannten Fachmänner, welche sich nach den Bayreuther Aufführungen erhob und verkündete: so etwas könne man zu Hause Alles weit besser machen, muss man doch vor Manchem beschämt verstummen oder eingestehen, dass man trotz reicheren Mitteln noch nicht über das Schwierige hinweg zu kommen vermochte; wogegen aber fast überall da, wo man es wirklich besser zu machen sich einbildete, man für den Besonnenen in den ärgsten Unverstand und die übelste Geschmacklosigkeit gerieth, wie dies an dem Beispiele des *Feuerzaubers* bereits nachgewiesen ward. Hiervor hört nun aber das Kriterium der Redlichkeit auf, und das des eigentlichen Kunstgeschmackes gilt allein; wie aber dort Manche zu den Redlichen sich gesellten, die sonst unredlich zu sein liebten, so müssen wir jetzt mit Bedauern Manche zu den Geschmacklosen sich gesellen sehen, die sonst mit uns den Geschmack am Edelen, Erhabenen und Echten zu theilen schienen. Dies mahnt zur Vorsicht; und bereiten nun schon mehre grössere und kleinere Theater den *Siegfried* vor, so scheint es gerathen, noch ehe der so weit verbreitet herrschende Kunstgeschmack seine selbständigen Verbesserungsideen durchgeführt haben wird, von Bayreuth aus über das Bedenklichste einige aufklärende Winke zu geben, wie sie leider für den Feuerzauber grossentheils zu spät kamen. Es bleibt sich gleich, dass die Verbesserungsversuche bei dieser Gelegenheit auf der falschen Ansicht fussten: der genannte scenische Vorgang sei in Bayreuth misslückt, während er gerade im höchsten Maasse den Intentionen des Dichters entsprechend geglückt war, wogegen z. B. bei Gelegenheit des sogenannten *Drachenkampfes* im „Siegfried" die Verbesserung auf etwas in der That Verbesserungswerthes sich beziehen würde. Denn bekanntlich hatte der Bayreuther Wurm leider an dem erheblichen Mangel eines, auf dem Transport aus England verlorenen, in der Eile nicht mehr zu ersetzenden Halsstückes erheblich zu kranken. Das Resultat bleibt bei beiden Gelegenheiten dasselbe, wie gewisse, bereits gerade in Betreff des zuletzt angeführten Beispieles gemachte Vorerfahrungen zu befürchten gelehrt haben: die Verbesserung wird meistentheils recht zweifelhaft ausfallen, wenn man nicht schon vorher auf das Richtige und Gewünschte aufmerksam zu machen sich beeilt. — Bleiben wir diesmal bei dem bedenklichen, aber leicht durch besonnene Beachtung der äusseren Umstände zu berichtigenden Momente des *Drachenkampfes* stehen.

Ein herrschender Grundirrthum über diesen ganzen Vorgang spricht sich schon in seiner populären Bezeichnung als *Drachenkampf* aus. Nirgends ist nämlich im ganzen Drama von einem *Drachen*, sondern immer nur von einem

Wurme die Rede. Wer nur einigermaassen die musikalische Charakterisirung dieses Unthieres kennt, der wird auch gestehen müssen, dass es sich hier in der That nur um einen schwerfällig am Boden hinkriechenden, an die Erde, die seine Schätze birgt, gefesselten Wurm handeln könne. Unter einem Drachen aber begreift die moderne Phantasie im Gegentheil und nicht ohne Grund: ein *geflügeltes* Thier; wie denn auch der naturwissenschaftliche Name *Drache* die geflügelte Eidechse oder Flattereidechse (Draco L.) bezeichnet. Auch der *heraldische* Drache ist geflügelt, im richtigen Gegensatze zum ungeflügelten Lindwurm. Der geflügelte Drache ist aber undeutsch, wie sein Name (griech. drakon, von derko, blicke; vgl. den Basiliskenblick!). Er ist wahrscheinlich rein-orientalischen Ursprunges; denn im Orient ist sein Bild seit den ältesten Zeiten bis nach Japan und China, woselbst er als Staatswappenthier gilt, verbreitet. Seine Bildung ist den geflügelten Stieren (Cherubim), Löwen, Tigern, Greifen der Semiten, Perser und Inder Asiens verwandt. Die *griechische* Mythologie hat ihn dann zunächst aufgenommen: Flügeldrachen ziehen den Luftwagen der noch halborientalischen, kolchischen Barbarin Medeia und der mit orientalischen Kulten in engem Zusammenhange stehenden Erdmutter Demeter; Pegasos und Chimeira sind dort ferner verwandte Gebilde. Die *christliche* Symbolik nahm den orientalischen Flügeldrachen für das Bild des Satans: aus dem Kampfe des Erzengels Michael mit dem Teufel ging der Kampf des Ritters Georg mit dem Flügeldrachen hervor; und dieses Bild, das noch heut im russischen Staatswappen von den barbarischen Grenzen der europäischen Welt nach seinen Vettern in China und Südasien ausschaut, musste sich auf seinem Wanderwege durch Mitteleuropa in *Deutschland* leicht mit den alten Volksvorstellungen von den mythischen *Wurmlindern* des heimischen Nordens vermengen. *Schiller* nannte seine Ballade in Erinnerung an jenen christlichen Kampf ebenfalls den *Kampf mit dem Drachen*, obwohl gerade er daselbst in seinem „*Drachenbilde*“ das allervollendetste Bild des heidnisch-germanischen *Lindwurmes*, der *ungeflügelten* Riesenschlange oder Rieseneidechse, liefert:

Auf kurzen Füssen wird die Last
des langen Leibes aufgethürmet:
ein schuppicht Panzerhemd umfasst
den Rücken, den es furchtbar schirmet.
Lang streckt sich der Hals hervor,
und grässlich, wie ein Höllenthor,
als schnappt' es gierig nach der Beute,
eröffnet sich des Rachens Weite,
und aus dem schwarzen Schlunde drin'n
der Zähne eisenfeste Reih'n;
die Zunge gleicht des schwarzen Spitze,
die kleinen Augen sprühen Blitze:
in eine Schlange endigt sich
des Rückens ungeheu're Länge,
rollt um sich selber fürchterlich,

dass es um Mann und Ross sich schlänge.
Und Alles bild' ich nach genau
und kleid' es in ein schauslich Grau:
halb Wurm erschien's, halb Molch, halb Drache,
gezeuget in der gift'gen Lache.

Halb Wurm — *halb Drache*, das ist aber eben ein ungenauer Begriff, der durch die eingewurzelte Verwechselung zwischen dem germanischen und dem orientalischen Unthier auf Grund der christlichen Symbolik sich erklärt. Das geschilderte Ungeheuer ist durchaus nur ein Pracht- und Musterexemplar jener, der *altgermanischen* Mythologie und Heldensage allein und echt angehörigen Gattung von Unthieren, die dort *Würme*, oder *Lintwürmer*, auch wohl zum Unterschiede von den *Flügel*drachen: *Lin*trachen d. i. kriechende, Schlangen-Drachen, genannt werden, wobei uns Modernen, die wir unsere Sprache nicht mehr verstehen, aber gleich wieder die falsche Vorstellung der Flügel ankommt. (Vgl. *Grimm*, deutsche Mythologie, S. 652: „die Schlange kriecht oder ringelt sich auf dem Boden; stehen ihr Flügel zu Gebot, so heisst sie *Drache*".) In der Edda findet sich das Wort *dreki*, welches im Nordischen ein spät eingeführtes Fremdwort ist, nur einmal in einem gerade daher verdächtigten, zusammenhanglos angefügten Verse der Völu-Spa, bei der Schilderung des Weltunterganges, worin man den Einfluss *christlicher* Vorstellungen sehen will. Es heisst dort wörtlich: der dunkele Drache kam da geflogen, vom Neidberg nieder die schillernde Natter; so fliegt über 's Feld und führt auf den Flügeln Neidhagen die Leichen: nun sinkt er hinab. — Allerdings scheint hier schon die Vorstellung des bösen Feindes als des drachengestaltigen Unterweltsfürsten der christlichen Mythologie eingedrungen. Im Uebrigen kennt die Edda nur den *orm* (Wurm); so heisst es insbesondere vom *Fafnir*, dem verwandelten Riesen, den *Sigurdhr* erlegt: er sei *i orms leiki* gewesen („Wurmesgestalt schuf sich der Starke" bei Wagner). Und von diesem Wurme wird im Liede Fafnismâl gesagt: er *schritt* zum Wasser; also war es eine eidechsenartige, gefüsste Riesenschlange, und jedenfalls zeigt sich keine Spur von Flügeln. Im *Siegfriedsliede*, jener volksthümlichen deutschen Dichtung von Siegfrieds Jugend, Wurmkampf, Jungfrauenbefreiung, Hortgewinn, Hochzeit und Ermordung, welcher ältere Sagenformen als dem Nibelungenliede zu Grunde liegen, schickt der Schmied den Knaben zuerst zu den *Würmen* in den Wald; dagegen ist hernach der in der ursprünglichen Sagenform nicht bekannte Liebhaber und Hüter der auf hohem Felsen gefangenen Königstochter, ganz entsprechend diesem seinem besonderen Beruf, ein *Flügel*drache, als welcher er dann eigentlich auch ganz passend die Rolle der mythischen Waberlohe spielt. Im Nibelungenliede endlich heisst das Unthier, in dessen Blute Siegfried sich gehörnt hat: *lin*-trache, und so wenig von ihm gesagt wird, so würde man doch an nichts anderes als an einen Lindwurm, ohne Flügel, wie in den anderen deutschen Heldensagen, denken können, wenn die Phantasie

eben nicht, unterstützt durch St. Michael und St. Georg, über das *lin* hinweg sich auf den *trachen* stürzte und es nun so schön fände auch *Jung-Siegfried* im Kampfe mit dem edelen orientalischen Flügelthiere zu sehen.

Diese längere Auseinandersetzung erschien zunächst nöthig, da sich schon Merkmale davon gezeigt haben, dass man, verführt durch die falsche populäre Bezeichnung, die Verbesserung und Verschönerung des in Bayreuth verunglückten Wurmes anderswo durch seine Verwandelung in einen Flügeldrachen, also in ein mittelalterliches orientalisch-christlich symbolisirendes Schmuck- und Zierstück, suchen werde, woran der *bildende Künstler* sein besonderes Wohlgefallen haben dürfte. Es ist nicht zu leugnen, dass ein Flügeldrache, zumal wenn er gut gemacht ist, schöner aussieht als ein flügelloser Wurm, besonders wenn er schlecht gemacht ist; da es aber beim Siegfried, der Sage und der Dichtung gemäss, nur um einen solchen Wurm sich handeln kann, so muss man eben diesen Wurm so echt und schön zu machen suchen, als irgend möglich. Ein flatternder, oder wenigstens des Flatterns und Fliegens fähiger Fafner würde, wenn er noch so schön aussähe, in seiner schlaflustigen Schwerfälligkeit, mit seinem: *ich lieg' und beeitz'*, mit seinem hartnäckig am Boden und vor seiner Höhle gefesselt bleibenden Widerstande gegen Siegfried höchst lächerlich wirken, da man nicht begreifen könnte, weshalb er, zumal bei seinem Kampfe, sich des Vortheils der schönen Flügel denn gar nicht bediene; ganz davon zu geschweigen, dass sein prächtiges musikalisches Gattungsmotiv, welches mit dem der *Riesenschlange* im Rheingold identisch ist, ihn als durchaus flügellos darstellt. Das Gegenstück zu diesem liegenden, lastenden, schlafenden, kriechenden *Schlangenwurme*, als Siegfrieds Gesell in der Waldeinsamkeit, ist das *flatternde Vöglein*; wer will diese Beiden durch Beflügelung in eine und dieselbe Kategorie mythischer Thiere zusammen bringen? Der *Kunstgeschmack* moderner bildender Künstler, die, als einziges Prinzip die *Schönheit* proklamirend, überall nur ein *Bild*, d. h. eine Abstraktion aus dem Maleratelier, auf der Bühne hergestellt wissen wollen und damit nun gegen allen dramatisch-musikalischen Sinn und Verstand verstossen, dieser Kunstgeschmack, von den Bühnenleitungen selbstgefällig als Autorität angerufen, vom Publikum stumpf bewundernd als solche respektirt, er bedroht uns bereits mit dem Flügeldrachen: bekämpfen wir ihn, bevor er das ganze Feld der deutschen Bühne überfliegt, wie der *dreki* der Edda, und setzen wir dagegen den guten deutschen Wurm wieder in seine vollen Ehren ein. Auch wir kommen dabei, indem wir uns überall der Eigenart des herrschenden Kunstsinnes anschlossen, erst an *letzter* Stelle auf den Dichter *selbst*, der von seinem Fafner im Siegfried deutlich das Folgende sagen lässt:

Mime: Fafner, der wilde Wurm, lagert im finstern Wald, mit des furchtbaren Leibes Wucht der Niblungen Hort hütet er dort.

Wotan: Der Fasolt fällte, als wilder Wurm hütet nun Fafner den Hort.

Mime: Da bricht's durch den Wald, will auf mich zu: ein gräßlicher Rachen reisst sich mir auf! Der Wurm will mich fangen!

Mime: Ich weise einen schlimmen Wurm, der würgt' und schlang schon viel.
Mime: Merk auf den Wurm: aus der Höhle wälzt er sich her.
Mime: Siehst du dort den dunklen Höllenschlund? Darinnen wohnt ein gräulich wilder Wurm: mutwillig grimmig ist er und gross, ein schrecklicher Rachen reisst sich ihm auf — — giftig glost sich ein Geifer ihm aus — — ein Schlangenschweif schlägt sich ihm auf; wen er damit umschlingt und fest umschliesst, dem brechen die Glieder die Glas.

Also — ganz dem *Schiller*'schen Bilde entsprechend: ein lagernder, sich wälzender, mit einem furchtbar wuchtenden Leibe, einem geifernden gräulichen Rachen („lechende Zähne im Leckermaul") und mit einem Riesenschweife versehener Wurm, den zu guterletzt der Dichter in einer scenischen Bemerkung ganz zweifellos als *eidechsenartigen Schlangenwurm* bezeichnet: das ist's und nichts Anderes, was man als den fälschlich sogenannten *Drachen* im Siegfried darzustellen haben wird. —

Vom Drachen, der keiner ist, kommen wir nun zum *Kampfe* selber, und müssen zuerst den *Ort* in's Auge fassen, wo derselbe vor sich gehen soll. Die Höhle Fafners muss eine riesenwürdige, kolossale und dabei in alle geheimen Schauer mythischer Phantastik gehüllte, durchaus nicht durch ein Uebermaass bloss realistischer Massenhaftigkeit in den idealen Zauber der Waldscene dekorativisch-roh hineinlastende sein. Diess wird aber am besten dadurch erreicht, dass die Höhle — wie denn auch vorgeschrieben — in allertiefster Tiefe des Hintergrundes sich befindet, so weit zurück, als die Verhältnisse der Bühne es irgend nur erlauben. Schon hat der Dichter, zur Verstärkung des Eindruckes des Kolossalen und zur Vermeidung störender Realistik, den unteren, weitesten Theil der Höhlenöffnung durch einen davor aufsteigenden Hügel verdecken lassen, sodass nur der obere Theil zu sehen ist, von dem man auf die gewaltigen Maasse des Ganzen schliessen könne, ohne dadurch die Verhältnisse der übrigen Scene thatsächlich beeinträchtigt finden zu müssen. In dieser halb verdeckten, weit nach hinten sich niederwärts ausdehnenden, in schwärzestes Dunkel gehüllten Tiefe, fern entrückt allem Menschlichen und Lebenden, wie im Abgrunde der elementaren Urmythenwelt: da regt sich's dann schaurig wunderbar mit Laut und Bewegung und lässt das Dasein des Unthiers mehr ahnen, als erkennen. Und dieses in Dunkel gehüllte, in die Entfernung des Aussermenschlichen, Wunderbaren, Urthümlichen gerückte Dasein behält denselben Charakter den ganzen Kampf hindurch. Denn alles, was davon in die Realität des Bühnenspieles allzu deutlich, mit voller plastischer Drastik, hervorträte, das würde nicht allein, wie vorher gesagt, die in den idealisch märchenhaften Waldeszauber ganz eingesponnene Scene durch den rohgewaltigen Eindruck einer übermässigen Theaterwirklichkeit stören, sondern auch trotz aller realistischen Kolossalität, ja gerade *durch* den mühsamen Versuch ihrer möglichsten Realisirung, schliesslich immer an der *Kleinlichkeit* leiden, die jeder scenischen Einrichtung zur vollständigen, lebendig-bewegten Darstellung des Uebermässigen, Uebermenschlichen mehr oder minder anhaften muss. Hier

dürfen der *Phantasie* von der *Scene* aus nur sinnvolle *Andeutungen* gegeben werden, welche sie, mit der mächtigen idealen Hilfe der *Musik*, dann in der Seele des Zuschauers selber völlig ausführen wird.

Ebenso ist sehr darauf zu achten, dass der Hügel, der sich vor der Höhle erhebt und von seiner Höhe her in ihre Tiefe hinuntersinkt, eine genügend breite, nämlich so weite Oberfläche habe, dass sie, die vom Dichter ja auch als *Hochebene* bezeichnet ist, allen Bewegungen vor der Höhle durchaus den Eindruck des Kleinlichen, Bedrückten, Gezwängten, Unfreien benehme und die Phantasie der Zuschauer durch die Maasse des Raumes, den sie erblicken, auf eine richtige ideale Schätzung der Riesenmaasse des dahinter Verborgenen führe. Geschieht die Handlung in engen Verhältnissen, so wird gerade die phantastische Wirkung der Grösse, die überall durch eine gewisse *Verhüllung* der Realität wird erwirkt werden müssen, in ihr Gegentheil verkehrt: das *angedeutete* Grosse würde in der Enge der Situation nur als Kleinlichkeit erscheinen. Auf dieser breiten, nach allen Seiten sich allmählich abwärts senkenden Höhe hat Siegfried seinen ersten Angriff auf das Unthier zu machen; diess darf nun [illegible] kürzen, schmalen Kante vor sich gehen, um so weniger, als er vorgeschriebener Maassen sein Herandringen, der Musik entsprechend, in *längerem* Zeitraume, nämlich während ganzer 25 Takte näher und näher rückend, auszuführen hat. — Und dann später: Siegfried auf Fafners letzte Rede lauschend; das muss durchaus in feierlich stiller Weite, darf nicht in verlegener Zusammengedrängtheit auf Einen kleinen Punkt, wie mit nothgedrungener Vertraulichkeit, geschehen! Kein Gedanke an scenische Umstände darf die Freiheit der weihevollen Stimmung beeinträchtigen, die sich im Erlebnisse dieser, vom heiligen Schweigen der Natur umgebenen, wunderbaren Menschwerdung des sterbenden Ungeheuers erzeugt. — Und endlich die mächtigen Handlungen Siegfrieds mit dem todten Riesenleibe, wozu dann noch Mime's Leichnam geschleppt und gepackt wird — und die langsame, so unendlich verhängnissvolle Wiederkehr des jungen Helden, der sich den Ring des Nibelungen aus der Höhle geholt und nun sinnend, von der Klage der Rheintöchter geheimnissvoll leise umrauscht, unkund in den Anblick des verderblichen Kleinods versunken, heraufsteigt und hervorschreitet, bis Mime's Gruss ihn für die ganze folgende Scene an den Saum der Höhe fesselt: für alles Dieses gehört eine geräumige Umgebung, ein freier Spielraum; die Phantasie rechnet die Raumesmasse zur Handlung hinzu und wird von der äusseren Grösse des *Bildes* dieser Handlung, sobald sie es in wirklich grossen Verhältnissen vor sich sieht, nun ebenso überzeugt, wie sie es von der *inneren* Grösse derselben durch die Kraft der Dichtung und der Musik bereits sein muss.

Nachdem also das Möglichste dafür gethan ist, dass die Phantasie, ergriffen von jener inneren Grösse der Handlung, diese auch in den äusseren, scenischen Verhältnissen wiederfinde, so darf man ihr die Haupthandlung, den *Kampf* selbst, mit einem kühneren Vertrauen auf ihre weiter wirkende eigene Ver-

stellungskraft darbieten. Das Erste und Nothwendigste ist dabei: dass man den Leib des Unthiers, so wie seine Höhle, niemals ganz und gar, aus derselben hervorgekrochen, auf dem Hügel erblicke. Der Zauber des wuchtig Riesenhaften und des schauerlich Geheimnissvollen wäre mit einem Schlage fort. Die mehr oder minder geglückte dekorative Maschinerie, oder das falsche malerische Kunstgebilde, stünde vor den Augen des Zuschauers, mitten zwischen den Wundern der, dekorativ sehr schön herzustellenden, Waldnatur und der Musik, als ein Stück roher Theaterwirklichkeit, auch wieder zu gross ohne Grösse, zu wirklich ohne Wahrheit, kleinlich und peinlich, fortwährend die Aufmerksamkeit auf das Gelingen der merkwürdigen maschinistischen Evolutionen ablenkend aus der Stimmung des dramatischen Vorganges und von dem Eindrucke der Musik, die alles in idealer Weise viel vorzüglicher auszudrücken vermag, als es von der Scene jemals zu erhoffen ist. Die Musik bedarf, um verstanden zu werden, hier nur der *Andeutung* dessen, was geschieht, und dessen s. z. s. *wirkenden Wesen*, dessen *Seele*, sie zum Ausdrucke bringt. Ihre Wirkung darf nicht überwältigt werden durch die Neugier des Auges, das an ein seltsames scenisches Arrangement gefesselt wird. Der Dichter hat auch nirgends gesagt, dass der Wurm mit ganzem Leibe sich darstellen solle; aber es ist zu befürchten, dass unser moderner Kunstgeschmack diess wieder, wie den Bayreuther Feuerzauber, für eine scenische *Unvollkommenheit* halten und es besser zu machen denken werde, wenn man ihn — um den man sich soviel maschinistische und malerische Mühe gegeben — *möglichst vollständig*, als schönes Bild, dem Publikum präsentirte. Es heisst aber bei Wagner: der Wurm windet sich aus der Tiefe *nach der Mitten Stelle vor*, sodass er mit dem *Vorderleibe* bereits auf ihr angelangt ist, wenn Siegfried ihn erblickt. Also: nach seinen unbestimmten, schlangenartigen Bewegen im geheimnissvollen Dunkel des tiefsten Hintergrundes erscheint, über der Höhe des Hügels aufsteigend, das kolossale, phantastische Haupt des Ungeheuers, auf dem gewaltigen Schlangenhalse vorgestreckt, und lässt den nach unten und hinten sich verlierenden Riesenleib weiterhin nur ahnen. In dieser Lage mit Siegfried die ersten Reden wechselnd, hat der Wurm nichts zu thun als den Rachen einmal mächtig aufzureissen und aus dem Hintergrunde seinen Schweif weit aufzuschlagen, dessen Ringeln, so aus dem fernsten Dunkel plötzlich hervortauchend, ohne Weiteres einen erschreckend gewaltigen Eindruck hervorrufen müssen, während sie von einem völlig sichtbaren Pappkörper hervor sich aufrollend, für das Alles beobachtend überblickende Auge des Zuschauers an phantastischer Grösse sofort viel einbüssen würden.

Jetzt beginnt der Kampf. Vorgeschrieben sind in der Partitur die folgenden Bewegungen:

Erstes Siegfriedmotiv (4/4 Lebhaft. Takt 1.): *Siegfried* zieht sein Schwert, springt gegen Fafner an und bleibt herausfordernd stehen; — — *Fafner*

wälzt sich weiter auf die Höhe herauf und speit aus den Nüstern auf Siegfried (8 Takte). — —

Zweites Siegfriedmotiv (Takt 9.): *Siegfried* weicht dem Geifer aus, springt näher zu und stellt sich zur Seite; — — *Fafner* sucht ihn mit dem Schweif zu erreichen (16 Takte).

Drittes Siegfriedmotiv (Takt 25.): *Siegfried* springt über *Fafner*, dessen Schweif ihn fast erreicht hat, hinweg und verwundet ihn am Schweife; — — *Fafner* brüllt, zieht den Schweif zurück und bäumt den Vorderleib um sich auf Siegfried zu werfen: so bietet er diesem die Brust dar (18 Takte).

Viertes Siegfriedmotiv (Takt 38.): *Siegfried* erspäht schnell die Stelle des Herzens und stösst das Schwert bis an's Heft hinein; — — *Fafner* bäumt sich vor Schmerz noch höher und sinkt auf der Wunde zusammen (6 Takte). —

Das sind, wie man sieht, vier nicht so gar umständliche Doppelhandlungen, die nur einen ziemlich bedeutenden Raum erfordern. Dabei hat der Wurm aber nie mehr von sich gezeigt als Haupt und Schweif und zuletzt als weitestes: die Brust. Aus den, in der Vereinzelung noch grösser erscheinenden Massen dieser Theile wird auf die Riesenhaftigkeit des ungesehenen Uebrigen geschlossen. Das so der Phantasie auf's Günstigste sich darbietende Unthier hat einmal Geifer zu speien, einmal den Schweif weit zu entrollen, zweimal sich aufzubäumen, und rückt, wie es in der scenischen Anmerkung darauf heisst: *während des Kampfes etwas weiter in den Vordergrund*, was vorher dadurch bezeichnet ward, dass anfangs gesagt war, es wälze sich *nach einer höheren Stelle vor*, hernach aber: *weiter auf die Höhe herauf:* jedenfalls also aber nicht weiter, als dass man eben nur noch unter dem mächtigen Hals die Brust sieht. — Siegfrieds Handlungen dagegen sind: zweimaliges Näherdringen, das zweite mit einem Zurückweichen vor dem Geifer und zugleich mit einem — also hinterwärts — zur Seite sich Stellen verbunden; — nach diesem der Sprung über Fafner hinweg, welchen Siegfried, durch *Fafners Schweif* in seiner, den Rachengeifer vermeidenden Seitenstellung bedroht, offenbar bereits tiefer unten, über den ungesehenen Hinterleib des Unthieres fort, nach der Höhle zu, ausführt; — und endlich nur noch der Speerstoss in's Herz, nachdem Siegfried, dem bäumenden Leibe ausweichend, in weitem Bogen auf der anderen Seite wieder nach vorn getreten und die Stelle in der nun erst frei werdenden Brust erspäht hat. — So vollzieht sich der grösseste Theil des Kampfes, von dem zur Seite Ausweichen Siegfrieds an, etwa 25 Takte der gesammten 43 hindurch, in der dunkleren Tiefe des Hintergrundes, nicht also auf der höchsten, vollständig überschaubaren Fläche des Hügels, sondern dort, wo es schon zur Höhle sich niedersenkt: unbestimmt, ahnungsvoll, und daher um so schauerlicher, phantastischer und — leichter ausführbar. Wenn so die mächtigen Bewegungen der Kämpfenden aus einem gewissen Verdecktsein der Gesammterscheinung plötzlich hervorbrechen, so wird die Wirkung auf die Phantasie, in Verbindung

mit der Musik, die alles Detail auf das Vollkommenste darstellt, eine ganz überzeugende, zweifellose und in keinem Moment durch den Kontrast zwischen Vorstellung und Anschauung lächerliche sein. — Zu den ergreifenden Sterbeworten Fafners, wo es uns ist, als stürbe eine ganze *Art* des Lebenden im Morgendämmer einer neuen Weltperiode auf Erden aus, hierzu hätte er also seine weiteste Stellung nach vorn zu bereits bei seinem letzten Niedersinken erreicht. Der ganze Vorderleib, Haupt, Hals und Brust, ruht hingestreckt auf der Höhe des Hügels, und somit wäre die natürliche Progression seiner Erscheinung auf der Scene vollendet. Denn während er zum nächtigen Beginne des Aufzuges *gänzlich unsichtbar* aus der tiefsten Nacht des noch gar nicht erkennbaren Höhlenschlundes herauf nur erst seine furchtbare Stimme hatte hören lassen — in der dämonischen Finsterniss jener wunderbaren Scene zwischen Gott und Nibelung als der dritte, wunderbarste, weltentrückteste Zeuge der alten tragischen Götterschicksale — so hat er sich danach zum Kampf in die Sichtbarkeit soweit vorgerückt, als die Phantasie des Zuschauers zur Empfängniss der rechten Wirkung diess vertragen konnte und bedurfte, um nun endlich, zur Vollendung seines dramatischen Lebens, zum gänzlichen Vergehen am Licht des neuen Dramas vom *Menschen*, auf der Höhe der Scene angelangt zu sein. —

Bei all diesen Dingen gilt es nur auf die Worte des Dichters mit besonnener Aufmerksamkeit und ernstlichem Verständnisse ihrer dramatischen Begründetheit zu achten und zudem überall die Anweisungen der Musik sich zu Nutze zu machen, um — in genauem Anschlusse der Handlung an ihre Motive — das Rechte immer zweifellos zu treffen. Dass es aber so selten getroffen wird, und man immer wieder sich gedrungen fühlt derlei Sachen lang und breit zu besprechen um ein Unglück zu verhüten, das ist ein böses Zeugniss für den jammervollen Zustand des Kunstgeschmackes an unseren modernen Bühnen. Wenn sie, etwa in unsicheren, kläglichen Verhältnissen, nicht mit blossen Schuldreim sich abfinden wollen, so glauben sie es mit Raffinement zwingen zu sollen, bieten dann so stark Aufgetragenes oder so malerisch und maschinistisch Ausgearbeitetes und Ausgeklügeltes wie möglich und erreichen damit in ihrem Sinne auch einen gewissen verblüffenden Effekt. Dieser Effekt ist aber durchaus ungleich, ja feindlich, jener *rechten Wirkung*, die nur aus der völligen Treue gegen den Sinn des Dramas und der Musik und aus der richtigen Berechnung auf die eigene Thätigkeit der unmissleiteten Phantasie der Zuschauer sich ergeben kann. Dass man gute Maschinisten und Dekorateure finden würde, die man nach diesen idealen Gesetzen die Realistik der Scene zu gestalten belehren könnte, das ist wohl als gewiss anzunehmen; aber diese *belehrende* und dadurch erst eigentlich *belebende*, ideale Leitung, gleichsam die befreiende und veredelnde Seele, die fehlt eben für sie. Ihre schöne Begabung bleibt mit allem andern mannigfach Wirkungsreichen und Bedenklichen jener seltsamen Welt im Dunkel der gemeinen Theaterleistungen stecken, wie die

Würme in der Höhle, höchstens einmal bis zum Vorderleibe im fläschlichen Lichte der Lampenwelt sich zeigend, wenn es gilt ein glänzendes Ballet auszustatten. Aber fragt man: „hat der Wurm ein *Herz*?“ — da stockt die Maschine! — Die schöne Begabung ist verdammt *unfruchtbar* zu bleiben, weil die Seele des ganzen Bühnenwesens, dem sie sich widmet, selbst nur eine herzlose Maschinerie ist, mit dem Hauptzwecke: *Geld zu machen*. Darüber bleibt ein reicher Hort von Kräften und Talenten für die wahre Kunst verloren. „Wer wird ihn gewinnen?“ — Möchte es unserer Sorge gelingen ihm die Möglichkeit zu edelster Verwendung stets zu wahren! —

Grossstädtisches.

Wiener Briefe.

II.

— *Ende Juni.* —

Die Thatsachen beweisen es, dass das „Repertoire“ der deutschen Oper in unseren Tagen von Richard Wagner lebt. Das der Wiener Hofoper vor allem. Wir haben im verflossenen Winter Wochen gezählt, in denen drei Aufführungen Wagner'scher Opern oder Operndramen zu verzeichnen waren — und *nur* an diesen Abenden war das Haus besucht. Es wurden allerhand Novitäten aufgeführt: sie fielen ab, oder aber, so sehr sie von einer freundlichen Kritik belobhudelt wurden — ein Rabe hackt dem anderen kein Auge aus, ein kritisirender Orientale keinem komponirenden —: das Haus blieb leer, erschrecklich leer trotz aller Künste der Inszenirung und aller Effekte der Ausstattung. Was gab das für Arbeit, was zehrte das an Geld auf, leichte, verliederte, talentlose Musik mit höchstem Pomp zu installiren — dazu reichten aber auch die entscheidendsten Persönlichkeiten mit ihrem Können und Wissen aus, hierzu war kein Vorstudium, war kein Eindringen in den Gegenstand, war kein *Nachdenken* nothwendig. Das alles erheischt aber die Inszenirung eines Werkes von Richard Wagner.

Nun sollte man meinen, dass eine Direktion, welche mit ängstlichem Blicke den Tagesrapport ablieset, mit noch ängstlicherem den Wochenausweis entgegennimmt und mit Schrecken der Jahresbilanz entgegenzittert, dass eine solche Direktion alles, was nur möglich ist, aufbieten würde und müsste, um ein neues Werk von Richard Wagner mängelfrei auf die Bühne zu bringen. Künstlerisches Erfassen ihrer hohen Aufgabe fehlt ja den grossen deutschen Hofbühnen vollständig, der Wiener Hofoper aber am allermeisten; nun gut, so gilt ihr der *geschäftliche* Standpunkt, — unser dermaliger Operndirektor ist ja doch nur Direktor geworden, um das jährliche Defizit von durchschnittlich dreimalhunderttausend Mark (abgesehen von der sehr bedeutenden Subvention aus des Kaisers Privatschatulle) zu bannen — von diesem *geschäftlichen* Standpunkte hätte eine einsichtige Leitung alles daransetzen sollen die *zugkräftige* Novität — lauter Ausdrücke aus dem Theaterjargon und als solche hier angewendet — *glänzend herauszubringen*. „*Das Rheingold*" hat den Beweis geliefert, dass der gegenwärtigen Operndirektion *auch diese* Einsicht mangelt. Die Lärmtrommel der Reklame hat Aller Ohren mit betäubendem Getrommel verlegt, und als das *neugierige Theaterpublikum zu sehen* kam, war es auf's Gründlichste enttäuscht. *Dekoration und Inszenirung des „Rheingold" sind ganz darnach angethan die dramatische Handlung vollkommen unverständlich zu machen.* Von dem nothwendigen Ineinandergreifen aller Faktoren ist in der ganzen Aufführung des „*Rheingold*" keine Spur zu erkennen. Das gut Angelernte und gut Nachgemachte, wie in der Vorführung der „*Walküre*", bei der man nicht vergessen darf der werkthätigen Theilnahme Josef Hoffmanns, der auch die leiseste Veränderung der Beleuchtung überwachte — diess findet man beim „*Rheingold*" nicht mehr. Da ward mit der Zimmermannshacke der Routine gearbeitet, und selbst diese versagte den Dienst, sodass selbst leichteste Details misslückten, beispielsweise das Erglänzen des Rheingolden auf dem Riff im Stromgrunde. „*Wir werden Bayreuth zeigen, wie man's machen soll*" war — wörtlich! — die Losung, die von dem obersten Leiter der Hofoper ausgegeben ward. Infolge dessen ward die Ausführung der Dekorationen dem im Engagement der Hofoper stehenden Malerkonsortium übertragen, und wurden alle Requisiten, Kostüme und Maschinen, von Leuten des „*Hauses*" hergestellt. Sie alle zeigten also Bayreuth, wie man's machen solle! Die Frivolität des Herrn Jahner ergoss sich auf nur allzu fruchtbaren Boden — hat der Direktor die Dichtung so wenig inne, dass er *Donner*, da dieser den Arm mit dem Hammer schwer sinken lässt, zuruft: „*So werfen sie doch den Hammer weg!*" — warum sollen die Dekorationsmaler die in der Dichtung vorgeschriebenen Details der Gegend um *Walhall* vor Augen haben, die Quelle an der Wellesche und dergleichen? Lässt nicht Direktor, Inspektor, Regisseur in der „*Walküre*" den *Wotan* zum Schlusse des Feuerzaubers *bei Hörnchhilden stehen*, da doch Text und Musik die *Einsamkeit* der Verzauberten gebieterisch fordern?

Herrlicher kann sich die schöpferische Phantasie eines bildenden Künstlers nicht entfalten und bewähren als in der Erfindung einer *Walhall* — unsere Dekorationsmaler, welche für Ausstattungsstücke im Style der „*Reise um die Welt*" von Jules Verne glorióse Dekorationen nach dem bequemen *französischen* Muster gemalt haben, strengten sich in dieser Richtung, wo es galt original Deutsches zu schaffen, gar nicht an, mit Mühe wurden sie, und nur durch Zufall, davon abgehalten, in gewohnter glanzvoller Pariser Weise, Walhall als *güldenen* Bau aufzuführen. Der Direktor der Hofoper fand die Skizzen ausgezeichnet — „sie sind anders als in Bayreuth" — er fand auch die Maschinerie und die Kostüme ausgezeichnet, — sie sind nämlich auch anders als in Bayreuth. Die Schwimmapparate sind unglaublich schlecht, auch bis zum Fusse sichtbar — wollte die Leitung der Operndirektion schon nicht nach Bayreuth in die Schule gehen, so hätte sie jetzt Gelegenheit wenigstens an *Leipzig* sich ein Muster zu nehmen, dessen Aufführungen von „*Rheingold*" und „*Walküre*" ich im Vergleich zu Wien hier lobend erwähnen darf. Aber Direktor Jauner war es nicht so um die Maschinen zu thun wie um die Rheinjungfrauen, und deshalb eiferte er sie bei den Proben mit den monumentalen Worten an: „Meine Damen, nur *pikant* schwimmen! sie sind ja *Elfen, Kobolde!* . . . . Und weil *Alberich* von der ersten Kulisse aus „in's Wasser steigen" wollte, schnitt der Dekorateur bereitwillig dem Schwarzalben einen schönen Schlitz in die vorderste Gazefläche, durch welchen nun Alberich hineinschlüpft, wie der weltberühmte *Natator* in seinen Glaskasten!

Ich greife mit Absicht in die Masse von Regiefehlern hinein, weil sie Beleg liefern für die Verständnislosigkeit aller bei der Inszenirung thätigen Kräfte. Aber diese Kräfte sind nicht allein unfähig aus sich selbst zu schöpfen, so weit dies überhaupt möglich ist bei Werken, für welche der schaffende Künstler selber Weisungen der umfassendsten Art gegeben hat, — sie sind auch unfähig *das ihnen Vorgezeichnete zu behalten.* Wie sehen heutzutage die vom Meister persönlich auf das Genaueste einstudirten Musteraufführungen aus? Diese Frage werfen nun Gegner des jetzigen Direktors, wider welchen unabhängige Schreibfedern sich neuestens heftig regen, von selbst auf. „*Tannhäuser*" und „*Lohengrin*" wurden so abgehetzt, dass sie nun nur noch zu den obligaten Wohlthätigkeitsvorstellungen für die diversen Pensionsfonds der Hofopernbühne gebraucht werden, in saloppster, defektester, würdelosester Darstellung und Aufführung. So wie diesen Opern, so geht es auch dem „*Rheingold*"; das Publikum blieb aus. Die „*Walküre*" erlebte volle vierundzwanzig Aufführungen bei ausverkauftem Hause.*)

*) Darauf stützt sich dann das durch die Zeitungen obligat verbreitete, allgemeine, unumstößlich bleibende Kunsturtheil über den *Werth der Werke!* Nicht das Schlechte, sondern das Gute wird also für die mangelnde Wirkung verantwortlich gemacht — während doch jede etwas besonnenere Rücksicht auf die Forderungen des Guten sofort ihm ersichtlich zu einer sehr entschiedenen Wirkung verhilft. — H. v. W.

Sänger' mit wahrlich nicht römisch gebogenen Nasen nehmen immer mehr Besitz von der deutschen, von der Wiener Bühne: damit kommt die Weihelosigkeit, der Dilettantismus, die Stümmfruktifizirung in's Kunstwerk. Schon fangen auch bereits merklich unsere Streichinstrumente in der Hofoper zu „mauscheln" an, diess alles im Vereine mit der Frivolität der obersten Leitung — was kann daraus Segensvolles für die wahre Kunst erstehen? Welch ein Jammer bei so grossartigen Mitteln, die zur freien Verfügung vorhanden sind! Kalt bis in's innerste Herz, begeisterungslos und ohne Verständniss, so steht in Wien die Leitung des grossdotirten Institutes dem Kunstwerke Richard Wagner's gegenüber, . . . und trotzdem hat es Eingang gefunden in tausende von Herzen, erfüllt sie mit den hehrsten Gefühlen und macht sie erglühen in Liebe für Den, der all das Grosse und Erhabene geschaffen.

Ich mag die Wiener Oper nicht, wie sie heute dasteht, ich wende mich ab von den hiesigen Gegnern des Meisters, die schamlosen Sinnes ihn verfolgen, aber ich erfreue mich doch immer und immer wieder an der Empfänglichkeit des Wiener musikalischen *Publikums*. Dass ihm doch in Bälde Lohn erstünde für sein heiss' Bemüh'n: durch eine allseitig würdige Interpretation der Werke des Meisters. — Richten wir auch dafür den Blick *in die Zukunft!*

V. K. Schrumbera.

Geschichtlicher Theil.

Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine

in

Leipzig, Berlin, Frankfurt, München, Wien

mit den Festspielen 1876.

(Zusammengestellt aus den gefälligen Berichten der betr. Vereinsleitungen.)

Nachtrag.

VI.

Aus Graz.

Der Grazer Richard-Wagner-Verein musste sich, nachdem das Bayreuther Festspiel 1876 zu Stande gekommen und damit das Werk, welches er statutengemäss zu fördern hatte, vollbracht war, auflösen. Nicht Mangel an Interesse für die Sache R. Wagners ist der Grund, weshalb sich seitdem kein neuer, die Absichten des Meisters fördernder Verein gebildet hat. Der materielle Zweck eines solchen wird nunmehr wohl besser durch Gewinnung von

Mitgliedern für den Bayreuther Patronatverein verfolgt. Noch ist man hier trotz des mehrseitig bekundeten Eifers, mit den Ideen und Zielen R. Wagner's vertraut zu machen, über dieselben vielfach im Unklaren; auch von seinen Schöpfungen nach Lohengrin ist einiges erst in neuester Zeit hier bekannt geworden, und diese nur in der unvollkommenen Form von Konzertaufführungen oder in der nur relativ anzuerkennenden Darstellung auf einem Provinztheater. Zur Bildung eines Vereines von Gleichgesinnten fehlt daher eben noch die entsprechende Zahl der Gleichgesinnten. Ein solcher wäre, wenn er ersprießlich werden soll, doch nur auf die Thätigkeit Einzelner angewiesen, diese aber würden sich mit einem Vereine nur einen, ihre Thätigkeit erschwerenden Apparat schaffen. Erst wenn durch wiederholte Aufführungen und Vorträge das bisher noch grossentheils an Einzelheiten hangende Interesse zur inneren Theilnahme an R. Wagner's Schaffen und Streben geworden sein wird, kann von einem Vereine ein nicht durch Missverständnisse getrübtes Wirken erwartet werden.

Eine solche Antheilnahme zu erzielen geschieht bei uns namentlich in neuester Zeit das Möglichste. Der günstige Erfolg, welchen Frau Friedrich Materna und Herr Labatt unter Mitwirkung der Herren Kühn (Hunding), Gerike und Kienzl (Klavier) durch die Aufführung des ersten Aktes der Walküre und der Scene zwischen Siegfried und Brünnhilde im Vorspiel zur Götterdämmerung erzielt hatten, bestimmte mehre Künstler und Kunstfreunde, zu einem Comité zusammenzutreten, um durch Veranstaltung wiederholter ähnlicher Aufführungen und Vorträge für die Sache Wagners Boden zu gewinnen. Zwei gelungene Konzertaufführungen gaben Zeugniss von den erfolgreichen Bemühungen desselben. Es wurden in denselben vorgeführt: Siegfrieds Schmiedelieder (Herr Purgleitner), Hagens Wacht (Herr Scaria aus Wien), das Waldweben (Herr v. Vintarini als Siegfried, Frl. Schnerich als Waldvöglein und Herr Kühn als Fafner), Schlussscene des 3. Aktes der Walküre, die Scene: Wotan und Brünnhilde, (Hr. Scaria und Frau Siess-Linée); die erste Scene aus dem Rheingold (Frau Siess-Linée, Frl. Schnerich, Frl. v. Leclair und Herr Kühn), der erste Akt der Walküre (Frl. Stäger und Herr Purgleitner) und die Schlussscene aus dem Rheingold. Die Klavierbegleitung ward theils vom Herrn Wilhelm Kienzl allein, theils in Gemeinschaft mit Herrn Richard Sahla besorgt. Das Verdienst der artistischen Leitung dieser Konzerte, welche sowohl vom eifrigsten Studium als auch von eingehendem Verständnisse und echter Begeisterung Zeugniss gaben, gebührt Herrn W. Kienzl, einem talentvollen jungen Komponisten und Schriftsteller. Ein drittes Wagnerkonzert fand am 28. April statt und brachte den Ritt der Walküren (Frls. Burger, Feldkirch, v. Leclair, Mrak, Schneider, Schnerich, Siebeck, Siess-Linée; Klaviere: Hrn. Albert Hartl aus Wien, R. Sahla), Siegfrieds Tod und Musik zur Feier des gefallenen Helden, sog. Trauermarsch (Herr v. Vintarini,

Klaviere: Herr Hartl, Kienzl); Brünnhildens Erweckung, ganze letzte Scene aus „Siegfried" (Hr. Duzensi, Frau Mila Kupfer-Berger vom Wiener Hofoperntheater; Klavier: Hr. Felix Mottl aus Wien); Hagen ruft die Gibichsmannen zum Hochzeitsfeste (Hagen: Hr. W. Ortner, Mannen: Herren aus dem Grazer akademischen und Männer-Gesangvereine; Klavier: Hrn. Hartl und Sahla). Der Erfolg dieses Konzertes, vorzüglich der Scene aus „Siegfried", war der bedeutendste von Allen. —

Auch unser *Musikverein* hat das wachsende Interesse für den Meister nicht unberücksichtigt gelassen, indem er ein Wagnerkonzert gegeben, wobei das Vorspiel zu Tristan und Isolde, Siegfrieds Tod und die Musik zur Feier des gefallenen Helden, der Feuerzauber und der Walkürenritt unter der umsichtigen Leitung des artistischen Direktors Herrn Ferdinand Thieriot gebracht wurden. Zwei Vorträge des Herrn W. Kienzl hatten das Bayreuther Festspiel zum Gegenstande. Auch unsere Bühne machte sich durch eine recht gelungene Darstellung der Meistersinger von Nürnberg unter der Leitung des Kapellmeisters Herrn Moritz Anger verdient.

Dr. Friedrich v. Hausegger.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der provisorische Vorstand des Pfälzer Patronatvereines hatte am 27. Mai, unter Mittheilung seiner, im 4. Stücke dieser Blätter bereits veröffentlichten Statuten und einer Liste seiner, inzwischen noch um 2, resp. 4 vermehrten, 22 ordentlichen und 17 ausserordentlichen Mitglieder, zur Betheiligung derselben an der statutenmässigen Wahl der Vorstandschaft eingeladen; in Folge dessen wurden zum Vorstande des Vereines ernannt: Herr *Eugen Durand*, Bankier in Neustadt, Herr *Carl Johns*, Ingenieur in Ludwigshafen, Herr *August Lauterborn*, Buchdruckereibesitzer ebendort (diese beiden Herren besorgen die Verwaltungsgeschäfte), Herr *M. Siebert*, kgl. Kreisbaurath in Speyer, Herr *Eugen Stumpf*, Gutsbesitzer in Dürkheim. —

Konzerte im Interesse unserer Sache. Unser Mitglied Hr. *Dr. Franz* in *Zabern* (Elsass) veranstaltete dort unter Mitwirkung des Zaberner Gesangvereines, sowie dortiger und auswärtiger Kunstfreunde, *am 24. Mai*, als Nachfeier des Geburtstages unseres Meisters, ein *Beethoven-Wagner-Konzert zum Besten des Bayreuther Patronatvereines*, mit einem in jeder Hinsicht günstigen Erfolge. Das Programm bot: „Wach auf" Chor aus den „Meistersingern" von Wagner; Egmont-Ouverture, Terzett N. 5 aus „Fidelio". 1. Satz des Klaviertrio Op. 1. N. 2 (G.-dur) von Beethoven; Einleitung zum III. Akt und Brautlied aus „Lohengrin", Spinnlied, Scene und Ballade aus dem „fliegenden Holländer" von Wagner; Adagio aus der Violinsonate Op. 30 N. 1 (A-dur) von Beethoven; Schlummergesang, „an den Abendstern", Marsch und Chor aus „Tannhäuser" von Wagner.

Der Wiener akademische Wagner-Verein veranstaltete *am 27. Mai* seinen ursprünglich zur Feier des Geburtstages unseres Meisters bestimmten *dritten internen Vereinsabend*, wobei zur Aufführung kamen: Huldigungsmarsch, für

Klavier (Frl. v. *Standthartner*, Hr. *Motil*), Monologe des Sachs aus dem III. und II. Akt der „Meistersinger" nebst der Scene des Sachs mit Eva (Hr. Reichsrath *Wanka*, Frau Hofopernsängerin *Kupfer*), Albumblatt, für Cello eingerichtet von Popper (Hr. v *Liliencron*), 1. Scene des III. Aktes der „Götterdämmerung" (die Damen *Kugler*, *Jenitschari*, *Scheler*, und Hr. *Wettlinger*), „Liebestod" aus „Tristan und Isolde" (Frau *Kupfer*). —

Litterarische Neuigkeit. — Im Verlage von *E. Schloemp* (Leipzig) ist vor Kurzem erschienen: *Die Sprache in Richard Wagner's Dichtungen von Hans von Wolzogen* (7. Bogen); Inhalt: I. zur künstlerischen Stilistik: „Schwulst" und Abbreviatur; Antithese, Oxymoron, Paradoxon, Wortspiel; Epitheta; Metapher, Symbolik, Allegorie, Gleichniss; Sentenzen und Sprichwörtliches; II. zur gramatischen Stilistik: Periodenbau; Inversion; Vermeidung der Konjunktionen; Kasusgebrauch; III. zu Wortbildung und Wortgebrauch: Komponirung und Entkomponirung; Wortbedeutung; die „9 seltsamen" Worte; Jauchzerbildungen; Flexion. —

Auf Anregung unseres Herrn Vertreters, des Kaufmanns *Rudolf Zenker*, in *Leipzig* fanden dort nach dem Schlusse der ersten Vorstellungen, des Rheingoldes und der Walküre, Zusammenkünfte der für die Sache Interessirten im Saale des Hôtel de Prusse statt, woselbst *Prof. Dr. Riedel* die Anwesenden im Namen unseres Vereines begrüsste, Herr *G. Davidsohn*, unser Herr Vertreter für Berlin, zum Anschluss an den Verein aufforderte und Herr *R. Zenker* als Kassierer der Leipziger Vertretung die Anmeldungen zum Beitritte entgegen nahm. — Die so erfolgreiche Korrektheit dieser Aufführungen: *das Rheingold unmittelbar vor der Walküre zu geben*, wo es nothwendig hingehört um beiden Werken die rechte und volle künstlerische Wirkung zu wahren, wird von nun an für jedes Theater, das sich um das Aufführungrecht für die Tetralogie bewerben will, vorbildlich bleiben müssen. Nur unter dieser Bedingung, die sich in so hohem Maasse als wohlerfüllbar erwiesen hat, wird fernerhin das grosse Werk an die Theater hingegeben werden. Die damit erreichte Selbstüberwindung des gewöhnlichen Theatergeschmacks, der seit Jahren beinahe idiosynkratisch nur immer nach der Walküre verlangte, mag eine sehr heilsame Wendung zum Ernsteren und Besseren, soweit es die Schranken der gewöhnlichen öffentlichen Bühnenwelt erlauben, zur Folge haben, wenn sich die Veranlassung dazu, wie es bereits den Anschein hat, öfter und öfter wiederholen wird. Das Publikum wenigstens hat wieder einmal gezeigt, dass es vom Rechten und Echten am tiefsten ergriffen werden kann, und wenn die Direktionen diess Vermögen, statt fortwährend zu schädigen, endlich einmal wirklich und ernstlich — auch für sich — nutzen wollten, so könnte man, ohne sich gerade selbst mitten hinein zu wünschen, doch einen etwas mehr theilnehmenden Blick auf das wunderliche, unseren künstlerischen Bestrebungen bis jetzt noch so feindlich geartete öffentliche Bühnenwesen werfen, um so mehr, als man darin schliesslich doch nichts anderes zu erblicken haben würde, als einen bedeutsamen Erfolg der Einen und ersten That in *Bayreuth*. —

Druck v. E. Oechsle, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

August. **Achtes Stück.** **1878.**

Inhalt: Publikum und Popularität. Von R. Wagner. III. — Andeutungen über Wagner's Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. Von Dr. O. Eiser. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. III. Walhall. — Kritik: Richard Wagner und Schopenhauer, von Dr. Friedrich von Hausegger, besprochen von E. von Hagen. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: An unsere Vertreter und Mitglieder. —

Publikum und Popularität.

III.

Wir betrachteten uns das Publikum der Zeitungsleser und das der Theatergänger, um auf den *Populus* und die von ihm ausgehende *Popularität* für jetzt erst nur einen trüb ausspähenden Blick zu werfen. Noch mehr sollten wir befürchten diesen Ausblick uns zu trüben, wenn wir zuvor noch das akademische Publikum in unsere Betrachtung ziehen. „Wann spricht das Volk, halt' ich das Maul", lasse ich einmal einen meiner Meistersinger sagen; und wohl ist anzunehmen, dass eine ähnlich sich ausdrückende stolze Maxime der Grundsatz alles Kathedarthums sei, möge nun der Katheder in der Schulstube oder im Collegiumsaale stehen. Doch hat die Physiognomie des akademischen Wesens bereits den Vortheil für sich, selbst populär zu sein: man schlage die vortrefflichen „fliegenden Blätter" auf, und sogleich wird selbst der auf der Eisenbahn reisende Bauer den „Professor" erkennen, wie ihn die geistvollen Zeichnungen der Münchener Künstler uns zu harmloser Unterhaltung öfters dort vorführen; zu diesem Typus komme nun noch der gewiss nicht minder populäre *Student*, mit der Kinder-

kappe auf dem Theile des Kopfes, in Kanonenstiefeln, mit Sporen schwellenden Bier[illegible] vertreibend, und wir haben den Lehrer auf der [illegible] der „Wissenschaft" vor uns, welche stolz auf uns Künstler, Dichter und Denker, als die Spätgeburten einer verrotteten Weltanschauungs-Methode, herabblicken.

Sind die Pfleger dieser Wissenschaft zwar in ihrer Erscheinung vor den Augen des Volkes populär, so entgeht ihnen leider doch jeder Einfluss auf das Volk selbst, wogegen die sich ausschliesslich an die Minister der deutschen Staaten halten. Diese sind zwar meistens nur Juristen, und haben auf den Universitäten etwa das gelernt, was ein Engländer, der seine Staatscarrière als Rechtsanwalt beginnt, im Geschäfte eines Advokaten sich aneignet, aber, je weniger sie von der eigentlichen „Wissenschaft" verstehen, desto eifriger sind sie auf die Dotirung und Vermehrung der Universitätskräfte des Landes bedacht, weil man uns nun einmal im Auslande beständig nachsagt, dass, wenn auch sonst nicht viel an uns sein sollte, wenigstens unsere Universitäten sehr vortrefflich wären. Namentlich auch unsere Fürsten, denen übrigens eine vortreffliche Gelehrsamkeit vom Auslande besonders nachgerühmt wird, hören gern von ihren Universitäten sprechen, und sie überbieten sich gegenseitig in der „Hebung" derselben; wie es denn kürzlich einen König von Sachsen in der Fürsorge für seine Universität zu Leipzig nicht eher ruhen liess, als bis die Anzahl der dort Studirenden die der Berliner Universität überholt hatte. Wie stolz dürfen sich unter solchen allerhöchsten Eiferbezeigungen für sie die Pfleger der deutschen „Wissenschaft" nicht fühlen!

Dass dieser Eifer von oben einzig der Befriedigung einer immerhin würdigen Eitelkeit gelte, ist allerdings nicht durchweg anzunehmen. Die sehr grosse Fürsorge für die Disciplin derjenigen Lehrfächer, welche zur Abrichtung von Staatsdienern verwendbar sind, bezeugt, dass die Regierungen bei der Pflege der Gymnasien und Universitäten auch einen praktischen Zweck im Auge haben. Wir erfahren durch eine Druckschrift des Göttinger Professors *P. de Lagarde* vor einiger Zeit hierüber wiederum sehr Belehrendes, wodurch wir in den Stand gesetzt werden, die eigentlichen Absichten der Staatsministerien, sowie die besonderen Ansichten derselben über das nützlich zu Verwendende aus den Gebieten der einzelnen Wissenschaften, gut zu erkennen. Auf das grosse Anliegen der Regierungen, besonders ausdauernder Arbeitskräfte sich zu versichern, hat man durch die uns bekannt werdenden strengen Anordnungen im Betreff der täglichen Unterrichtsstunden, namentlich in den Gymnasien, zu schliessen. Frägt ein um die Gesundheit seines Sohnes bekümmerter Vater z. B. einen Gymnasial-Direktor, ob der, den ganzen Tag einnehmende Lehrstundenplan nicht wenigstens einige Nachmittagsstunden, etwa schon für die nebenbei immer noch zu Hause auszuarbeitenden Aufgaben, frei lassen dürfte, so erfährt er, dass der Herr Minister von allen Vorstellungen hierüber nichts wissen wolle: der Staat gebrauche tüchtige Arbeiter, und von früh an müsse das junge Blut auf der Schulbank sich das Sitzfleisch gehörig abhärten, um

dereinst auf dem Bureaustuhle den ganzen Tag über behaglich sich fühlen zu können. Die Brillen scheinen für dieses Unterrichtssystem besonders erfunden zu sein, und warum die Leute in früheren Zeiten offenbar hellere Köpfe hatten, kam gewiss daher, dass sie mit ihren Augen auch heller sahen und der Brillen nicht bedurften. — Hiergegen scheinen nun die Universitätsjahre, mit eigenthümlichem staatspädagogischem Instinkte, für das Ausrufen der Jugendkraft freigegeben zu sein. Namentlich der zukünftige Staatsdiener sieht hier, bei übrigens vollkommen freigelassener Verwendung seiner Zeit, nur dem Schreckgespenste des schliesslichen Staatsexamens entgegen, welchem er endlich aber in allerletzter Zeit durch tüchtiges Auswendiglernen der Staatsgerechtigkeits-Rezepte beizukommen weiss. Die schönen Zwischenjahre benützt er zu seiner Ausbildung als „Student". Da wird der „Comment" geübt; die „Mensur", die „Corpsfarbe" verschönern seine rhetorischen Bilder bis in seine dereinstige Parlamente-, ja Kanzler-Wirksamkeit hinein; der „Bier-Salamander" übernimmt das Amt des Kummers und der Sorge, welche einst *Falstaff* „aufblähten und vor der Zeit dick machten". Dann kommt die „Büffelei", das Examen, endlich die Anstellung, und — der „Philister" ist fertig, dem der gehörige Servilismus und das nöthige Sitzefleisch mit der Zeit bis auf die glorreichsten Höhen der Staatslenkerschaft verhelfen, wo dann wieder von Neuem nach unten hin angeordnet und die Schule tüchtig überwacht wird, damit es keinem einmal besser ergehe, als dem Herrn Minister selbst es ergangen ist. — Dieses sind die Leute, welche in Staatsbedienstungen, Abgeordnetenkammern und Reichsparlamenten z. B. auch über öffentliche Kunstanstalten und Entwürfe zur Veredelung derselben ihre Gutachten abzugeben haben würden, wenn sie aus Unvorsichtigkeit zur Förderung durch den Staat empfohlen werden sollten. Als Theaterpublikum lieben sie den Genre des „Einen Jux will er sich machen". —

Hiermit wäre uns etwa der *Nützlichkeits*-Kreislauf unseres akademischen Staatslebens angedeutet. Daneben besteht aber ein anderer, dessen Nutzen für einen ganz idealen angesehen sein will, und von dessen korrekter Ausfüllung der Akademiker uns das Heil der ganzen Welt verspricht: hier herrscht die reine *Wissenschaft* und ihr ewiger *Fortschritt*. Beide sind der sogenannten „philosophischen Fakultät" übergeben, in welcher Philologie und Naturwissenschaften mit inbegriffen sind. Den „Fortschritt", für welchen die Regierungen sehr viel ausgeben, besorgen wohl die Sektionen der Naturwissenschaft so ziemlich allein, und hier steht, wenn wir nicht irren, die *Chemie* an der Spitze. Diese greift durch ihre populär nützlichen Abzweigungen allerdings in das praktische Leben ein, wie man dieses namentlich an der fortschreitend wissenschaftlicheren Lebensmittel-Verfälschung bemerkt; dennoch ist sie, vermöge ihrer dem öffentlichen Nutzen nicht unmittelbar zugewendeten Arbeiten und deren Ergebnisse, der eigentlich anreizende Beglücker und Wohlthäter der übrigen philosophischen Branchen geworden, während die Zoo- oder Biologie zu Zeiten unangenehm störend namentlich auf die mit der Staats-Theologie

sich berührenden Zweige der Philosophie einwirkt, was allerdings wiederum den Erfolg hat, die eintretenden Schwankungen auf solchen Gebieten als Leben und Bewegung des Fortschrittes erscheinen zu lassen. Hingegen wirken die stets sich mehrenden Entdeckungen der Physik, und vor Allem eben der Chemie, als wahre Entdeckungen auf die *speculative* Philosophie, so welcher selbst die Philologie ihren ganz einträglichen Antheil zu nehmen ermöglicht. Hier, in dieser letzteren, ist nämlich gar nichts recht Neues mehr hervorzuholen, es müsste denn den archäologischen Schatzgräbern einmal gelingen, bisher unbeachtete Lapidar-Inschriften, namentlich aus dem lateinischen Alterthume, aufzufinden, wodurch einem wagehalsigen Philologen es dann ermöglicht wird, z. B. gewisse bisher übliche Schreibarten oder Buchstaben umzuändern, was dann als ungeahnter Fortschritt dem grossen Gelehrten zu erstaunlichem Ruhme verhilft. Philologen wie Philosophen erhalten aber, namentlich wo sie sich auf dem Felde der Aesthetik begegnen, durch die Chemie, sowie durch die Physik im Allgemeinen, noch ganz besondere Ermunterungen, ja Verpflichtungen, zu einem, noch gar nicht zu begrenzenden Fortschreiten auf dem Gebiete der Kritik alles Menschlichen und Unmenschlichen. Es scheint nämlich, dass sie den Experimenten jener Wissenschaft die tiefe Berechtigung zu einer ganz besonderen Skepsis entnehmen, welche es ihnen ermöglicht, sich von den bisher üblichen Ansichten abwendend, dann in einer gewissen Verwirrung wieder zu ihnen zurückkehrend, in einem steten Umkehrenmüssen sich zu erhalten, welches ihnen dann ihren gebührenden Antheil am ewigen Fortschritte im Allgemeinen zu versichern scheint. Je unbeachteter die hier bezeichneten Saturnalien der Wissenschaft vor sich gehen, desto kühner und anhaltender werden dabei die edelsten Opfer abgeschlachtet und auf dem Altar der Skepsis dargebracht. Jeder deutsche Professor muss einmal ein Buch geschrieben haben, welches ihn zum berühmten Manne macht: nun ist ein naturgemäss Neues aufzufinden nicht Jedem beschieden; somit hilft man sich, um das nöthige Aufsehen zu machen, ganz damit, die Ansichten eines Vorgängers als grundfalsch darzustellen, was dann um so mehr Wirkung hervorbringt, je bedeutender und grösstentheils unverstandener der jetzt Verhöhnte war. In geringeren Fällen kann so etwas unterhaltend werden, z. B. wenn der eine Aesthetiker Typenbildungen verbietet, der andere sie aber den Dichtern wieder erlaubt. Die wichtigeren Vorgänge sind nun aber die, wo überhaupt jede Grösse, namentlich das so sehr beschwerliche „Genie", als verderblich, ja der ganze Begriff: *Genie* als grundirrthümlich über Bord geworfen werden.

Dieses ist das Ergebniss der neuesten *Methode* der Wissenschaft, welche sich im Allgemeinen die „*historische Schule*" nennt. Stützte sich bisher der wirkliche Geschichtschreiber mit immer grösserer Vorsicht nur auf beglaubigte Dokumente, wie sie bei emsigster Nachforschung aus den verschiedenartigsten Archiven aufgefunden werden mussten, und vermeinte er nur auf Grund

dieser ein geschichtliches Faktum feststellen zu dürfen, so war hiergegen nicht viel zu sagen, obgleich mancher erhebene Zug, den bisher die Ueberlieferung unserer Begeisterung vorgeführt hatte, oft zum wahrhaften Bedauern des Geschichtforschers selbst, in den historischen Papierkorb geworfen werden mußte; was die Geschichtsdarstellung einer so merklichen Trockenheit verfallen ließ, daß man sich wiederum zur Auffrischung derselben durch allerhand pikante Frivolitäten veranlaßt sah, welche, wie z. B. die neuesten Darstellungen des Tiberius, oder des Nero, bereits gar zu stark in das Geistreiche umschlugen. Der Beurtheiler aller menschlichen und göttlichen Dinge, wie er am kühnsten endlich aus der, auf die philosophische Darstellung der Welt angewendeten, historischen Schule hervorgeht, bedient sich dagegen der archivarischen Kenntnisse nur unter der Leitung der Chemie, oder der Physik im Allgemeinen. Hier wird zunächst jede Annahme einer Nöthigung zu einer metaphysischen Erklärungsweise für die, der rein physikalischen Erkenntniß etwa unverständlich bleibenden, Erscheinungen des gesammten Weltdaseins durchaus, und zwar mit recht derbem Hohne, verworfen. Soviel ich von den Vorstellungen der Gelehrten dieser Schule mir zum Verständniß bringen konnte, scheint es mir, daß der so redliche, vorsichtige und fast nur hypothetisch zu Werke gehende *Darwin*, durch die Ergebnisse seiner Forschungen auf dem Gebiete der Biologie, die entscheidendste Veranlassung zur immer kühneren Ausbildung jener *historischen* Schule gegeben hat. Mich dünkt auch, daß diese Wendung namentlich durch grosse Mißverständnisse, besonders aber durch viele Oberflächlichkeit des Urtheiles bei der allzueifrigen Anwendung der dort gewonnenen Einsichten auf das philosophische Gebiet vor sich gegangen sei. Diese Mängel scheinen mir sich im Hauptpunkte darin zu zeigen, daß der Begriff des *Spontanen*, der *Spontaneität* überhaupt, mit einem sonderbar übertreibenden Eifer, und mindestens etwas zu früh, aus dem neuen Welterkennungssystem hinausgeworfen worden ist. Es stellt sich hier nämlich heraus, daß, da keine Veränderung ohne hinreichenden Grund vor sich gegangen ist, auch die überraschendsten Erscheinungen, wie z. B. in bedeutendster Form das Werk des „Genie's", aus lauter Gründen, wenn auch bisweilen sehr vielen und noch nicht ganz erklärten, resultiren, welchen beizukommen uns außerordentlich leicht sein werde, wenn die Chemie sich einmal auf die Logik geworfen haben wird. Einstweilen werden aber da, wo die Schlußreihe der logischen Deduktionen für die Erklärung des Werkes des Genies noch nicht als ganz zutreffend aufgefunden werden kann, gemeinere Naturkräfte, die meistens als Temperamentfehler erkannt werden, wie Heftigkeit des Willens, einseitige Energie und Obstination, zur Hilfe genommen, um die Angelegenheit doch möglichst immer wieder auf das Gebiet der Physik zu verweisen.

Da mit dem Fortschritte der Naturwissenschaften somit alle Geheimnisse des Daseins nothwendig der Erkenntniß endlich als in Wahrheit bloss eingebildete Geheimnisse offengelegt werden müssen, kommt es fortan überhaupt

nur noch auf *Erkennen* an, wobei, wie es scheint, das intuitive Erkennen gänzlich ausgeschlossen bleibt, weil dieses schon zu metaphysischen Allotrien veranlassen, nämlich zum Erkennen von Verhältnissen führen könnte, welche der abstrakt wissenschaftlichen Erkenntniss so lange mit Recht verbehalten bleiben sollen, bis die Logik, unter Anleitung zur Evidenz durch die Chemie, damit in das Reine gekommen ist.

Mir ist, als hätten wir hiermit die Erfolge der neueren, sogenannten „historischen" Methode der Wissenschaft, wenn auch nur oberflächlich (wie dies den ausserhalb der Aufklärungs-Mysterien Stehenden nicht anders möglich ist), berührt, welchen nach das rein erkennende Subjekt, auf dem Katheder sitzend, allein als Existenz-berechtigt übrig bleibt. Eine würdige Erscheinung am Schlusse der Welt-Tragödie! Wie es diesem einzelnen Erkennenden schliesslich dann zu Muthe sein dürfte, ist nicht leicht vorzustellen, und wünschen wir ihm gern, dass er dann, am Ende seiner Laufbahn, nicht die Ausrufe des *Faust* am Beginnen der Goethe'schen Tragödie wiederhole! Jedenfalls, so befürchten wir, können nicht Viele jenen Erkenntniss-Genuss mit ihm theilen, und für das grosse Behagen des Einzelnen, sollte sich dieses auch bewähren, dürfte doch, so dünkt uns, der sonst nur auf gemeinsamen Nutzen bedachte Staat zu viel Geld ausgeben. Mit diesem Nutzen für das Allgemeine dürfte es aber ernstlich schlecht bestellt sein, schon weil es uns schwer fällt, jenen allvereinsamt Erkennenden als einen Menschen unter Menschen anzusehen. Sein Leben bringt er vor und hinter dem Katheder zu; ein weiterer Spielraum, als dieser Wechsel des Sitzplatzes zulässt, steht ihm für die Kenntniss des Lebens nicht zu Gebote. Die Anschauung alles dessen, was er denkt, ist ihm meistens von früher Jugend her versagt, und seine Berührung mit der sogenannten Wirklichkeit des Daseins ist ein Tappen ohne Fühlen. Gewiss würde ihn, gäbe es nicht Universitäten und Professuren, für deren Pflege unser so gelehrtenreicher Staat sich freigebig besorgt zeigt, Niemand mehr beachten. Er mag mit seinen Standesgenossen, sowie den sonstigen „Bildungsphilistern", als ein Publikum erscheinen, welchem selbst hie und da vielleicht Fürsten-Söhne und -Töchter zu akademischen Ergetzungen sich beimischen: der Kunst, welche dem Goliath des Erkennens immer mehr nur noch als ein Rudiment aus einer früheren Erkenntnissstufe der Menschheit, ungefähr wie der vom thierischen wirklichen Schweife uns verbliebene Schwanzknochen, erscheint, ihr schenkt er zwar nur noch Beachtung, wenn sie ihm archäologische Ausblicke zur Begründung historischer Subtilitäten darbietet: so schätzt er z. B. die Mendelssohn'sche Antigone, dann auch Bilder, über welche er lesen kann um sie nicht sehen zu müssen: Einfluss auf die Kunst übt er aber nur in soweit, als er dabei sein muss, wenn Akademien, Hochschulen u. dgl. gestiftet werden, wo er dann das Seinige redlich dazu beiträgt keine Produktivität aufkommen zu lassen, weil hiermit leicht Rückfälle in den Inspirations-Schwindel überwundener Kulturperioden veranlasst werden könnten.

Am Allerwenigsten fällt es ihm ein, dem Volke sich zuzuwenden, welches hierwider am Gelehrte gar nicht sich bekümmert: weswegen es allerdings auch schwer zu sagen ist, auf welchem Wege das Volk schliesslich einmal zu einigem Erkennen gelangen soll. Und doch wäre es eine nicht unwürdige Aufgabe, diese letztere Frage ernstlich in Erwägung zu ziehen. Das Volk lernt nämlich auf einem, dem des historisch-wissenschaftlich Erkennenden gänzlich entgegengesetzten Wege, d. h. im Sinne dieses lernt es gar nichts. Erkennt es nun nicht, so *kann* es aber doch: kennt es seine grossen Männer, und es liebt das Genie, das Jesus kannte; endlich aber, was ihnen gar ein Gräuel ist, verehrt es das Göttliche. Um auf das Volk zu wirken bliebe daher von den akademischen Fakultäten nur die der Theologen übrig. Beachten wir, ob uns eine Hoffnung dafür erwachsen könnte, aus dem so kostspieligen Aufwande des Staates für höhere geistige Bildungsanstalten irgend einen wohlthätigen Einfluss auf das Volk hervorgehen zu sehen. —

Noch besteht das Christenthum; seine ältesten kirchlichen Institutionen bestehen selbst mit einer Festigkeit, die manchen um die Staats-Kultur Besorgten sogar desperat und feig macht. Ob ein innigen, wahrhaft begütigenden Verhältniss zu den christlichen Satzungen bei der Mehrheit der heutigen Christen bestehen mag, ist gewiss nicht leicht zu ergründen. Der Gebildete zweifelt, der gemeine Mann verzweifelt. Die Wissenschaft macht den Gottbildner immer unmöglicher; der von Jesus uns geoffenbarte Gott ist uns aber von Beginn der Kirche an durch die Theologen aus einer erhabenen Erwächtlichkeit zu einem immer unverständlicheren Problème gemacht worden. Dass der Gott unseres Heilandes uns aus dem Stammgotte Israels erklärt werden sollte, ist eine der schrecklichsten Verwirrungen der Weltgeschichte: sie hat sich zu allen Zeiten gerächt, und rächt sich heute durch den immer unaufhaltsamer sich ausprechenden Atheismus der gebildeten wie der feineren Geister. Wir müssen es erleben, dass der Christengott in leere Kirchen verwiesen wird, während dem Jehovah immer stolzere Tempel mitten unter uns erbaut werden. Und fast scheint es seine Richtigkeit damit zu haben, dass der Jehovah den so ungeheuer missverständlich aus ihm hergeleiteten Gott des Evangeliums schliesslich ganz verdrängen könnte. Wird Jesus für den Jehovah Sohn ausgegeben, so kann jeder jüdische Rabbiner, wie diess denn auch zu jeder Zeit vor sich gegangen ist, alle christliche Theologie siegreich widerlegen. In welcher trübseligen, ja ganz unwürdigen Lage wird nun unsere gesammte Theologie erhalten, da sie unseren Kirchenlehrern und Volkspredigern fast nichts anderes beizubringen hat, als die Anleitung zu einer unaufrichtigen Erklärung des wahren Inhaltes unserer so über Alles theuren Evangelien! In was anderem ist der Prediger auf der Kanzel angehalten, als zu Kompromissen zwischen den tiefsten Widersprüchen, deren Schlichtheit uns nothwendig im Glauben selbst irre machen, sobald wir endlich fragen müssen, wer denn noch Jesus kennt? — Vielleicht die historische

Kritik? Sie steht mitten unter dem Judenthum und verwundert sich, dass heute des Sonntags früh noch die Glocken für einen vor zweitausend Jahren gekreuzigten Juden läuten, ganz wie diese jeder Jude auch tiest. Wie oft und genau sind nun schon die Evangelien kritisch untersucht, ihre Entstehung und Zusammensetzung unverkennbar richtig herausgestellt worden, sodass gerade aus der hieraus ersichtlich gewordenen Unechtheit und Unzugehörigkeit des Widerspruch Erregenden die erhabene Gestalt des Erlösers und sein Werk endlich auch, so vermeinen wir, der Kritik unverkennbar deutlich sich erschlossen haben müsste. Aber nur den Gott, den uns Jesus offenbarte, den Gott, welchen alle Götter, Helden und Weisen der Welt nicht kannten, und der nun den armen Galiläischen Hirten und Fischern mitten unter Pharisäern, Schriftgelehrten und Opferpriestern mit solcher seelendurchdringenden Gewalt und Einfachheit sich kundgab, dass, wer ihn erkannt hatte, die Welt mit allen ihren Gütern für nichtig ansah, — diesen Gott, der nie wieder offenbart werden kann, weil er dies eine Mal, zum ersten Male, uns offenbart worden ist, — diesen Gott sieht der Kritiker stets von Neuem mit Misstrauen an, weil er ihn immer wieder für den Judenweltmacher Jehovah halten zu müssen glaubt!

Es muss uns trösten, dass es endlich doch noch zweierlei kritische Geister, und zweierlei Methoden der Erkenntniss-Wissenschaft giebt. Der grosse Kritiker *Voltaire*, dieser Abgott aller „freien Geister", erkannte das „Mädchen von Orleans" nach den ihm zur Zeit vorliegenden historischen Dokumenten, und glaubte sich durch diese zu der in seinem berühmt gewordenen Schmutzgedichte ausgeführten Ansicht über die „Pucelle" berechtigt. Noch *Schiller* lagen keine anderen Dokumente vor: sei es nun aber eine andere, wahrscheinlich fehlerhafte Kritik, oder sei es die von unseren freien Geistern verachtete Inspiration des Dichters, was ihm es eingab, „der Menschheit edles Bild" in jener Jungfrau von Orleans zu erkennen, — er schenkte dem Volke durch seine dichterische Heiligsprechung der Heldin nicht nur ein unendlich rührendes und stets geliebtes Werk, sondern arbeitete damit auch der ihm nachhinkenden historischen Kritik vor, welcher endlich ein glücklicher Fund die richtigen Dokumente zur Beurtheilung einer wundervollen Erscheinung zuführte. Diese Jeanne d'Arc war Jungfrau und konnte es nie anders sein, weil aller Naturtrieb in ihr, durch eine wunderbare Umkehr seiner selbst, zum Heldentriebe für die Errettung ihres Vaterlandes geworden war. Sehet nun den Christusknaben auf den Armen der Sixtinischen Madonna. Was dort unserem Schiller für die Erkennung der wunderbar begabten Vaterlandsbefreierin eingegeben, war hier *Rafael* für den theologisch entstellten und unkenntlich gewordenen Erlöser der Welt aufgegangen. Sehet dort das Kind auf euch herab, weit über euch hinweg in die Welt und über alle erkennbare Welt hinaus, den Sonnenblick des nun unerlässlich gewordenen Erlösungs-Entschlusses ausstrahlen, und fragt euch, ob dies „*bedeutet*" oder „*ist*"? —

Sollte es der Theologie so ganz unmöglich sein, den grossen Schritt zu thun, welcher der Wissenschaft ihre unbestreitbare Wahrheit durch Auslieferung

des Jehovah, der christlichen Welt aber ihren rein offenbarten Gott in Jesus dem Einzigen zugetheilte?

Eine schwere Frage, und gewiss eine noch schwerere Zumuthung. Denkender dürften sich aber wohl beide gestalten, wenn die jetzt noch auf dem Gebiete einer edlen Wissenschaft fliessenden Aufgaben von dem Volke selbst sich einst getheilt und in seiner Weise gelöst werden sollten. Wie ich dieses schon berührte, dürfte der zweifelnde und der verzweifelnde Theil der Menschheit endlich in dem trivialen Bekenntnisse des Atheismus zusammen treffen. Bereits erleben wir es. Nichts anderes dünkt uns bisher in diesem Bekenntnisse noch ausgedrückt als grosse Unbefriedigung. Wohin diese führen kann, gälte es erwägen. Der Politiker arbeitet mit einem Kapitale, an welchem ein grosser Theil des Volkes keinen Antheil hat. Wir erleben es, wie dieser Antheil endlich verlangt wird. Nie ist die Welt, seit dem Aufhören der Sklaverei, auffälliger in den Gegensatz von Besitz und Nichtbesitz gerathen. Vielleicht war es unvorsichtig, den Nichtbesitzenden Antheilnahme an einer Gesetzgebung einzuräumen, welche nur für die Besitzenden gelten sollte. Die Verwirrungen hieraus sind schon jetzt nicht ausgeblieben; ihnen zu begegnen dürfte weisen Staatsmännern dadurch gelingen, dass den Nichtbesitzenden wenigstens ein Interesse am Bestehen des Besitzes überhaupt zugeführt werde. Vieles zeigt, dass an der hierfür nöthigen Weisheit zu zweifeln ist, wogegen Unterdrückung leichter und schneller wirksam erscheint. Unstreitig ist die Macht des Erhaltungstriebes stärker, als man gewöhnlich glaubt: das römische Reich erhielt sich ein halbes Jahrtausend in seiner Auflösung. Die zweitausendjährige Periode, in welcher wir bisher grosse geschichtliche Kulturen von der Barbarei bis wiederum zur Barbarei sich entwickeln sahen, dürfte für uns etwa um die Mitte des nächsten Jahrtausendes gleicher Weise sich abgeschlossen haben. Kann man sich vorstellen, in welchem Zustande von Barbarei wir angekommen sein werden, wenn unser Weltverkehr noch etwa sechshundert Jahre in der Richtung des Unterganges des römischen Weltreiches sich bewegt haben wird? Ich glaube, dass die von den ersten Christen noch für ihre Lebenszeit erwartete, dann als mystischen Dogma festgehaltene Wiederkehr des Heilandes, vielleicht selbst unter den in der Apokalypse geschilderten nicht ganz unähnlichen Vorgängen, für jene voraussehende Zeit einen Sinn haben dürfte. Denn das Eine müssen wir bei einem denkbaren dereinstigen gänzlichen Verfalle unserer Kultur in Barbarei annehmen, dass es dann auch mit unserer historischen Wissenschaft, Kritik und Erkenntniss-Chemie zu Ende ist; wogegen dann etwa auch zu hoffen wäre, dass die Theologie schliesslich mit dem Evangelium in das Reine gekommen, und die freie Erkenntniss der Offenbarung ohne jehovistische Subtilitäten uns erschlossen wäre, für welchen Erfolg der Heiland seine Wiederkehr uns eben verhüllen hätte.

Dieses würde dann eine wirkliche Popularisirung der tiefsten Wissenschaft begründen. In dieser oder jener Weise der Heilung unentbehrlicher

Schulen in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes vorarbeiten, ungefähr wie Schiller mit seiner Konzeption der Jungfrau von Orleans der Beseitigung durch geschichtliche Dokumente vorarbeitete, dürfte eine wahre, bei dem — für jetzt ideale — Volk, im edelsten Sinne desselben, sich richtende Kunst sehr wohl hervorrufen ermöglichen. Wiederum einer solchen, im edelsten Sinne populären, Kunst jetzt und zu jeder Zeit in der Weise vorzuarbeiten, dass die Bindeglieder der höchsten und edelsten Kunst sich vollständig verstehen, dürften schon diese Bemühungen nicht unnütz erscheinen lassen. Jedenfalls dürfte auch nur solchen Werken der Kunst eine edelnde Popularität zugesprochen werden, und nur diese Popularität kann es sein, welche durch ihr geahntes Einwirken die Schöpfungen der Gegenwart über die Gemeinheit des für jetzt so geltenden populären Gefallens erhebt.

Richard Wagner.

Andeutungen über Wagners Beziehung zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums.

Von Dr. Otto Eisse.

Als Einleitung zur Lesung des Wagner'schen „Parsifal" vorgetragen am 5. Vereinstage des Richard Wagner-Vereins zu Frankfurt a/M. d. 29. April 1879.

Richard Wagners Nibelungen-Trilogie und die Aufführung derselben zu Bayreuth wird immer als eines der bedeutendsten Ereignisse im Geistesleben unserer Gegenwart gelten müssen. Der Beweis hierfür ist leicht zu führen, — sowohl direkt, durch die Betrachtung des Werkes selbst, als auch indirekt, durch die unablässige Reaktion, welche dasselbe in seiner begeisterten Bestätigung, ebenso wie in seiner erbitterter Opposition hervorgerufen hat. Die von dort ausgegangene Bewegung treibt ihre Wogen bis heute weit und weiter fort, die konzentrirende Nibelungen-Litteratur hat unübersehbare Dimensionen erreicht, in immer weiteren Kreisen kreist das Werk sich Bahn, und für und wider erhält heute Polemik. Eine so nachhaltige Reaktion kann nur durch grosse Eindrücke bewerkstelligt werden. Sie bürgt dafür, dass ihr Thema, weit über die Grenzen einer isolirten Kunstfrage hinaus, mit dem ganzen Geistesleben der Zeit innig verwachsen sei.

Und ganz bald nach dieser epochemachenden That von Bayreuth, inmitten der gährenden Bewegung, welche von ihr ausgegangen, gibt uns Wagner die Dichtung des „Parsifal". — Je mehr nun die früheren Schöpfungen des deutschen Meisters gedeutet und erschlossen haben, um so gespannter waren,

werden wir die textliche Grundlage seines neuesten Werks begrüssen müssten. Auf diese Voraussetzung hin erlauben wir uns, Ihre Aufmerksamkeit für die Lesung des Gedichtes „Parsifal" in Anspruch zu nehmen. Wenn wir dem Vortrag der Dichtung einige einleitende Worte vorausschicken, so sollen sich diese ausschliesslich auf den *Wagner'schen* „Parsifal" beziehen. Alle litterargeschichtlichen Exkurse über die von unserem Dichter benützten Quellen in der mittelhochdeutschen, in der altfranzösischen Litteratur, über Entstehung, Alter und Heimat der Gralsage müssen unserer heutigen Betrachtung ferne bleiben.*) Aber eine kurze Beleuchtung dessen, was *Wagners* neueste Dichtung meint und will, wird uns so zweckmässiger ihrer Lesung vorhergehen dürfen, als dabei nicht nur die Bedeutung des „Parsifal" selbst hervortreten wird, sondern — so hoffen wir — auch dessen innigste Verwandtschaft mit den früheren Werken Wagners, vor Allem dessen allernächste Beziehung zur Nibelungen-Trilogie, — hiermit dann wieder der Grundgedanke des Nibelungenwerkes, ja vielleicht ein *gemeinschaftlicher ethischer Grundton im ganzen Schaffen des Wagner'schen Genius.* Gewiss wird es sich zeigen lassen, dass dieselbe sittliche Idee durch den „Ring des Nibelungen" wie durch den „Parsifal" dichterisch verkörpert ist. So verschieden immer die äussere Physiognomie beider Dramen erscheinen mag, es ist dieselbe Seele, welche beide beseelt. Ich möchte den Grundgedanken beider Werke als *„die Idee der Erlösung"* oder als *„die Idee der Erlösung"* bezeichnen. Was diese Ausdrücke sagen wollen, wird leicht erhellen. Eine scheinbare Abschweifung soll uns nur um so schneller mitten in unser Thema zurückführen.

Fast allen in Asien heimischen Religionen liegt die finstere Auffassung des Lebens zu Grunde, welche in der Ueberzeugung gipfelt, dass unser Dasein eine Verirrung, und dass unsere Geburt mit der Sünde gleichbedeutend sei. Als Befreiung von dieser eigentlichsten Erbsünde wird die Verleugnung des eigenen Selbst gefordert, das Aufheben jeder selbstischen Existenz, das Sich-Wiedererkennen in dem Miterschaffenen, das Aufgehen des Ich's im All der Schöpfung. — So lautet die asketische Weltanschauung der alt-indischen Religion. Wer wollte verkennen, dass dieselbe in naher Verwandtschaft zu der Lehre des Christenthums steht, ja dass der Geist der christlichen Moral mit dem des Brahmanismus und Buddhaismus völlig identisch ist.**) Das Gebot der Entsagung, welches unseren Blick von dieser Welt des Leidens hinweg auf höhere Zwecke der Läuterung und sittlichen Vollendung lenkt, und welches die Ertödtung aller irdischen Selbstsucht als unerlässliche Bedingung zur Sühnung der angeborenen Sündhaftigkeit fordert, — die absichtliche Vernichtung des Eigenwillens als Mittel zur Erlösung

*) Den Lesern unserer Blätter wird dieses in einer ausführlichen Darstellung durch *Dr. E. Schumann* geboten werden. D. Red.

**) Conf. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig 1859. Bd. II. pag. 691.

von dem Uebel bildet auch bei der christlichen Lehre den Grundgedanken. Und wir wissen, dass diese asketische Richtung des Christenthums keine blos theoretische und spekulative war: die Anachoreten in den ersten Jahrhunderten, später die Karthäuser- und Bettelorden, die Flagellanten waren praktische Konsequenzen des christlichen Glaubens. Sie stimmen mit den Entsagungen der buddhaistischen Heiligkeit völlig überein. Es war dieselbe tragische Auffassung des Lebens, welche sich — im Gegensatz zum realistischen Optimismus der griechischen Weltanschauung — von Asien her über Europa verbreitete und in allen von dort ausgegangenen Religionen wiederklang.

Aber der Sinn dieser Lehren war zu ernst und hehr, er widersprach zu sehr dem angeborenen Lebenstrieb um von der Menge völlig erfasst und dauernd bewahrt zu werden. Verfolgen wir seine weiteren Gestaltungen in der christlichen Religion, so sehen wir, wie jener köstliche Kern von der Schale kirchlicher Dogmatik immer dichter umlagert wird, und die Geschichte lehrt zur Genüge, wie schlecht die Nachfolger Christi mit der Ertödtung ihrer selbstischen Triebe zu Wege kamen. Kirchliche Missbräuche und Greuel beschworen die Reformation herauf. Neben das schmählich missbrauchte Christenthum des Katholicismus trat das ausgeartete Christenthum des Protestantismus.*) Der Lauf der Jahrhunderte liess die Christen immer fremder dem tiefen Geist ihrer Lehre gegenüberstehen. Mehr und mehr sank dieselbe zu einer unverstandenen leeren Form herab, und als die traurigste Periode ihres Verfalls wird der Kulturhistoriker unserer letztverflossenen Dezennien zu verzeichnen haben, in welchen die „Gebildeten" der modernen Christenheit einem flachen Rationalismus, dann dem rohesten Materialismus gehuldigt haben.

Aber grosse Ideen sind das unvergänglichste Gut der Menschengeschichte. Der erhabene Gedanke tausendjähriger Religionen, — scheinbar erstorben —, muss in immer neuer Bestrebung weiter wirken. Mögen ihre mythischen Umhüllungen mit den Zeiten verbraucht und gerschellt werden, — die geistige Wahrheit lebt unsterblich fort, und es gehört zu den erhebendsten Erscheinungen in der Geschichte des geistigen Lebens, dass in unseren Tagen, — gleichsam als Protest des Geistes gegen die extreme Aeusserlichkeit unserer praktischen Lebensziele, jener indisch-christliche Weltgedanke in zwiefacher Offenbarung mächtig auferstanden: in dem Reich des abstrakten Denkens durch die Philosophie Arthur Schopenhauers, — in dem Reich des intuitiven Empfindens durch die Kunst Richard Wagners.

Dass der Mensch schon schuldbeladen auf die Welt komme, muss demjenigen widersinnig erscheinen, welcher die Entstehung des Einzelnen von seinem Willen unabhängig glaubt. Ein zum Bösen bestimmtes Dasein als die Folge eines ohne unsere Einwilligung geschehenen Vorganges müsste als

*) Conf. l. c. pag. 918.

schreiende Ungerechtigkeit gelten. — Diesen Irrthum beseitigt Schopenhauer, indem er die *Entstehung* in die allerdirekteste Beziehung zum *Willen* bringt.

Der „*Wille*" Schopenhauers ist nicht der nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch mit Willkür gleichbedeutende, vom Bewusstsein abhängige Akt*). Der „Wille" im Sinne Schopenhauers ist das Wesen der Welt und der Kern aller Erscheinungen. Dieser „*Wille*" ist völlig zu sondern von der *Erkenntniss* und dem *Bewusstsein*, welches als ein Sekundäres, durch den Willen Bedingtes, den Zwecken des Willens Dienstbares, erst in den höheren Organismen entwickelt wird. Der Wille ist „das Ding an sich", in welchem das Erschaffene mit dem Erschaffenden völlig zusammenfällt. — Somit ist die Entstehung des Menschen gar wohl als Akt des Willens und als die eigentlichste Manifestirung des Willens anzusehen.

Durch die Geburt tritt der Einzelne mit seinen Sonderinteressen in die Natur, der Aussenwelt, in egoistischen Gegensatz. Der Trieb der Selbsterhaltung bedingt den feindlichen Widerstreit des „*Einen*" gegen „*die Anderen*". Der Wille aber, als Weltgrund, ist ein einziger, unendlicher, und kann nur am Ganzen, Unendlichen, Genüge finden. Wenn er gleichwohl in seinem schöpferischen Drange als zahllose feindliche Sonderwesen zu Tage tritt, so ist mit diesem Widerspruch der Grund des Unheils und der Qual gegeben, welche auf allem Erschaffenen lastet. Der „*Kampf um's Dasein*", wie seit Darwin das Einzelleben so gerne bezeichnet wird, stellt im Einzelnen jenen untheilbaren, all-einigen Willen *seiner eigenen* Erscheinung im Anderen, d. h. sich selbst feindlich gegenüber. Erst derjenige, welcher das Widersinnige dieses Kampfes erkennt, welcher die trugvolle Schranke seines Ichs überspringt, sich selbst in allem Lebenden wiederzieht und vom Kampf gegen das Miterschaffene zum entsagenden liebenden Aufgehen in der all-einigen Schöpfung gelangt, — erst Derjenige wird, nach Schopenhauers Meinung, der wahrhaftige Sieger sein.

Also: Sünde und Qual als die Folge irdischer Existenz, — Sühnung und Befreiung durch die Ertödtung der Selbstsucht, — das war der Kern jener indisch-christlichen Glaubenslehren, — das ist, wenn populäre und kurze Ausdrucksweise gestattet wird, der ethische Grundgedanke in der Philosophie Arthur Schopenhauers, — das ist es auch, was wir mit der Idee der Erbsünde oder mit der Idee der Erlösung bezeichnen und als den idealen Inhalt von Richard Wagners „Ring des Nibelungen" und von Richard Wagners „Parsifal" nachweisen wollten. —

Wenn wir nun diesen Gedankeninhalt aus den Wagnerschen Dichtungen zu entwickeln versuchen, so soll hierbei von nichts weniger als von einer reflektirenden Absichtlichkeit des Dichters die Rede sein. Nicht nachdrücklich genug können wir uns gegen die Auffassung verwahren, als ob wir im Wagner'schen Drama ein lehrhaftes Zweckgedicht, ein philosophisches Tendenzpoem erblicken wollten. Wagners Götter und Helden sind keine allegorischen

*) Conf. Schopenhauer. Ueber den Willen in der Natur. Frankfurt a/M. 1854 pag. 18.

Figuren, die etwas bessere sollen. — Sie entstanden, wie jedes echte Kunstwerk, in untrennbarer Verschmelzung von Idee und Stoff, sie leben, wie jedes echte Kunstwerk, um ihrer selbst willen, und unsere ideellen Abstraktionen sind nimmermehr so gemeint, als ob der Dichter an solchen Bedeutung seines Werkes gedacht haben müsse.

Das Nibelungen-Drama bewegt sich auf dem phantastischen Boden der altnordischen Götterwelt. Wotan, des Alles erschaffende Lichtgott, ist die schöpferische Kraft im Einzelwesen. Wotan bedeutet, — (immer mit Hinweis auf die vorhin ausgesprochene Verwahrung) — Wotan bedeutet die typische Verkörperung von Schopenhauers „Willen", wie er in der Sonderexistenz des Erschaffenen zur Erscheinung kommt. Die durch die Sonderexistenz bedingte Sünde des Egoismus und der Herrschsucht —: (Wotans Erbeutung des Rheingoldrings): — und ihre läuternde Sühnung durch liebende Selbstverleugnung — (Wotans freudige Entsagung im Flammentod): —, oder, ganz Schopenhauerisch ausgedrückt, die tragische Wandlung von der Bejahung des Willens zur Verneinung des Willens, ist das Wesen von Wagners Nibelungenwerk.*)

Der Fluch des Rheingoldrings, welcher Wotans Schuld bedingt, und als rother Faden durch die Handlung des Dramencyklus fortläuft, liegt ganz innerlich in den Motiven, welche die Gewinnung des Rings erstreben lassen. Die Gier nach Besitz und Macht ist in Wahrheit der Fluch, die Schuld, welche den Untergang, die Sühne, mit tragischer Nothwendigkeit bedingt, und der Rheingoldfluch wird deshalb Jedes ereilen, weil jeder Erschaffene durch den selbstischen Eintritt in seine Sonderexistenz jene Schuld der Selbstsucht, die wahrhaftigste Erbsünde, auf sich lädt. So muss denn Wotan nothwendig diesem ewigen Verhängniss verfallen. Aber wie er nach dem Scheitern seines Rettungsplanes schmerzvoll „das Ende, das Ende" begehrt, — schmerzvoll, nicht um die Gefährdung seiner Herrscher-Pracht, die er nun gleichgültig von sich weist, — schmerzvoll einzig um den erschlagenen Wälsung, den geliebtesten Sohn, da tritt zugleich mit der strafenden Erfüllung des Geschicks auch die sühnende Verklärung des Gottes ein. Da offenbart es sich, dass der Erzeugung des Wälsungenstammes nicht die Noth des machtgierigen, sondern der Drang des schöpferischen Gottes nach der letzten Vollendung des Geschaffenen zu Grunde lag. Zugleich mit der höchsten Steigerung seiner schöpferischen Kraft langt Wotan bei der selbstverleugnenden Liebe, beim freudigen Opfertod für das Erschaffene an, und gerade durch sein freiwilliges Unterliegen ist sein Sieg errungen. Er triumphirt über den selbstischen Lebenstrieb, über die träumende Erde, die ihm „die Furcht gebar".

*) Die Entwicklung dieses ethischen Grundgedankens aus dem „Ring des Nibelungen" und die konsequente Nachweisung desselben durch alle Theile der dramatischen Handlung hindurch wurde bereits früher (Herbst 1870) vom Verfasser zum Gegenstand einer besonderen Abhandlung gemacht, welche exzerptweise den Konzert-Programmen des Frankfurter Wagner-Vereins beigedruckt war. —

Durch sein liebendes Entsagen wird Brünnhilde, das Gottes liebender Schöpfergedanke, auferweckt von Siegfried, dem *„freiesten Helden"*, und nachdem auch sie *„wissend"* geworden, durch Leiden *„wie keiner so litt"*, ersteht aus dem Flammentod der göttlichen Dreie das welterlösende Evangelium der allumfassenden verzichtenden Liebe.

So stellt sich in gedrängtester Wiedergabe der Sinn des Nibelungenwerkes dar.

Und derselbe Gedanke, welcher sich im Nibelungendrama aus den Geschicken der heidnischen Götter offenbarte, wird im „Parsifal" wiedergeboren, gleichsam als ob seine Idee, die höchste Tragik des Menschengeschicks, zu immer neuer dichterischer Verkörperung drängte. Aber was im „Ring des Nibelungen" durch die Heidengötter in elementaren Vorgängen und wie in allgemeinster Fassung des Gedankens versinnlicht war, erhält im *„Parsifal"* das spezifische Gewand christlicher Anschauung. Wenn dort im Nibelungenwerk, bei naivster Aufnahme der dramatischen Vorgänge, der metaphysische Inhalt allenfalls verborgen bleiben konnte, oder vielleicht nur in seiner musikalischen Vertiefung ahnend empfunden wurde, so ist hier, im „Parsifal", die ideale Bedeutung der Handlung ganz offenkundig. Sie kann nicht übersehen, nicht missverstanden werden, weil sie mit dem ganzen Apparat der uns geläufigen christlichen Mythik und Mystik und unter dem Symbol des heiligen Abendmahls zum Ausdruck gelangt. Hierdurch wird die Erlösungsidee im „Parsifal" — gleichsam rückwirkend — die Erlösungsidee im Nibelungenring beleuchten, welche dort weniger auf der Oberfläche der Handlung, aber nicht minder gross und herrlich verkündet ist. —

Auf die ideale Verwandtschaft beider Werke wird durch den Parallelismus in der äusseren Gestaltung des dramatischen Stoffs bei beiden Dichtungen deutlich hingewiesen: im „Parsifal" bildet der qualvoll verwundete König Amfortas, der seiner Heilung harrt, den *Mittelpunkt* der dramatischen Handlung, gerade so wie in den Nibelungen der von Furcht gefolterte Wotan, welcher nach Erlösung von dem Ringfluch trachtet. Die Wunde, welche Amfortas durch die Macht sinnlicher Bestrickung empfing, ist der Ausdruck der irdischen Sündhaftigkeit, — derselben Erbsünde, welche dort durch den Rheingoldfluch, durch die Triebe der Selbstsucht und Herrschgier auf Wotan lastet, und das Zurückbringen der heiligen Lanze zu den Gralshütern hängt im „Parsifal" gerade so innig mit der Heilung des todtwunden Königs zusammen wie die Rückgabe des Ringe an die Rheintöchter mit der Erlösung Wotans bei den „Nibelungen." Dem Amfortas ist Heilung verheissen durch *„den reinen Thoren, der durch Mitleid wissend ist"*, während Wotan seine Erlösung durch den *„freien Helden"* erwarten soll, *„der, fremd dem Gatte, sich lies vom Göttergesetz."* Beidesmal ist der ideale Mensch, frei von irdischer Beschränkung, gemeint, und Siegfried, der *„liebesfroh"*, *„ledig des Neides"*, *„frei von Furcht"* geblieben ist, ist der heidnische Doppelgänger des christlichen Parsifal, der *„als reiner Thor durch Mitleid wissend"* wird. —

Denn wenn auch die volle Ueberwindung der Selbstsucht, unserer Erbsünde, mit der leiblichen Existenz unvereinbar ist, so gibt es doch eine Manifestirung menschlicher Unschuld, welche der vollkommenen Schuldlosigkeit ganz nahe kömmt. Diese letzte Höhe menschlicher Vollendung wird dann erreicht, wenn unser geistiges Auge, welches ursprünglich vom selbstsüchtigen Willen erzeugt und im Dienst des Willens, als Werkzeug des Willens entstanden ist, sich über diese Bestimmung hinaus entwickelt und sich seines Dienstes unter dem Willen enthebt.*) Dann erblickt der also befreite Geist die Aussenwelt nicht mehr um ihrer Nützlichkeit oder Schädlichkeit willen, nicht mehr in ihren Beziehungen zum Subjekt, sondern die Welt wird rein objektiv, gleichsam in ihrer absoluten Wesenheit erfasst. Solch' verklärtes Erschauen, welchem die unsterblichen Werke des Menschengeschlechts ihre Entstehung verdanken,**) ist das göttliche Vorrecht des *Genies* und — des *Kindes*, deren nahe Verwandtschaft in der *erhabenen Einfalt* Beider begründet ist. Die erhabene Einfalt, um derentwillen den Kindlein im Evangelium das Reich Gottes zugeführt wird, und das Himmelreich denen, „*die geistlich arm sind*", — die erhabene Einfalt ist die erlösende Kraft, von welcher Wotan und Amfortas Heil erhoffen, — sie ist *die höchste Macht*, welche dort über den Drachen Fafner (das Ungethüm der verthierten Habsucht), welche hier über die dämonische Kundry (die Versinnlichung des höhnenden Verstandes, des marternden Zweifels) den Sieg erringen. Die erhabene Einfalt ist es, welche in Siegfried, welche in Parsifal verkörpert wird.

Aber gerade hier, wo der Parallelismus beider Dichtungen am weitesten geht, offenbart sich auch ein wichtiger Unterschied derselben. Im Nibelungenwerk ist die erlösende Sühne streng an das verzichtende Aufgeben des irdischen Daseins gebunden, und auch Siegfried erlangt seine Verklärung nur im eigenen Opfertod. Der buddhaistische Gedanke ist in den Nibelungen bis zur letzten Konsequenz seiner finsteren Strenge durchgeführt und schliesst mit einer Verneinung ab, über welche hinaus uns nur die Macht der Musik in seligem Ahnen Beruhigung schafft. Anders im „Parsifal". Hier tritt als letzte und höchste Konsequenz jenes grossen Weltgedankens die christliche Idee der *Gnade* hinzu, welche durch des Heilands Kreuzestod die Erlösung Aller erbarmend vermitteln lässt. In charakteristischem Gegensatz zu Siegfried und zu allen Verklärten des Nibelungenrings wird Parsifal des eigenen Heils und der heilbringenden Kraft für Amfortas nicht erst durch seinen Tod theilhaftig. Seine Heiligung tritt ein, sobald das Geheimniss des Gral d. h. das *Gnadensegnatorium des heiligen Abendmahls* ihm offenbar worden ist, und er erlangt dieses göttliche „*Wissen*" durch das *Mitleid*, welches ihn die Wunden Anderer wie eigene empfinden lässt. —

---

*) Conf. Schopenh. W. a. W. u. Vorst. Bd. II. pag. 488.

**) Conf. l. c. u. ff.

So sehen wir denn im „Parsifal" die Brücke von der Schopenhauer'schen Weltanschauung nach dem Reich der christlichen Mystik herrlich hinübergeschlagen und vom *Dichter* die beglückende Ergänzung geschaffen, welche dem *Philosophen* unmöglich war. —

Wenn wir nun jene echt christliche Erlösungs-Idee, welche im „Parsifal" zu vollster Klarheit durchgedrungen und im „Ring des Nibelungen" nicht minder gewaltig offenbart worden ist, vorbereitend und anklingend fast in allen früheren Werken Richard Wagners wiederfinden, so wird es uns zweifelsohne gestattet sein, in den Wagner'schen Schöpfungen das christliche *Drama* zu erblicken, — das christliche Drama, wie es tief aus unserer nationalen Eigenart heraus neu erstanden ist.

Und wie wir den mit Schopenhauer wiedererweckten philosophischen Grundgedanken des indogermanischen Stammes durch alle vergangenen Perioden seiner Wandlung und Verfeinerung hindurch bis zur tief empfundenen Askese frühester Christenwelt zurückverfolgen konnten, so erkennen wir in Wagners „Parsifal" die höchste Entwicklung der Dramatik wieder, welche, — stets im innigsten Zusammenhang mit dem religiösen Empfinden der Zeit —, ihre Keime schon in den liturgischen Gebräuchen der ersten christlichen Zeiten entdecken lässt, welche sich dann später unter dem Namen Mysterium und Moralitäten besonders in England und Frankreich mit riesenhaftem Apparat entwickelte und welche in dem spanischen Schauspiel des 17. Jahrhunderts mit den Autos sacramentales, den Frohnleichnamsstücken Calderons zu unvergänglichen Meisterwerken emporgestiegen ist.

Ein Vergleich des Wagner'schen „Parsifal" mit dem geistlichen Drama früherer Zeiten, vor Allem mit den Weihfestspielen Calderons, würde eine Fülle neuer Gesichtspunkte eröffnen und mag späterer Behandlung aufbewahrt bleiben. Unsere heutigen Andeutungen sollten nur im allgemeinsten Sinn den Standpunkt zur Auffassung der Parsifal-Dichtung finden helfen, und es darf der Vortrag der Dichtung selbst nicht länger verzögert werden. Wir können ihn denselben nicht besser hinüberleiten als mit den Worten Calderons eben, welcher die Vorrede zur Gesammtausgabe jener Autos also schliesst:

„*Einige Stellen werden deshalb vielleicht matt erscheinen, weil das Papier*
„*weder den Wohllaut der Musik noch die Wirkung der Scenerie wiedergeben*
„*kann, und es ist darum nöthig, dass die Einbildungskraft diese Zuthaten*
„*hinzudenke.*" —

Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes.

III.

Walhall.

„*Walhall!*“ — Es ist noch nicht so gar lange her, dass man als „gebildeter Deutscher“ diesen „fremdartigen“ Namen nur in der wenigstens etwas vertraulicheren, weil anscheinend romanisch-lateinisch gestalteten und betonten Form: „*Walhalla*“ zu hören bekam und dabei — da *Klopstock* und *Klein* bereits vergessen waren — nur an einen königlichen Marmorbau zur Bewahrung von Büsten „berühmter Deutscher“ in der Nähe von Regensburg zu denken wusste. Deutsche Mythologie war trotz *Grimm's* unsterblichem Werke für den bewegten Gebildeten eine zur Bewährung seiner Bildung unnötig erscheinende Fachgelehrsamkeit geblieben. Daher ward ihm denn auch die von dem grossen Forscher nur *hypothetisch* angeführte althochdeutsche Form des Namens der germanischen Götterburg: *Wâla* — *hallâ*, d. h. Todten-Halle, allein erst durch den offiziellen Titel jenes ehrenwürdigen modernen Bauwerkes angeführt. Dieser aber ward nun eben aus eingewurzelter Gewohnheit, wie es solchen Titeln geziemt, *romanisch* aufgefasst und statt, wie es die deutsche Sprache verlangt, auf der sog. *Bestimmungswurzel* (Wal), mit schwungvollem Tonfall auf der Penultima der *Gattungswurzel* (— *halla*) betont. Gleich als wollte man etwa von einer „*Tenhalle*“, statt von einer „*Tonhalle*“ reden, insofern doch diese ebensowohl eine Halle *für Töne*, wie jene Walhalla eine solche für *Todte*, für die *Wal* von der Walstatt, bedeutet. *Karl Simrock* hat sich bemüht die Grimm'schen Forschungsresultate einem grösseren Kreise „gebildeter Deutscher“ näher zu bringen, was ihm aber doch nicht in dem Masse gelückt zu sein scheint, dass z. B. seine, im Interesse der richtigen deutschen Sprache und Aussprache vorgenommene Umgestaltung der hypothetischen *Walahalla* Grimm's allgemeiner bekannt geworden wäre. Wir finden nämlich bei ihm, wie bei Wagner, den einzig litterarisch *überlieferten*, nordischen Namen der Götterburg: *Valhöll* in das selbst für uns jetztzeitig gebildetste Deutsche zweifellos richtig zu betonende „*Walhall*“ verdeutscht. Aber erst *Wagners* (übrigens vor Simrocks Mythologie entstandene) *Nibelungendichtung*, und diese, wie man weiss, erst mit Hilfe der Musik und vor allem der Bayreuther Aufführungen, hat es dahin bringen können, dass der gebildete Deutsche sich manches ihm alteigenen Begriffes und Wortes wieder erinnern musste. Wenn jetzt in modernen Nibelungen-Rezensionen

gewisser grosser Tagesblätter noch die alte Walhalla aufraucht, so geschieht das mit einer eigenthümlichen nachlässigen Absichtlichkeit, womit meist nichtdeutsche Zeitungsschreiber gegen ein ihnen ärgerliches neugewonnenes Deutschthum nun erst wiederum kindisch demonstrativ Opposition machen zu wollen scheinen.

Das Befassen des modernen Deutschen mit dem alten germanischen *Worte* ist typisch für sein Befassen mit der *Sache* selbst, wie sie ihm nun, wo es gilt das Wagnerische Kunstwerk auf den verschiedenen grossen Bühnen „auszustatten", mit der Forderung ihrer malerischen Realisirung nahe tritt. Man sollte denken, da *einzig* Wagner's Dichtung ihm den Begriff der germanischen Götterhalle wieder bekannt hatte werden lassen, so hätte er diese Aufgabe ihrer Realisirung auch einzig nach dem Vorbilde dieser Dichtung und aus dem Geiste derselben zu verstehen unternehmen sollen. Wo der Dichter selbst die Realisirung seines Werkes leitete, ist dies auch geschehen. Mit genialem Instinkte hat der Wiener Maler *Hofmann* auf seiner Bayreuther Dekoration dem Walhallbau den rechten Charakter gegeben, wie die Dichtung ihn denselben hatte erkennen lassen. Man mag ja über den schliesslichen Effekt der zum Ausdrucke dieses Charakters gewählten, speziellen architektonischen Form noch allerlei hin und her reden können, ohne damit freilich wohl eine bessere zu produziren; aber diesen richtigen Treffen des *Charakters* wird man bewundernd zugeben und als Muster für künftige malerische Herstellungen der Walhall-Dekoration empfehlen müssen.

Was aber geschieht? — Da man in *Bayreuth* das *Richtige* getroffen, muss man es an *anderer* Stelle natürlicherweise *anders* machen, und da man es nicht richtiger machen kann, so muss man es, um seinen höheren Kunstgeschmack zu bekunden, wenigstens „schöner", „glänzender", „effektvoller", „künstlerischer", d. h. abstrakt „malerischer" zu machen suchen. Man schafft statt einer urgermanischen *Walhall*, eines Riesenbaues für die mythisch-heroischen Göttergestalten Wagner's, eine kunstvolle, fremdartige *Walhalla*, indem man gleichsam die wohllautende romanische Rhetorik dieses gefälschten Namens in die gemalte Steinsprache der *Architektur* überträgt. Das Neue, Niegeschaute —, welches man nur in Wagner's Dichtung hätte erschauen können —, dieses schafft man nun „aus freier Phantasie", d. h. aber, wie es mit dieser Phantasie und dieser Freiheit bestellt ist: willkürlich nach den gewöhnlichen Mustern moderner Prachtbauten, im affektirten Dekorationsstyle französischer Ausstattungsstücke, so unrein und unfrei also, wie möglich, aber überzeugt: dem grossen Gedanken des Dichters, einerseits als selbstständiger „bildender Künstler", die nach modernen gebildeten Künstlerbegriffen einer „*Götterburg*" adequateste, nämlich malerisch reichste und blendendste Form gegeben zu haben. Denn „*Götter*" — so lautet die abstrakt konventionelle Maxime dieser freiphantasirenden Künstler — *Götter* muss man doch mit allem architektonischen Anstande, mit dem ganzen Komfort des modernen Kunstluxus bedienen. Wotan ist ihnen

etwa der Ur- und Obergründer, und seine göttliche Baubestellung nur als der Superlativ aller Baubestellungen der schönen Milliardenzeit zu fassen! —

Wir haben gehört, wie es mit Mühe gelungen ist, den Wiener Theatermalern von dem Prachtwerke ihres goldgetränkten Pinsels, das sie „Walhall" genannt hatten, ein Weniges zu Gunsten des Charakters der Dichtung abzuhandeln. So auch offenbarte uns eine neulich uns bekannt gewordene Skizze des wohlberufenen Dekorationsmalers eines anderen grossen, deutschen Hoftheaters, dass Walhall zu bestehen habe aus einem Mittelbau mit stolzer Kuppel im üppigsten Synagogenstyle, aufsteigend aus einer ringsum aufgehäuften Fülle von Thürmen, Gallerien, Balkonen zu öffentlichen Ansprachen, breiten Freitreppen nach Art der Regensburger Namensschwester, und mit der unentbehrlich dünkenden, vom Berliner Rathhause und dem Dresdner Hoftheater her bekannten, grossen, prunkenden *Attica* architektonisch maskirt, deren eigentlicher, praktischer Zweck allerdings nirgends einzusehen ist, was denn auch an unseren modernen Gebäuden stylgemäss nicht viel ausmacht. Bis in's kleinste Detail ausgearbeitet waren an diesem strahlenden Kuppelbau die plastischen Ornamente, die zierlichen Arabesken der Friese, die Krönungen der Simse, die fein ziselirten, künstlichen Maskirungen architektonischer Flächen, welche ja an einfach-grossartige Verhältnisse hätten erinnern können. Dazu ein Fortifikationssystem, wie es der so ungemein weit fortgeschrittenen Entwickelung moderner Artillerie allein wirkungsvoll entsprechen konnte, mit gewaltigen Mauern, Thürmen, Wällen und Schanzen sich den Berg hinabziehend! *Diese Alles* — man bedenke es nur — *von den Riesenbrüdern Fasolt und Fafner, mit ihren vier nervigen Fäusten, ihren zwei rohen Baumstämmen und Steinbeilen aus dem herangeschleppten Urfels-Gestein der Rheinischen Berge ausgeführt!* Zum Schutze der „seligen Götter" gegen die dämonischen Nibelungenzwerge der Erdtiefe! Unter den Entwürfen zu einem deutschen Parlamentsgebäude, auch unter denen eines deutschen Reichsdomes konnte man dasselbe stolze Modell, dieselben üppigen künstlerischen Motive finden. Jede neue Börse, jeder neue mosaische Tempel, jede neue „Tonhalle", ja schliesslich auch jedes neue Hof- und Stadttheater, wofür Millionen bewilligt und noch mehr gebraucht werden, würde, abgesehen von der Fortifikation und dem gänzlichen Mangel an Fenstern, an diesem kunstvollen Bauwerke sich eine Art von Muster nehmen können. Es ist immer dasselbe künstlich-unsinnige „historisch" Nachgeahmte und „modern" Zusammengewürfelte, aus keinem natürlichen Boden Erwachsene, der Seele des Volkes, in dessen Mitte diese Gebäude zu „nationalen Zwecken" erstehen, Urfremde, als Ateliergebilde für Preisbewerbungen mit stumpfem Bildungsbehagen gefühllos Angestaunte, dem gegenüber man sich immer wieder nur zu fragen hat: *„was ist deutsch?"* —

Der Deutsche soll die besondere Fähigkeit besitzen — und wenn wir nicht irren, hat er sie früher mitunter bewährt —: sich tief in den Geist der Dinge, selbst der ihm national fremden, bis zu innigstem Verständnisse zu

versenkter und daraus dann ein Neues, eben diesem Geiste eigenthümlich Entsprechendes und von frei und selbstig Hervortretendes zu produziren. Wo ist diese Fähigkeit geblieben? Ja, der geniale *Einzelne* zeigt sie uns noch als unerlöschen; aber dieser Einzelne wird immer einsamer, immer seltener, und bleibt immer mehr unverstanden. Die grosse Masse unserer „illustrirenden" Künstler glaubt der Aufgabe, einem grossen Neuen künstlerische Gestalt zu geben, nicht besser beikommen zu können, als indem sie es, seinem Geist und Charakter nach, ganz unbetrachtet lassen um ohne jede mühsame Versenkung nur wieder ein, durch möglichst brillante Uebertreibung der geistlosen Gewöhnlichkeit verblüffendes Exempel der ihnen eigenen, unnatürlichen, kalten, akademischen Miesmusch-Meisterschaft herzustellen, die unsere schönen Grossstädte als versteinerte Welterfahrungen des „ewigen Juden" erscheinen lässt! — Das steht dann neben der grossen Aufgabe, als neue Lösung, nicht etwa ihrer selbst, sondern des stets sich wieder aufdrängenden Räthsels vom „*deutschen Kunstgeschmacke*?" An jeder solchen Lösung hat man nur zu lernen, wie die Kunst sich vom *Leben*, und vor Allem vom produktiven Leben des originalen *Genie's*, ganz abgetrennt habe und auf dem eigenen Wege todter und verworrener Reproduktion eines konventionellen Stoffes sogenannten historischen Wissens oder Halbwissens, ohne eigentliches Können, dahinwandele, stets selbstbewusst für jeden Anspruch die Mittel zur Befriedigung in einer wohlassortirten Fülle internationaler *Zier*formen gleich zur Hand zu haben, womit sie das deutsche Genie so gut, wie den jüdischen Gründer unbedingt zufrieden zu stellen wähnen darf. „Du willst eine Walhall! — Nichts leichter als das!" — Und die befestigte Synagoge steht goldstrahlend da, zur Bewunderung des ganz im Kreise seiner Gewohnheit bleibenden, gebildeten Publikums und zur Schmach des deutschen Kunstgeschmackes.

Nun aber giebt es noch eine andere Art dekorativ illustrirender Künstler, welche es mit ihrer Aufgabe *ernst* nehmen, diese aber ebenfalls im Banne des historischen Geistes nicht besser befolgen zu können meinen, als indem sie sich mit philologischem Eifer bemühen, respektvoll hinter der betreffenden Dichtung herum, nach den „besten historischen Vorbildern," nach den „ältesten archäologischen oder litterarischen Quellen" zu suchen und nach den *darüber* gesammelten Notizen ihre malerische Aufgabe so detaillirt wie möglich auszuführen. Diese würden also im vorliegenden Falle die *Edda*, als die älteste Sagenquelle, durchstöbern, ohne zu bedenken, dass uns selbst in ihr der germanische Mythenschatz nur noch in sehr verworrener, fragmentarischer und verkünstelter Form überliefert worden, *sowenig erst der Dichter des Nibelungendramas's die reine Gestalt des tragischen Mythus selbstschöpferisch hervorzurufen vermochte*. Was die Edda uns in den älteren Götterliedern, der Wöla-Spa und dem Grimnis-Mal, sowie in den jüngeren Prosa-Erzählungen über die Götterburg mittheilt, kann uns mit seinen verzweifelten Widersprüchen nur in die ärgste Unklarheit darüber versetzen. In der Riesensage z. B. an

welche Wagner's „Rheingold" anknüpft, wird von *zwei* Burgen geredet: Walhall *ist schon* gebaut, als der Riese *seinen* Burgbau beginnt; und dieser soll bei der *ersten* Niederlassung der Götter, d. h. in ihrem Unschuldszeitalter, geschehen sein. Zu dieser Zeit war aber die Göttin *Freia* noch nicht bei den Asen, welche doch der Riese als *Lohn* für seinen Bau verlangt. Freia kam erst nach dem Kampfe der Asen und Wanen zu Ersteren. Damals, heisst es, war schon ein „Burgwall" der Asen durch die Wanen gebrochen worden. Diese wäre also wohl jene *erste* Burg Walhall? Hernach aber erhält Freia ihre Wohnstatt in dem Saale *Folkwang*, der zu dem Hofe der Göttinnen *Wingolf* gehört, wie Odhins Saal *Walhall* zum Götterhofe *Gladsheim* (Glanzheim), welche beiden Höfe in der Gesammtgötterburg *Asgard* sich befinden. Das wäre also der *zweite* Burgbau, durch den Riesen? Aber doch sagt eine andere Nachricht, dass Wingolf und Gladsheim schon bei dem *ersten* Bau von Asgard, in den *Urzeiten*, vor der verhängnisvollen Ankunft der Nornen, vor der Erschaffung der goldschürfenden Zwerge, vor dem Einbruch des von der Bearbeitung des Goldes ausgehenden *Schwert*-Alters, erbaut worden seien — obwohl doch überhaupt *Walhall* ersichtlich erst als Halle für die *im* Schwertalter gefallenen Helden, also aus weit späterer Zeit, zu begreifen sein sollte. — Alle diese Widersprüche und Verwirrungen sind erst durch die verschiedenen skaldischen Ueberarbeitungen und Zurechtlegungen nur noch halb überlieferter altmythischer Züge, behufs Herstellung zusammenhangender Geschichten, entstanden, worin nur eigentlich immer derselbe mythische Urstoff in vielgestalteter Wiederholung behandelt ward. Die ursprüngliche, einfache Vorstellung der germanischen Volksphantasie war die der lichtglänzenden *Wolkenberg* auf den Höhen der Berge (Glanzheim), wo ihnen die Götter (Asgard), aber auch die Todten (Walhall) hausten. Dort stand ihnen auch der *Wolkenbaum*, den sie dann zur Weltesche umdeuteten; dort rann der *Regenquell* hernieder, der ihnen zum *Nornenbrunnen* ward. Jene spätere, ausschmückende Skaldenpoesie, welche, der ursprünglichen Einfachheit verlustig, nun selbständig weiterdichtete, machte aus der Wolkenriesenburg der von aller Goldgier und Goldnutzung noch freien Urgötterzeit bereits einen stolzen Saal mit goldenen Schindeln in Schildform gedeckt — die an anderer Stelle aber noch *Steinschilde* heissen — mit Speeren als Pfosten, die Bänke mit Brünnen belegt, über dem Thore das Bild der Thiere der Walstatt, Wolf und Adler, tragend: diese lauter künstlicher Aufputz der nicht mehr mit dem klaren Blicke des naiv mythen-dichtenden Menschen geschauten Halle des Schlachtengottes, der man ausserdem die übernatürliche Grösse nur noch durch übertriebene *Zahlen*verhältnisse für die Phantasie zu garantiren wusste: „540 Thüren und 4 mal 10 wähn' ich in Walhall's Bau; 800 Helden ziehen aus jeder, zur Abwehr wider den Wolf." —

Das also wäre es, was der historische Spürsinn ernstgesonnener Dekorationskünstler in jenen „besten Quellen" finden und wonach sie ein Bild der

Götterburg schaffen würden, das herzlich wenig mit dem gemein haben dürfte, welches der Dichter geschaut, dessen Werk sie dekorativ auszustatten haben, sondern im Gegentheile sich demjenigen wieder bedenklich nähern würde, welches dem leichtfertigeren Kollegen ohne jedes Edda-Studium herzustellen gelingen konnte. Denn weder von dem armseligen Formenreichthum moderner Architekten-phantasie, noch von den verworrenen und verkünstelten Details altnordischer Litteraturüberlieferung konnte der *Dichter des Nibelungendramas's* etwas gebrauchen. Ihm, dem Neuschöpfer des grossen tragischen Weltmythos, erglänzte die Wolkenburg der Götter wiederum im wirklichen Abendgolde, dessen erhabene, überirdische Schönheit die „goldenen Schindeln" der späteren Skaldenpoesie in ihrem herrlichen, göttlich phantastischen Eindrucke nur übel beeinträchtigt haben würden. Er, der die *Ankunft der Götter auf der Oberwelt* überhaupt, nach dem ursprünglichen Sinne der mythischen Dichtung, als die *Ursache* des ganzen Weltkampfes, erst *durch Alberichs Raub* geschehen liess, er gab uns damit auch den einfach-grossartigen urthümlich-elementaren Riesenbau unserer alten Wetter-, Wolken- und Bergesgötter wieder, bei dem der ausführende Maler kaum eine *Andeutung* der eddischen *Steinschilde* — nicht als Schmuck etwa, sondern höchstens zu charakteristischer Formung der architektonischen Umrisse — in Anwendung bringen durfte. Im Uebrigen aber konnte dieser Maler nur, wie es in Bayreuth mit erhabener Wirkung geschehen war, jene in Wagner's Drama selbst bedeutungsvoll erwähnten mythischen Bilder der *Weltesche* mit dem niederrinnenden *Nornenquell* phantasievoll der Götterburg beigesellen. Jedenfalls aber durfte er sich nicht in gelehrte, archäologische Details verlieren, die, ohne je den Charakter der gewaltigen Anlage zu treffen, in der endlichen künstlerischen Wirkung von der Scene her, unter den grossartigen Verhältnissen des musikalischen Mythendramas, sich selber rettungslos würden verlieren müssen! —

Aus dem ungewaltigen Geiste jener grossen Welttragödie der germanischen Götter, welche im Nibelungendrama sich uns darstellt, war das Bild dieser Burg so zu schaffen, wie Riesen sie mit rauher Hand aus Felsenblöcken erbauen konnten: „mächt'ger Müh' müde nie, stauten starke Stein' wir auf; steiler Thurm, Thür und Thor deckt und schliesst im schlanken Schloss den Saal!" Das ist ein kyklopisches Werk, roh himmelan gethürmt zu überragend götterwürdiger Erscheinung. Aber diese Götterwürdigkeit ist so wenig in architektonischen *Schönheiten*, im Glanz des *Reichthums*, in künstlerischem *Raffinement* zu suchen, wie das ethische Wesen dieser Götter etwa als *Güte* und *Gerechtigkeit* zu begreifen ist. *Macht und Gewalt*, und jene erhabene Grösse der Erscheinungen, Empfindungen und Handlungen, wie sie den ursprünglichen Verhältnissen in's Elementare hineinragender, wahrhaftiger, freier Naturgestalten entspricht, das ist es, was — wie in der Götterfamilie des germanischen Alterthums — auch in dieser ihrer mythischen Wohnstatt sich auszudrücken hat. Eine solche Götterburg, aus dem Dichter des

Wettergewölke hoch auf Bergesgipfel in abendlichen Ergühen emporgeleuchtet, wohin die Regenbogenbrücke über den Rheinstrom den Göttern den strahlenden Weg bereitet, diese versteinerte Wolkenphantasiegebilde der deutschen *Walhall* den „Rheingold“ zu schaffen, dazu genügt es nicht ausgezeichneter Dekorationsmeister eines modernen Hofopernttheaters zu sein, genügt es nicht einen Blick in die „Edda“ zu werfen, um sich als wissenschaftlich gebildeten Jünger der historischen Kunstschule zu beweisen — dazu muß man ein *Deutscher* sein, im Vollbesitze jener echtdeutschen Fähigkeit des sich Versenkens in *das* große Gesammtkunstwerk des Dichters und Musikers, der uns die Götterburg unserer Ahnen einzig wieder zu schaffen wußte: in dem heroischen Götterdrama der *Weltttragödie* und in den erhabenen Klängen des *Walhall-Themas!* —

Jene namhaften Hoftheaterdekorateure, denen man an unseren großen Bühnen wegen ihrer bewährten Meisterschaft in der Ausstattung brillanter Zugstücke die Walhall-Dekoration zu entwerfen übertragen hatte, waren mehrentheils — *Italiener*. Was konnte ihnen unsere Walhall sein? Was ihnen unsere deutsche Musik sagen? Nur müssen wir es uns leider eingestehen, daß der Unterschied zwischen ihrem Kunstgeschmacke und Sachverständnisse und denen unserer malenden deutschen Brüder ein kaum bemerkbarer ist, außer vielleicht, was das größere Talent in der Farbengebung und für den äußerlichsten formalen Effekt bei den Italienern anbetrifft. Der Charakter der Welt, in der und *für* die sie schaffen, ist überall derselbe; und sie sind zu stolz auf ihre, an den hochgesteigerten scenischen Anforderungen dieser unserer größesten Kunstinstitute, herangebildete Künstlerschaft, um sich nicht über so rohe *Riesenarbeit*, wie sie im „Rheingold“ vollführt wird, weit erhaben zu fühlen und sich mit dem selbstgefällig überlegenen Lächeln des in der Dekorationspraxis lange bewanderten, bildenden Künstlers von der intimen Beachtung einer *Musik* abzukehren, — ohne welche es zwar keine Walhall zu ihrer malerischen Berücksichtigung gäbe, doch aber so manches andere Schöne: orientalische Opern und Pariser *Feerien* in Hülle und Fülle, wofür sie mit gleicher talentvoller Geschicklichkeit ihre effektvollen Künste zu höchstem Ruhme anzuwenden wissen, ohne daß man sie da mit einem lästigen „Vorbilde“, nach Art von *Bayreuth*, so unverschämt behelligen darf! —

Kritik.

Richard Wagner und Schopenhauer.

Eine Darlegung der philosophischen Anschauungen R. Wagner's an der Hand seiner Werke von

Dr. Friedrich v. Hausegger.

(Verlag von E. Schlomp in Leipzig. 1878. Preis 1 Mk.)

Die Wahrheit vom Wesen der Welt besteht, gleich der Sonne am Tageshimmel, ewig als Eine. Der Irrthümer, welche diese Wahrheit trügerisch entstellen, wandeln Viele, wie nächtige Lichter über den Sümpfen der Erdenthäler. Aus der Einzigkeit jener Wahrheit folgt aber die Einzigkeit des *Genius*, dem sie sich enthüllt, und der die Welt zu deuten weiss. Daher bleibt, trotz allen sogenannten Künstler-Festen, Philosophen-Kongressen und sonstigen Versammlungen der vielen Genie-Strotzenden, der wahrhaftige Genius in seinem Reiche immer der Eine ohne Gleichen. Das ist die königliche Lehre der Weltgeschichte von der Alleinherrschaft des Genius. Ihr will freilich die Gelehrten-Republik nicht dienen; denn diese geht in die Breite, in welcher die Genies wie die Pilze wachsen; nicht aber ist sie auf dem Höhenzuge heimisch, wo der Weltgeist von Jahrhundert zu Jahrhundert sich höher und höher wagt, regiert von dem überweltlichen Geiste einsamer, durch die Gnade berufener Gestalten. Auf des Höhenzuges höchsten Spitzen stehen, in unserer neuen Zeit, allgewaltig zwei Heroen: Richard Wagner und Arthur Schopenhauer. Die Spitzen ragen einzeln. Der Untergrund ist einer: die Wahrheit. Diesen gemeinsamen Felsengrund des Gipfels der Kunst und des Gipfels der Philosophie in seiner Einheit zu zeigen, versucht die Schrift Friedrich von Hausegger's.

Diese Einheit liegt eben in der Einsicht in das Wesen der Welt. Was ist die Welt? — *Wille.* — Der Weltwille ist aber nicht das, was gewöhnlich Wille heisst: bewusstes Streben, sondern blinder Lebensdrang. — Diese einfache Wahrheit, welche von fast allen Philosophen, zumal denen, die ein Geistiges für den alleinigen Grund der Welt erklären, verkannt wird, ist mit überzeugender Bestimmtheit zuerst von Schopenhauer ausgesprochen. — Richard Wagner hat dieselbe Wahrheit geschaut, und zwar ehe seines Denkens Sonnenkreis Schopenhauer's Ideen an sich zog.

Die Einheit der Weltanschauung des Künstlers und des Philosophen auch schon in den ersten Schriften Wagner's, namentlich: *„die Kunst und die Revolution"* und *„das Kunstwerk der Zukunft"*, wenn auch, bei der Enge des Rahmen einer Broschüre, leider nur andeutungsweise aufzudecken, ist ein der Anerkennung werthes Verdienst des Herrn von Hausegger. Denn so oft auch auf einzelne Berührungspunkte zwischen den späteren Werken Wagner's und der Schopenhauer'schen Philosophie gelegentlich bereits hingewiesen ist, er ist der Erste, welcher diesem Thema eine besondere öffentliche Erörterung widmet; wonach nur zu wünschen, dass noch mancher, tiefer eindringende Versuch dem seinen folgen möge. Der gemeinsame Boden der beiden Genien war lange sowohl sachlich, namentlich in Folge der Einwirkung Feuerbach's auf Wagner, wie sprachlich in Folge einer verschiedenen, ja entgegengesetzten Terminologie verdeckt geblieben. Wagner's Dringen auf sinnliche Wirklichkeit in der Kunst ward, obgleich dieselbe gerade eine energische Abweisung der modernen Sinnlichkeit ist, mit Feuerbach's Verherrlichen der Sinnlichkeit verwechselt. Und auch umgekehrt: es wurden bei ihm nicht nur verschiedene Dinge mit einem und demselben Worte bezeichnet, sondern auch ein und derselbe Begriff ward durch fast entgegengesetzte Wörter ausgedrückt, wie gerade der Grundbegriff des Lebensäusserungen, welchen Wagner das Unwillkürliche, Schopenhauer den Willen nennt. Das musste die nur auf die Oberfläche Blickenden verwirren. Wer dagegen die von Hausegger wenigstens andeutungsweise aufgerichtete einheitliche Basis in der Tiefe erkannt, dem schwinden die Widersprüche, und er wird dem Verfasser Recht geben, welcher Schopenhauer wie Wagner die grösste Konsequenz zuspricht. Solcher Grunderkenntniss wird durch die scheinbare Doppel-Natur des Künstlers und des Schriftstellers hindurch die der Wahrheit wie dem Genius eigene Einfachheit entgegenleuchten.

Der schöpferischen Natur ähnlich, welche vom Unbewussten zum Bewusstsein sich entwickelt, erhebt sich Wagner's Weltanschauung zu immer bestimmter werdender Gestalt. — Wie Wagner's Kunstschaffen daher nothwendig naiv ist, so handeln und fühlen auch seine Menschen mit der Unmittelbarkeit wahrhaftiger, von einer lügnerischen Kultur und deren Konflikten nicht berührter, Naturkinder. Diese seine nur richtig dünkende Auffassung zu bestätigen weist Herr von Hausegger auf das unwillkürliche Naturgefühl hin, welches sich in Senta's unbeirrbarem Mitleide mit dem Holländer, in Elsa's Liebe zu Lohengrin, in Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brünhilde bethätigt, und sieht in dem Liebestranke in *„Tristan und Isolde"* eine Versinnlichung ursprünglichster Liebesgewalt. Bei Angabe des dramatischen Konfliktes im *„Lohengrin"* ist im Ausdruck die Entgegensetzung des intuitiven Erkennens zu dem durch äussere Erfahrung bedingten wohl nicht ganz genau; denn der Gegensatz des intuitiven Erkennens ist das diskursive, der Gegensatz des empirischen das *a priori*. — Interessant ist die, durch eine Vergleichung des

ersten Entwurfes der Nibelungen-Dichtung mit deren endgiltiger Form eingeleitete Charakteristik der Gestalten des „*Ring des Nibelungen*", obgleich sich über viele Einzelheiten streiten liesse. Dieses muss eben, wie manches Andere, ausführlichen Untersuchungen vorbehalten bleiben. Wenn aber Herr von Hausegger z. B. schon in einem seiner vor Jahren im „*Musikalischen Wochenblatte*" veröffentlichten Aufsätze *Wotan* als Verkörperung des tönenden Elementes auffasste, so ergänzte diese allerdings mehr gut Schopenhauer's Behauptung, dass die Musik das Abbild des Weltwillens ist.

Auf die richtige metaphysische Weltansicht stützt sich die ethische. Die Frage ist: wie verhalten sich die Begriffe des Willens und der Vorstellung zu den Begriffen des Schlechten und des Guten? — Schopenhauer antwortet bestimmt: das Wollen ist schlecht, das Vorstellen gut. — Herr von Hausegger, solcher Bestimmtheit ausweichend, ist dagegen der Meinung, dass nicht in dem Wesen des Wollens, sondern in den Hemmungen desselben das Unheil liege. Diese Meinung, auf welche die Nachweisung des Punktes sich stützt, in welchem Philosoph und Künstler bezüglich der Auffassung der Liebe auseinandergehen, ist vielleicht gerade durch die Behauptung Schopenhauer's über die Musik angeregt worden. Auch ist Hausegger geneigt, statt im Willen, im Erkennen das Irrsal zu sehen, wozu allerdings die in den Schulen eingepfropfte Lehre von einem Sündenbaum der Erkenntniss leicht verführen kann. — Dem gegenüber bin ich folgender Ansicht. Der Weltwille als das Ding an sich ist, soweit er nicht mittels der Materie in die Vorstellung des Menschen tritt, sittlich indifferent. Tritt er aber in das Bewusstsein, so kommt es auf das Verhältniss zwischen Wollen und Erkennen an. Das Wollen als ein gewissenloses ist schlecht, das Erkennen dagegen ist um so besser, je mehr von demselben das Wollen überwogen wird, darum ist das ganz willensfreie Erkennen des Genius das höchste, ja heilige. Gerade als solches ist es der von Hausegger bemerkten Gefahr des Irrens zwar ausgesetzt, weil es wie ein grundloses unergründliches Wunder an Raum, Zeit und Kausalität nicht gebunden, indem besitzt es auch gerade deshalb die wunderbar heiligende Kraft, den Willen von der Materie zu entbinden, und zu dem, das Schlechte des Wollens stillenden *Tone* werden zu lassen.

Dieser „*klingende Wille*" soll nicht als ein Lebensgenuss *geschlürft*, sondern als ein unaussprechlich Geheimnisvolles in dem Weltabbilde der Kunst schweigend und andächtig *geschaut* werden. Und tönt der uns hier nachgewiesene Einklang der ethischen Weltansichten des Künstlers und des Philosophen auch als feierlicher Ruf im „*Parsifal*," so möge die Menschheit sich dadurch mahnen lassen: die unserer Zeit, durch den schmählichen Missbrauch, den sie mit dem Begriffe der *Kreuzigung des Fleisches* zu treiben pflegt, gänzlich entfremdete, gewaltige, ethische Heilslehre der *Willensverneinung* in erhabenster, idealer Verwirklichung wahrhaft ernst zu betrachten. Leider hat Hausegger den „*Parsifal*" noch nicht in den Kreis seiner Betrachtung

gezogen; doch wird man durch das in seiner Schrift behandelte Thema auch auf ein tieferes Verständniss für *dieses* Festspiel hingeführt werden. Ueberhaupt sind die Anregungen, die man den Ideen dieser Schrift verdanken kann, so tief- und weitgehend, dass sie hier nur kurz angedeutet werden konnten, wie sie denn zum Theil auch zu selbstständigen Entgegnungen werden müssten. Schliesslich sei aus der, ihr Thema in gedrängter Kürze behandelnden Broschüre noch hervorgehoben: die Erklärung der Einheit der Weltanschauung Wagner's und Schopenhauer's aus der Verwandtschaft der indischen Weisheit, aus welcher der Philosoph schöpfte, mit der urgermanischen, wie sie den vom Künstler gestalteten Mythen zum Grunde liegt. Eine und dieselbe uralte Sonne schaut in den Ganges und in den Rhein. Aus der Sonne strahlt das Antlitz des Genius: die Wahrheit.

Edmund von Hagen.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neuer Zweigverein. — Am 5. Juli ward zu *Mainz* in einer Versammlung von Wagnerfreunden ein *Zweig-Patronatverein* gebildet, zu dessen Vertretern die Herren *J. Fr. Hillebrand, W. Harburger, Dr. Levita, C. Oppenheim*, Kapellmeister *Steinbach, Dr. Strecker* gewählt wurden. Die aufgelegte Liste erwies 40 Mitglieder der neuen Vereinigung.

Musikalischer Vereinsabend. — Am 27. Juli fand in *Aachen* der Schlussabend der Sommersaison, welche unsere dortige Vertretung (Hr. *Prof. Oschen*) in 10 Versammlungen der Mitglieder dem Studium der Wagner'schen Werke gewidmet hatte, vor geladenen Gästen, doch in privater Form bleibend, statt. Das Programm dieses „historischen Wagner-Abends" bot: Menuett aus der ersten Sonate, Chor der Friedensboten aus Rienzi, Spinnlied a. d. fliegenden Holländer, Fragment aus Tannhäuser, Aufruf des Königs aus Lohengrin, Tristan-Vorspiel, „Walhall", transcribirt von Liszt, Scene a. d. I. Akt der Walküre, Siegfrieds Mutterwehen, Trauermarsch a. d. Götterdämmerung, Tanz der Lehrbuben und Mädchen, Aufzug der Meistersinger a. d. Meistersingern. Die Arrangements waren für Piano, Violine, Cello und Gesang eingerichtet. Die bisher auf's Beste gelungenen Abende sollen im Oktober wieder aufgenommen werden. —

Beitrag zur Vereinsstatistik. — Mangel an Raum verbot es diesmal die gewohnte Quartalübersicht über die Vereinseinnahmen in unsere Blätter aufzunehmen; statt dessen möge ein Verzeichniss der Orte, wohin unsere Blätter gegenwärtig regelmässig gesendet werden, nach der Zahl der Exemplare geordnet, unsere Mitglieder etwas über jenen Stand des Vereines orientiren.

Es gehen, nach der neuesten Nachrechnung:

je 1 Exemplar nach Agram, Alt-Jessnitz (Anhalt), Altrohlau (bei Carlsbad), Antwerpen, Arnheim, Aussig, Ballenstedt, Baumgarten (Nieder-Oesterreich), Bielefeld, Birmingham, Bombay, Breslau, Budweis, Burgdorf (Schweiz), Callao (Peru), Calberg, Colmar, Constanz, Charkoff, Dessau, Dornbach (bei Wien), Drom (Schottland), Edesheim (Pfalz), Einbeck (Hannover), Eisenberg (Pfalz), Erfurt, Fünfhaus (bei Wien), Fürstenfeld (Bayern), Fürth, Glasgow, Glogau, Gnadenfrei (Schlesien), Gohlis (bei Leipzig), Gedesberg, Gotha, Gries (bei Botzen), Grottkau, Hagen (Westfalen), Haîne St. Pierre (Belgien), Halberstadt, Hausdorf (Schlesien), Herzogswalde (bei Grottkau), Hochstein (Pfalz), Iserlohn, Kislegg (Würtemberg), Klosterneuburg (bei Wien), Kühschmalz (bei Grottkau), La Louvière (Belgien), Lichterfelde (bei Berlin), Ludwigsburg, Meiningen, Naumburg, Neisse, Nussdorf (bei Wien), Odessa, Oelber (bei Baddekenstedt, Braunschweig), Osnabrück, Oxon (England), Potsdam, Prüfening (bei Regensburg), Rio de Janeiro, Rohnstock (Schlesien), Rotterdam, Schmiedeberg, Siegfeld (bei Bonn), Sonneberg, Speyer, Stibbe (bei Tütz, Westpreussen), Stockholm, Stralsund, Tübingen, Uerdingen (am Rhein), Uhlenhorst (bei Hamburg), Unter-St. Veit (bei Wien), Venedig, Veytaux (Schweiz), Weilburg (a. d. Lahn), Weissenburg (Elsass), Wernigerode, Windsor, Wingrowe (England), Zehlendorf (bei Berlin), Zürich, Zweibrücken (34 Orte);

2 nach Altenburg, Amsterdam, Bamberg, Barmen, Boston, Bremen, Carlsbad, Cassel, Charlottenburg (bei Berlin), Darmstadt, Dürkeim, Eisenach, Fantaisie (bei Bayreuth), Florenz, Görlitz, Halle, Jena, Kaiserslautern, Liège, Mödling (bei Wien), Mons (Belgien), Mühlhausen (Thüringen), Nordhausen, Neulengbach (bei Wien), Neustadt (Pfalz), Nürnberg, Plagwitz (bei Leipzig), Pössneck, Reinthal (bei Graz), Rom, Rostock, Strehlen (bei Dresden), Weimar, Wiesbaden, Winterthur, Zabern, Zittau (37 Orte);

3 nach Artern (Prov. Sachsen), Barcelona, Brandenburg, Brieg, Crefeld, Edenkoben (Pfalz), Güstrow, Hannover, Luxemburg, Neu-Strehlitz, Petersburg, Salzburg, Schwabing (bei München), Schweinfurt (14 Orte);

4 nach Coburg, Goslar, Moskau, Sondershausen; 5 nach Elberfeld, Göttingen, Plauen, Viersen; 6 nach Chemnitz, Worms, Würzburg; 7 nach Baden, Götaborg, Stettin, Villingen; 8 nach Aachen, Aesch, Basel, Prag, Graz, Strassburg; 9 nach Bern, Dresden, Gladbach, Kiel;

10 nach Helsingfors, Königsberg, Paris, Stuttgart; 11 nach Braunschweig; 12 nach Carlsruhe; 13 nach Buda-Pest; 14 nach Heidelberg, Hirschberg, Ludwigshafen; 15 nach Freiburg i. B.; 18 nach Cöln;

21 nach Frankfurt a. M.; 23 nach Düsseldorf, Mannheim; 24 nach Hamburg; 26 nach London, Schwerin; 31 nach New-York; 32 nach Regensburg; 34 nach Leipzig; 37 nach Mainz; 41 nach Brüssel;

69 nach Bayreuth; 74 nach München; 77 nach Berlin; 80 nach Riga; 82 nach Wien. —

Mithin gehen jetzt in Summa 1282 Exemplare*) an 100 verschiedene Orte, worunter 61 nichtdeutsche (die oben gesperrt gedruckten), und zwar: 21 österreichisch-ungarische, 7 englisch-schottische, 6 belgische, 6 schweizerische, 5 russische, 5 holländische, 3 italienische, 3 schwedische, 2 nord-, 2 süd-amerikanische, 1 französischer, 1 spanischer, 1 indischer. — Seit dem März-Stück, worin die letzte Statistik der Vereinseinnahmen gegeben war, hat die Zahl der Adressaten für die Blätterzusendungen von 841 bis 1232, also um 391 Personen, zugenommen, womit man einigermaaßen auf das seitherige Wachsthum des Vereines zu schließen vermag. —

*) Während des Druckes dieser Uebersicht ist die Zahl auf 1290 gestiegen.

A. Geschäftlicher Theil.

An unsere Vertreter und Mitglieder.

Da unsere „Bayreuther Blätter" uns das natürlichste und bequemste Verkehrsmittel für jede Art von Mittheilungen und Meinungsaustauschungen zwischen unsern Vertretern, Mitgliedern und uns selber darbieten, so glauben wir die Erstgenannten der immerhin umständlichen und unbequemen Verpflichtung, sich zu einer besonderen persönlichen Berathung über die fernere Ordnung der Vereinsangelegenheiten hier in Bayreuth zu versammeln, enthoben zu dürfen, und diess zwar um so mehr, als eine wesentliche Aenderung in der bisherigen Ordnung nicht einmal als nöthig sich herausgestellt haben dürfte. An Stelle der im vorigen Jahre vorgesehenen „*Septembre-Versammlung*" gedenken wir also in diesem Stücke der „Bayreuther Blätter" unsere eigenen Vorschläge betreffs der Weiterführung der Vereinsangelegenheiten unsern Vertretern vorzulegen, erbitten uns zugleich von ihnen gefällige *brieflich* Rückäusserungen darüber, sowie etwaige besondere Vorschläge, binnen einer Zeit von etwa drei Wochen, und werden sodann nach den eingelaufenen Zuschriften unsere Vorschläge bearbeiten und in derart redigirter Gestalt im nächsten Stücke unsern Vertretern und Mitgliedern mittheilen. Auch von unsern Mitgliedern werden wir gern Privatäusserungen über die Vereinsverhältnisse entgegennehmen und nach Thunlichkeit beachten.

---

1. Keiner besonderen Berathung bedarf das Verhältniss der bereits im Laufe des ersten Vereinsjahres (Oktober 1877 — Oktober 1878) eingetretenen Mitglieder, welche für 1879 ebenfalls nur ihren Jahresbeitrag von 15 Mark zu zahlen haben. Wir bitten uns denselben *im Laufe des ersten Quartals* d. h. bis zum 1. Januar 1879, zusenden zu wollen, wobei wir Solchen, welche erst in jüngster Zeit beigetreten waren, zu grösserer Bequemlichkeit eine Zahlung in Raten freistellen. Wer *auszutreten* gedenkt, möge uns diess *sofort* anzeigen, damit die Zusendung der „Blätter" alsbald sistirt werde.

2) *Neueintretenden* glauben wir *nicht* einen *erhöhten* Beitrag abfordern zu sollen, indem wir die Vortheile der bisher geltenden Minimalzahlung nach unserer Erfahrung völlig anerkennen, dagegen die Nachtheile einer plötzlichen Vertheuerung befürchten müssen. Allerdings muss jeder Neueintretende, *wenn er das Recht zum Besuche der Parsifal-Aufführung erhalten will*, auch den Beitrag für 1878 noch nachzahlen, sodass die Gesammtsumme der Beiträge bis 1880 immer volle 45 Mark beträgt.

Diess kann man nun so einrichten, dass jeder Neueintretende für 1879: 15 + 5 = 20 Mark, für 1880: 15 + 10 = 25 Mark zahlen solle; eine andere Möglichkeit aber wäre es, dass nach wie vor Jeder jährlich nur 15 Mark zahlte, dann aber vor den Aufführungen, *falls er diese wirklich besuchen will*, die 15 Mark pro 78 nachzahlen müsste. (Denn es ist allerdings auch der Fall wohl denkbar, dass Neueintretende überhaupt nur für den Bestand des Vereines ihren Beitrag zahlen wollen, ohne dabei an den Besuch des „Parsifal" zu denken, als welche also bis 1880 nur 30 Mark gezahlt haben würden, was ihnen dann bei einem etwaigen *späteren* Bühnenfestspiele zu Gute zu rechnen sein dürfte.) Dieser zweite Modus würde freilich einige Erschwerungen für unsere Vereinsicht in den wirklichen Stand der Antheilnahme an der Festspielaufführung von 1880 mit sich bringen.

3. Für Solche, die erst 1880 dem Vereine beitreten, würde eine *bedeutende* Erhöhung des Beitrages in Aussicht zu nehmen sein, die sich nach dem dann herausstellenden Bedürfnisse zu richten hätte.

Zu den hier mitgetheilten Punkten 2 und 3 erbitten wir uns also nunmehr *bis spätestens zum 10. September* die gefälligen Meinungsäusserungen und Aenderungsvorschläge unserer geehrten Vertreter, resp. Mitglieder, indem wir besonders die baldige Entscheidung über die Wahl des Zahlungsmodus pro 1879 (Punkt 2) herbeizuführen uns angelegen sein lassen müssen.

Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele und Vorstand des Bayreuther Patronatvereines.

Bayreuth, den 18. August 1878.

Druck v. R. Gaebelt, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

September. Neuntes Stück. 1878.

Inhalt: Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagner's. Von Dr. José de Letamendi, nebst einer „erklärenden Einleitung durch die Redaktion." — Beiträge zur Kritik der modernen Kunstgeschmacke: IV. Das Bühnenfestspielhaus. — „Der Welt Erbe." Von J. H. Löffler. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Die Schlussrest des Verwaltungsrathes. —

Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagner's.

Von Dr. D. José de Letamendi.

Aus dem Spanischen übersetzt von Dr. Gaspard Santiñon.

Erklärende Einleitung durch die Redaktion.

„Wenn es sich bestätigt, dass die Aufmerksamkeit und die Hoffnung fremder Nationen der Entfaltung der deutschen Kunst auf dem Gebiete der Dichtung und Musik zugewendet ist, so haben wir anzunehmen, dass ihnen es namentlich an der Originalität und ungestörten Eigenthümlichkeit dieser Entfaltung liege, da ihnen durch uns sonst keine neue Anregung zukommen würde. Ich glaube, dass in diesem Sinne es unsern Nachbarn nicht weniger als uns darauf ankommen dürfte, einen wahrhaft deutschen Styl durch uns treulich ausgebildet zu wissen." —

Mit diesen Worten erfüllte *Richard Wagner* den Wunsch seines spanischen Biographen *Joaquin Marsillach* nach einem autographischen Geleitspruche für sein im Sturzen in Barcelona erschienenes Buch: Ricardo Wagner ensayo biográfico-critico, con un extenso prólogo apostolar del Dr. D. José de Letamendi (Administracion: Texidó y Pareyra). Die Theilnahme, welche das Kunstwerk des deutschen Meisters in der alten Gotenstadt und späteren Hauptstadt der fränkischen „Mark Hispania" jenseits der Pyrenäen bereits erregt hatte, ward uns durch die Gründung eines spanischen Wagnervereins dortselbst im Jahre 1873 zu freudigem Erstaunen deutlich bewiesen. Minder freudig war das Erstaunen über diese Mitarbeiterschaft spanischer Kunstfreunde am Werke des Bayreuther Bühnenbaues allerdings bei denjenigen zahlreichen deutschen Mitbürgern, welche ihren nationalen Sinn, ihre moderne Bildung und ihren künstlerischen Geschmack durch ein Journal von dem Rufe der „Europa" vertreten fanden, worin das unglückliche Spanien öffentlich um dieses Ereignisses willen beklagt ward: „dies habe ihm gerade noch zur Füllung seines Unglücksmaasses gefehlt". Nichtsdestoweniger befanden sich die namhaften Professoren und Kunstdilettanten, welche jene „Sociedad Wagner" gegründet hatten, ganz wohl dabei und glaubten auch, nachdem nun das Bayreuther Unternehmen geglückt und durch die Bildung des allgemeinen Patronatvereines dauernd befestigt war, ihren Landesgenossen kein gefährliches Uebel anzuthun, indem sie sich beeiferten die Theilnahme und das Verständniss für das deutsche Kunstschaffen in noch weiteren Kreisen ihres Landes zu verbreiten. Dieser hat nun Herr Joaquin Marsillach mit seinem genannten Buche übernommen, darin er zunächst im Anschluss an Edouard Schuré's vorzügliches Werk „le drame musical", ein Bosquejo biográfico über Wagners Leben und Wirken, dann allgemeine Betrachtungen über el Poema musical, über la Música teatral, über el Festival de Bayreuth und über el Porvenir de la Música bietet und ein Verzeichniss der Werke von und über Wagner beifügt, die Einleitung aber einen längeren „Brief" bilden lässt, den sein in Spanien als Gelehrter rühmlichst bekannter Lehrer und Freund, der Professor der Anatomie *Dr. José Letamendi* anlässlich dieser seiner Schrift an ihn gerichtet hatte. Buch und Einleitung erwiesen uns, wie tief und überzeugend die Ideen unseres Meisters, von der Vereinigung der Künste zur Darstellung des höchsten ideal menschlichen Stoffes in der vollkommensten, lebendigsten Form auf der demgemäss veredelten Schaubühne, in das Verständniss selbst des romanischen Bewusstseins sich einprägen konnten; und diess dürfte schon an und für sich von Interesse für die deutschen Freunde des Meisters und seiner Sache sein, sodass es uns wohl der Aufnahme in unsere Blätter werth schien, als die Einleitung Letamendi's in der deutschen Uebertragung durch den Spanier Dr. Santiñon uns freundlichst übersandt worden war.

Muss es, wie der zitirte Spruch Wagner's diess hervorhebt, für das Interesse der Fremden an unserer deutschen Kunst, als solcher, denselben vor Allem daran gelegen sein sie wirklich in ihrem originalen Style sich vorgeführt sehen zu dürfen, wie die Festspiele von 1876 ihnen dazu die ganz benutzte Möglichkeit geboten hatten, — so wird sich doch ihre verständnissvollste Theilnahme stets der ästhetischen *Idee* zuwenden, welche von der nationalen Eigenart des wirklichen Kunstschaffens, als von etwas ihnen im Grunde doch immer fremd bleibendem, selbständig zu abstrahiren ist und mit der ihnen so beliebten „logischen Deduktion" das allgemein *Formale* des Kunstwerkes ihnen erklärt, für das vor Allem ja die Romanen ein uns beschämendes Talent der ästhetischen Nachempfindung besitzen. Das sogenannte „*System*" Wagner's, bei welchem mehrentheils erst selbstgeschaffenen Systemgebäude dem „Denkerkopfe" dem, aller Naivetät so traurig verlustig gewordenen *Deutschen* nur der alberne Vorwurf der „Reflexion" gegen den Künstler aufgegangen war, — dieses System, als welches im Grunde doch nur die echt-künstlerische Darstellung einer grossartig umfassenden, eindringenden und vereinigenden *Kunstanschauung* ist, imponirt dem feinsinnigen *Romanen* zunächst gerade in seiner künstlerischen Form und dann, nachdem sein logischer Sinn die Systematik erst daraus geschickt abstrahirt hat, in der grossartigen Konsequenz und Klarheit der hieraus sich ergebenden Theorie. Mit Vorliebe sieht er, als der Fremde, darin den ihm willkommenen „Beweis" für eine allgemeine künstlerische Wahrheit, die Niemand als der schaffende Künstler selbst so tief und lebensvoll erkennen konnte, ohne dass es ihm einfiele daraus diesem Künstler einen Vorwurf zu machen; wogegen der Deutsche, indem er, unberührt vom ästhetischen Eindrucke dieser Schriften, nur eine Frucht der prinzipiell verpönten „Reflexion" darin erkannte, das in dieser Reflexion wirkende und sie erst ermöglichende, lebendige künstlerische Ringen und Streben eines, seiner Nationalität ureigenen Meisters aber *nicht* zu begreifen vermochte. Jenem Ringen und Streben nach dem Ziele der reinen, vollendeten musikalisch-dramatischen Kunstform, das bisher in mächtigen Fortschreiten schon Werke wie den *fliegenden Holländer*, den *Tannhäuser*, den *Lohengrin*, die Dichtung von *Siegfrieds Tod* (der späteren *Götterdämmerung*), die Skizze zu der *Meistersinger*-Komödie geschaffen hatte, diesem zeitweilig von der Möglichkeit seiner wahren, lebendigen scenischen Befriedigung abgetrennten Ringen und Streben verschaffte der Meister den bewussten Ausdruck des erklärenden Wortes in jenen seinen berühmten ersten Kunstschriften. Dergestalt sich selber von dem einzig in ihm schaffenskräftig lebenden Genius Rechenschaft zu geben, diess musste aber dem Künstler eine immer dringendere Nothwendigkeit werden, als er in der ihm durchaus fremdartigen Umgebung des modernen Theatertreibens mit der Konzeption seines grossen *Nibelungen*werkes an einen so bedeutenden Abschnitt seiner künstlerischen Thätigkeit gelangt war, der ihm das völlige, tiefe Fremdsein

der Welt gegen ihn, und der Wunsch seiner Kunst gegen die Welt, nur vorübergehender Gefühlsgewissheit hatte bringen müssen, sodass, als nun auch tatsächlich ein gleich entscheidender Abschnitt in sein Leben trat, er in den, ihm selbst den Konflikt seines Daseins erklärenden Darstellungen der einander entgegengesetzten Figuranten des Lebens um ihn und in ihm, nur eine rettende Pflicht gegen sich selbst zu erfüllen hatte. Weit entfernt aber davon: nun selber etwa nichts weiter als abstrakte Theoreme in streng wissenschaftlich systematisierender Form aufzustellen, thun diese Schriften vielmehr ihre überzeugende *formale* Macht gerade wiederum als die freien, edeln *Kunstwerke* aus, welche auch sie dem Meister geworden, der mit dem vollen künstlerischen Enthusiasmus der intuitiven Erkenntnis einer lebendigen Wahrheit nicht *über* die Kunst, sondern *in* und *aus* seiner Kunst und ihrer Not zu schreiben sich getrieben fand. Der deutschen Kritik vermochte sie freilich noch auf lange Zeit hin nur den Beweis für eine durch die „Reflexion" absolut bedingt sein sollende „*Unproduktivität*" des Künstlers zu liefern, welchen Beweis namentlich auch die späteren Erscheinungen der vier *Nibelungen*-Dramen, der *Tristan*, der *Meistersinger*, der *Parsifal*-Dichtung bei dieser seltsamen Gattung denkender Thiere im germanischen Litteraturwalde nicht so recht die Kraft gehabt zu haben scheinen! In Frankreich, Spanien, Italien haben aber talentvolle Männer, wie Schuré, Marsillach, Filippo Filippi (der das Marsillach'sche Buch in's Italienische zu übertragen gedenkt), aus dem vollen Reichthume der Wagnerischen Darstellungen das ihren Landsleuten verständlichste „System" in seinen Grundzügen erst mit theoretischer Klarheit und Knappheit herausgehoben; und ein liebenswürdiges Dokument für das Talent unserer romanischen Freunde in dieser Beziehung ist auch der hier mitgetheilte Brief Letamendi's. War aus der *Kunst* ein *System* geworden, nach welchem der Künstler allerdings nicht schaffen kann, das vielmehr als lebendiger Genius all seinem Schaffens selbstthätig in ihm über alle Rede und Regel hinaus als Kunstwerk sich durchsetzt — so ist hier nun wiederum aus dem *System* eine anmuthige, geistvolle, fast plaudernde *Unterhaltung* zwischen Freunden geworden, die vielleicht selbst manchem unserer Leser, über das völkerpsychologische Interesse hinaus, eine willkommene Mittheilung der in Wagner's Kunst lebendig gewordenen Grundgedanken und Bestrebungen bedeuten dürfte.

Auch in diesem Sinne glauben wir also uns vollberechtigt die Uebertragung des spanischen Briefes, mit gütiger Bewilligung des Autoren, in unsere Blätter aufzunehmen, indem wir uns so auf die gefälligste Weise der Pflicht erledigen zu können meinen: doch einmal wenigstens in kurz zusammenfassender Form die allerdings schon jahrelang so reichlich besprochenen theoretischen Grundsätze einer in ihrer Meisterpraxis uns Allen so unendlich theueren und zweifellos als beseligende Wahrheit empfundenen Kunst auch an dieser Stelle der grösseren Gemeinschaft unserer Freunde anregend zum Gedächtniss zu bringen. —

„An Herrn Joachim Marsillach in Barcelona."

Madrid, den 28. November 1877.

„Wertester Freund!"

„Auf dem Wege nach dieser Haupt- und Residenzstadt, wohin mich, wie Du weisst, ein höchst patriotisches Anliegen geführt hat, das zwar Vielen Vorteil, mir aber keinen Dank bringen wird, habe ich mit all dem Interesse, das in mir Deine Angelegenheiten immer erwecken, mich damit befasst, das Original Deines Versuches über Wagner zu lesen, welches Du mir bei meiner Abreise aus Barcelona mit dem eindringlichen Ersuchen überreichtest, Dir baldigst das Urteil mitzuteilen, das ich mir darüber gebildet, sammt der Vorstellung, die ich über des grossen Meisters Ideal in der Seele trage.

Bequem im Waggon zurückgelehnt, hatte ich noch nicht drei Seiten Deines Textes gelesen, als ich unwiderstehlich laut auflachen musste, und zwar so ohne alle menschlichen Rücksichten, dass die mir vom Schicksal bescheerten zwei Reisegefährten sich nach mir umwandten und sich dann gegenseitig ansahen, als ob sie an meinem gesunden Verstande zweifelten. Weisst du, mein lieber Joachim, was die Veranlassung zu jener ungelegenen Heiterkeit war? Dass Du die Musik pflegtest, wusste ich wohl; dass Du Dich derselben mit Erfolg hingäbest, musste ich voraussetzen, in Anbetracht Deines musterhaften Fleisses bei meinen Vorlesungen, in denen Du jene Verbindung von Eigenschaften des Verstandes und des Charakters offenbartest, unter deren Einfluss man ein Studium entweder nicht unternimmt, oder mit Erfolg fortsetzt. Was mir aber nie in den Sinn gekommen wäre, nicht einmal im Traume, ist das: es könnte sich jemals der Fall erreigen, dass ein Student der *Medizin* eine Arbeit über höhere Musik der Beurteilung seines Professors der *Anatomie* unterbreiten und gerade ihn um seine Meinungsäusserung nicht blos über das Werk, sondern auch (und das ist eben das Unerhörteste) über den demselben zu Grunde liegenden Gegenstand angehen würde. Nun ist das, worauf doch Niemand verfallen konnte, dem Zufall eingefallen, dessen Erfindungsgabe keine Schranken und Zügel kennt, wenn es gilt auf die unerwartetste Art den Verkehr der Menschen und die Strömungen des Lebens zu leiten. — Und diess war es eben, was den Ernst meines Lesens unterbrach und mich laut aufzulachen zwang, gerade an der Stelle, wo Deine Schrift in meinem Gemüte ein recht reges Interesse erweckte.

Nachdem ich Dir, mein lieber Freund, diese Episode mitgeteilt, die ich nicht über mich bringen konnte Dir zu verschweigen, und da es doch nun einmal im Buche des Schicksals geschrieben steht, dass ich Dein „musikalischer Rezensent" sein soll, so sei es denn gewagt. —

Das erste, was mir betreffs Deines Werkes Dir kundzugeben einfällt, ist das Vergnügen, womit ich sehe, dass Du nicht Deine ganze Fähigkeit ausschliesslich auf die Pflege der Medizin verwendest. Ohne auf den Missgriff zu verfallen Dich austreiben ein *Petrus in omnia* zu sein, weil das der sicherste Weg ist ein *Petrus nemilia* zu werden, scheint es mir doch zweckmässig, dass der Mensch in jedem Alter Etwas von seinen Verstandes- und Gemüthsfähigkeiten diesem oder jenem seiner Professions fremdartigen Studium widme, namentlich der Kunst, wenn er ein Mann der Wissenschaft, und der Wissenschaft, wenn er ein Künstler ist; denn auf diese Weise gelingt es die mannigfachen groben theoretischen und praktischen Fehler zu vermeiden, die daraus entstehen, dass man die professionelle Beschränktheit bis zur Ausschliesslichkeit treibt. Der grosse Haufen der Aerzte leidet in ganz Europa an diesem Mangel, und selbst in Betreff mehrere der gefeiertsten wirst Du bei Deinem guten Gedächtnisse die unnöthigen Rügen nicht vergessen haben, die ich mich in meinen Vorlesungen wegen nachweislicher anatomischer und physiologischer Ungereimtheiten zu machen genöthigt sehe, die alle von der Einseitigkeit, der Beschränktheit des geistigen Gesichtskreises der dieselben bekannten berühmten Schriftsteller herrühren. Der Anatom, der weiter nichts ist als ein Anatom, der Musiker, der weiter nichts ist als ein Musiker, der Rechtsgelehrte, der weiter nichts ist als ein Rechtsgelehrter, der Maler, der weiter nichts ist als ein Maler, können der hermetischen Absperrung der geistigen Atmosphäre, in die sie sich einschliessen, nicht widerstehen und unterliegen, wie sie unterliegen würden, wenn man sie unter einer Glocke isolirte, erstickt durch ihre eigenen Ausdünstungen, aus Mangel an Erneuerung der Athemluft. Hippokrates und Michelangelo, Galen und Leonardo da Vinci, Demosthes und Napoleon I. etc. etc., sie alle leisteten, was die ganze Welt weiss, aus einem Grunde, den fast die ganze Welt nicht weiss, nämlich, weil sie das Gesammtwissen ihrer Zeit in den Dienst ihres professionellen Genies brachten. An Wagner selbst siehst Du es: wenn es seinen Widersachern nicht gelungen ist, ihn zu unterdrücken, so rührt es daher, dass er nicht blos ein grosser Musiker ist, oder vielmehr daher, dass die allgemeine Bildung ersten Ranges, mit der er sein Genie genährt, ihn zu einem grossen Musiker gemacht hat; und dieselbe Weite des Gesichtskreises, die ihm erlaubt hat seine Reform anzustreben, hat ihm auch die nöthige Kraft gegeben um sich unüberwindlich zu machen. Wie die allgemeine, nicht blos fachwissenschaftliche Bildung Ideen und Praxis ausgleicht, berichtigt und läutert; wie durch dieselbe der geschichtliche Erfolg vorbereitet und gesichert wird, wenn Du das nicht selbst durch Anschauung

herausfühlest, wenn es Dir diese meine leicht hingeworfenen Betrachtungen nicht begreiflich machen, so muss es Dir doch klar werden beim Studium der Lebensgeschichte aller Berühmtheiten ersten Ranges, die auf den Gang des menschlichen Fortschrittes irgend welchen Einfluss ausgeübt haben.

Aus diesen Gründen, mein werter Joachim, lobe ich nicht nur Deinen glücklichen Ausflug nach der balearischen Queen der Musik, sondern bitte Dich inständigst, dass Du, gleichwie die reichen Leute während der Sommer Erholung und Zerstreuung suchend ein oder zwei Monate dem materiellen Heiern widmen, nie ein Jahr vergehen lassen mögest ohne einen angemessenen Teil desselben zu einer geistigen Reise zu verwenden, indem Du auf diese Weise erreichest, dass Dein Geist mehr Länder sieht und dann zum Tempel Aeskulap's mit mehr Welterfahrung zurückkehrt. Doch im Vertrauen auf die Schnelligkeit, mit der Du mich zu begreifen verstehst, will ich darüber weiter kein Wort verlieren.

Ueber die Aufführung Deines Werkes werde ich Dir nur wenig sagen, da Du ja recht wohl weisst, dass lieben noch nicht beitzen ist, und dass ich daher aus meiner Leidenschaft für die Musik noch nicht schliessen darf, dass ich darin ein kompetenter Meister bin; hingegen ist das Wenige, was ich Dir sagen kann, entgültig.

Ich glaube, Du bist der Erste, der in Spanien das Ideal Wagner's, die Art und Weise seines Genies, den Charakter seiner Persönlichkeit, die Geschichte seiner Kämpfe und das getreue Bild seiner Mittel und Wege kennen lehrt. Die bisher in unseren litterarischen Zeitschriften veröffentlichten unterhaltenden und gelehrten Artikel haben gleichsam nur als *hors d' oeuvre*, als Radieschen und Sardellen, gedient um dem Publikum Appetit zu einem gründlichen Studium, wie dem Deinigen, zu erregen. Ich meine, es wird wol schwer halten, dass bei der Beurteilung der Frivolitäten der italienischen Schule und den Mutmassungen über die Grenzen des Wagnertums Dich trotz Deinen wenigen Jahren irgend ein in der Kritik ergrauter Schriftsteller oder ein am Cembalo altgewordener Musiker an ruhiger und besonnener Erwägung übertreffe.

Ich habe somit das unaussprechliche Vergnügen Dir zu versichern, dass nach meinem Urteil der erste Schritt, den Du in der musikalischen Litteratur zu tun im Begriffe stehst, ein Schritt nach vorwärts und zwar ein fester ist, und dass, wenn Du, wie ich wünsche, so alt wirst, dass nichts weiter von Dir übrig bleibt als Seele, Knochen und Haut, es Dich dann doch nicht zu reuen brauchst, diese Werk jetzt dem Druck übergeben zu haben. Mit dieser Voraussage kannst Du schon zufrieden sein; denn Du weisst, wie anspruchsvoll ich zwar gegen andere als gegen mich selbst bin, und wie sehr in mir die Meinung Wurzel gefasst hat, dass im Allgemeinen genommen die ersten Veröffentlichungen der Jugend im vorgerückteren Alter die Quelle zu litterarischen Gewissensbissen zu werden pflegen.

Die Richtigkeit der Gedanken, der Gang der Schlußfolgerung, die Ungezwungenheit des Styles, die Anmut einiger Ausdrücke und den ätzenden Salz mehrer Einfälle haben mich ganz und gar befriedigt; nicht so jene Stelle, an der Du mich mit so viel Liebe und so wenig Rücksicht auf meine Unbedeutendheit aufführst, dass ich wirklich beim Lesen derselben mir eine gewisse Glut in die Wangen steigen fühle.

Hier möchte ich nun am liebsten, mein bester Freund, diesen Schreibebrief beendigen, ohne weitern Zusatz als die unter Herzensfreunden üblichen Versicherungsbetheuerungen, denn wenn Du wüsstest, welch geistiges Grausen mich bei dem Gedanken überfällt, dass ich Dir noch die zweite Deiner Interpellationen beantworten soll, oder mit andern Worten, dass ich Dir meine Meinung über das Ideal Wagners auseinandersetzen habe, so würdest Du mich ganz gewiss dieser Verbindlichkeit entheben. Doch da Du Dich, aus Liebe zu mir, wohl hüten wirst irgend jemandem meinen Anlauf zu einer Meinungsäußerung zu zeigen, wenn Du erkennst, dass ich es schlechterdings nicht vermag, so will ich mich getrost daran geben, im Vertrauen auf Gottes gnädigen Beistand und meine Doktorwürde in Partibus. —

Um über die Berechtigung des Vornehmens eines Reformators ein Urteil zu fällen, geziemt es sich, eher noch als auf die Reform, auf das Wesen und die *Ziele der zu reformirenden Sache* selbst sein Augenmerk zu richten. Nun ist Wagner nicht als Reformator der *Musik* an und für sich, sondern nur der *dramatischen* Musik aufgetreten: es kommt also vor allem darauf an zu untersuchen, was denn eigentlich das *Theater* sein soll, und wenn das, was Wagner erstrebt, wirklich den Unterschied zwischen dem darstellt, was die dramatische Musik *sein soll*, und dem was sie heutzutage *ist*, oder mit andern Worten, was dieser fehlt um zu ihrer vollständigen Entwickelung zu gelangen, so hat Wagner Recht, so ist seine Idee gut und seine Name würdig, in der Geschichte der Ausbildung des Theaters als Epoche machend zu gelten.

Vom Theater darf man nicht sagen, es sei der Tempel der Künste, sondern man muss es der Tempel der Kunst nennen. Mag die vielseitige Benennung für die Museen, Konservatorien und sonstigen Plätze erhalten bleiben, wo sich die edlen Künste vergesellschaften, zusammengruppiren: im Theater tun diese Künste etwas mehr als sich blos zu vergesellschaften: sie vereinheitlichen sich darin, gerade wie beim Sonnengestirne alle Farben des Regenbogens sich zu einer einzigen weissen Farbe verschmelzen. — Dass im Theater das *Gemalte* ein Werk der *Malerei*, das *Dargestellte* der *Mimik*, das *Gesungene* der *Musik* sei u. s. w., dünt wäre nach meinem Dafürhalten eine höchst fehlerhafte Auffassung, wenn man natürlich sowohl über das Theater an und für sich, als über Wagner in seiner Beziehung zum Theater zu urteilen wünschte. Im Theater sind das Gemalte, das Dargestellte, das Gesungene u. s. w. vielmehr verschiedene *Weisen*, besondere Formen des aesthetischen Geistes, der einzigen und höchsten Kunst, die dort ihren Kultus

feiert, und das ist gewiss richtig, da ja jene Kundgebungen, weit entfernt sich uns als selbständig und bestimmt darzustellen, ganz im Gegenteil, sich uns unter sich verschmolzen und verbunden zeigen, wie die Farben des Spektrums ohne Grenzlinie, durch die wir sie einzeln unterscheiden könnten. Ausserhalb des Theaters ist die Musik z. B. eben nur tönende Musik, gerade so wie in einem Drogengeschäft ein Klumpen doppeltchromsaures Blei ein rein gelber Körper ist, ganz gelb und nur gelb; im Theater hingegen ist das, was tönt, als musikalische Funktion der Kunst überall mit den übrigen Funktionen oder Weisen der Kunst selbst verbunden und verschmolzen; gleichwie das Gelb des Sonnenspektrum's grünlich an einem Ende und orangefarbig am andern erscheint, weil es eben immer nur von den übrigen zunächstgelegenen Farben durchdrungen lebt, und kaum in seiner Mittelzone einen deutlich gekennzeichneten Streifen von reinem Gelb zeigt.

Nur indem sie mit der Macht dieser Einheit auftritt, vermag die theatralische, die höchste Kunst ihren herrlichen und edlen Zweck zu verwirklichen, nämlich ergetzend zu versittlichen, eine Gehülfin der Gottheit zu sein und das Theater zu einer Schwester des Tempels zu machen, die das *Gefühl*, jenes fast brutale Element unseres Wesens, mit dem *Edlen* zu versöhnen vermag, dank dem einzigen Triebe, der es fesselt, und den ihm der Tempel, der ja wesentlich asketisch ist, nicht bieten darf; kürzer gesagt: dank dem *Ergetzen*.

Das ist freilich eine hohe Vorstellung, die ich vom Theater hege: ein Tempel, wo die höchste, ihrem Wesen nach einige Kunst alle *Modus*, deren sie fähig ist, vereint um uns zum Edlen zu bewegen, indem sie mit der Schönheit des Edlen alle Elemente unseres Gemüthes fesselt.

Es könnte mir nun Jemand einwerfen, dass die Kunst in der Einheit ihres Wesens und der Mannigfaltigkeit ihrer Weisen ebensogut im Tempel gegenwärtig ist, und dass sie innerhalb desselben und zwar in der nämlichen Weise mächtig auf den Menschen einwirkt; doch würde ich diesem Einwande mit der Erwiderung die Spitze abbrechen, dass ich das Vorhandensein der Kunst im Tempel läugne. Es gibt keine Kunst da, wo es keinen Menschen gibt, und es gibt keinen Menschen da, wo recht eigentlich Gott wohnt. Im Tempel ist jedes Kunstprodukt anonym; das Werk bleibt zwar bestehen, aber der Urheber verschwindet. Rein ästhetisch genommen, würde auf eine ganz prosaische Weise gegen die Wahrheit verstossen, wer immer behauptete, diese oder jene Kirche sei das Werk dieses oder jenes Künstlers oder sei mit seinen Werken ausgeschmückt: dem ist nicht so. Im Tempel ist diese Wahrheit eine ästhetische Lüge, denn dort kann nur die erhabene Lüge wahr sein, dass alles, was sich kundgibt, (das Gebet ausgenommen, über dessen Beziehungen zur Kunst sich streiten lässt) eine unmittelbare Kundgebung Gottes ist, und was das Werk Gottes ist, ist schön, weil es nicht anders sein kann; keineswegs aber hat es ein Werk der Kunst sein können, gerade so wie das schönste Abendrot, wenn es

auch ein fruchtbarer Vorwurf zu einem Malwerke von vollendetstem Werte sein kann, doch immer noch kein Gemälde, kein Kunstwerk ist, weil es eben ein Werk des Schöpfers und nicht das eines menschlichen Geschöpfes ist.

Der eigentliche Unterschied zwischen Theater und Tempel beruht eben darauf, dass dieser, der Tempel, der Ort ist, wo Gott sich mit der ganzen seiner Gegenwart eigenen Schönheit kundgibt; das Theater hingegen ist der Ort, wo der Mensch auf menschliche Weise die Darstellung seines Ideales durch die Kunst zu bewirken strebt. Es kommt dabei sehr wenig darauf an, ob der Stoff ein mythologischer ist; ob wie in den Nibelungen die handelnden Personen Götter sind; auf der Bühne haben die Götter nur eine anthropomorphische und somit anthropopathische Bedeutung. Daher tritt denn auch die Kunst im Theater reicher und mannigfaltiger zu ästhetischen Kundgebungen auf als im christlichen Tempel; für den christlichen Kultus ziemt es sich ja nicht zu experimentieren, während der theatralischen Kunst, selbst wenn sie ihre Inspiration aus dem Christentume herumnimmt, alles erlaubt, wofern nur der Zweck edel und das Mittel künstlerisch ist. Was ich Dir sagen wollte, mein werter Freund, ist so gewiss, dass Du Dich bei einiger Aufmerksamkeit darauf im Besitze eines sicheren Merkmales befindest, um zwischen dem Passenden und dem Missbräuchlichen zu unterscheiden, das man heutzutage in ästhetischer Hinsicht bei den religiösen Vorstellungen und Feierlichkeiten wahrnimmt.

Somit hätten wir nun festgestellt, dass das Theater weder Konservatorium noch Tempel ist, und die Gründe dafür angegeben, warum es keines von beiden Dingen sein kann. Diese Ideen sind nun freilich nicht die landläufigen, wie Dir wohl bekannt ist, und darin hat gerade die hartnäckige Opposition ihren Grund, mit der jede Reform kämpfen muss, die darnach strebt, das Theater von dem, was es ist, zu dem, was es sein soll, zu erheben. Es ist unnötig uns einzuwerfen, daraus, dass weder das Konservatorium noch der Tempel die Heiligtümer der einzigen, höchsten Kunst sind, folge noch nicht, das *Theater* sei der zu diesem besonderen *Zwecke* bestimmte Ort. Um solcher logischen Haarspalterei gegenüber das Vernünftigerweise, wenn man es uns abstreiten will, handgreiflich zu machen, dazu genügt die einfache Betrachtung des Wesens des theatralischen Stoffes an und für sich. Es ist nämlich das Theater der Ort, und zwar der einzige, an dem man das menschliche Gebaren mit allen dasselbe beeinflussenden innern und äussern Beweggründen zur Darstellung bringt. Dort bietet sich uns also der *Mensch* mit allen seinen Elementen zur Einheit seiner *Person* verschmolzen dar, und zwar inmitten aller Elemente der Natur, belebter wie unbelebter, günstiger und widriger, die mit ihm durch ein System von Einflüssen der Art zusammenhängen, dass sie sich ihrerseits, zur Einheit der *Handlung* verschmelzen.

Und nun frage man den ärgsten und streitsüchtigsten Sophisten: kann dies durch die Anordnungsfügung oder Mitwirkung der einzelnen freien Künste geschehen, so wie sie auf Gottes weiter Welt getrennt, wie mit der Scheere

zugeschnitten, einherwandeln, ohne andern Grund, als die durch diese Unabhängigkeit bedingte bequemere Pflege und grössere Mannigfaltigkeit ihrer Erfolge? Sollten wir denn auf dem Theater als gut, natürlich und ästhetisch die Manier der Possen hinnehmen müssen, in denen nach einer halbstündlichen Deklamation der Tenorist auftritt und mit ein paar Taktschlägen zur Sopranistin sagt: „Warte, ich will es dir singend erzählen?"

Wenn also das theatralische Schauspiel in seiner Reinheit darin besteht, einen *Helden* auf die Bühne zu versetzen, und zwar nicht mehr und nicht weniger, als wenn man einen Rosenstock verpflanzt — mit der ganzen Scholle *Welt*, die dazu nötig ist, damit man sehe, nicht nur, was ihm begegnet, sondern wie und durch wen und warum es ihm begegne, und das alles so ganz in seiner natürlichen Solidarität, Verflechtung und Einheit, dass man nirgends auch nur die Schneide eines Messers durchschieben könnte zwischen den Reden, Empfindungen, Geberden und dem Tone der Persönlichkeit, der Hütte, die sie beherbergt, dem Verräter, der ihr im Finstern auflauert, dem aufgehenden Monde, den die Maschinerie herstellt um jenen finsteren Schatten zu rechtfertigen und den Körper des Verräters in Skulptur zu verwandeln, dem gemalten Wolkenhimmel des Hintergrundes, an dem das majestätische Gestirn aufsteigt, und dem Gelispel eines teils gesehenen, teils gehörten Meeres — — wenn das Theater uns diese ganze Verschmelzung als *Schauspiel* darzubieten strebt und wirklich darbietet, wo liegt da die Grenze der reinen, selbständigen, bestimmten, freien Künste? Oder, um auf unser ursprüngliches Gleichniss zurückzukommen: bilden die künstlerischen Bühnenresultate eine einfache Zusammenstellung, wie die Farben auf der Palette, oder bilden sie eine innige Durchdringung bis zur Verschmelzung wie auf der Leinwand des Gemäldes? Sollen wir sagen, dass im Theater die Künste sich wie einzeln aus ihrer Werkstatt herbeigeholt darstellen, genau so, wie die Farbenklumpen im Schaufenster eines Drogenhändlers, und nicht vielmehr wie ein unendlich mannigfach schattirtes Spektrum, das durch die Farbenzerstreuung des, im Prisma der Anforderungen des Stoffes und seines sittlichen Zweckes zerlegten, weissen Lichtes der einen und höchsten Kunst auf die Bühne projizirt wird? —

An diesem Punkte angelangt, scheint es Dir nicht, lieber Joachim, als ob sich schon an den Grenzen dieser Erörterungen, wenn auch noch fern, die Gestalt *Wagner's* abzuzeichnen beginne, gleich wie sich uns fern auf der See, am Rande des Horizontes, der unbestimmte Schattenriss eines Schiffes zeigt? Allerdings! Doch kümmere Dich nicht um ihn; denn wenn wir nur richtig diskurriren, wird er schon von selbst herankommen.

Wir bleiben also dabei, dass es sich durch direkten Beweis herausstellt, das Theater sei das Heiligthum der einheitlichen Kunst, und wir müssen mithin annehmen, dass die verschiedenen ästhetischen Leistungen der Bühne keine *besonderen Künste*, sondern nur *verschiedene Weisen* jener einzigen Kunst bilden, die ich, der Feierlichkeit des Ausdrucks wegen, von Anfang an höchste Kunst

genannt habe. Die einfache Klassifizierung dieser Weisen, wie ich sie hier versuchen will, wird es deutlich machen, wie sehr dieselben von den einzelnen Künsten verschieden sind, auf die sich jede von ihnen bezieht.

Auf der Bühne gestellt sich alles Empfindbare als Mensch und Natur gerade so, wie in der wirklichen Welt, von der ja die Bühne den vollständigen Abbild ist. Nun stellt die Kunst von jedem dieser zwei Bühnenelemente die *Formen* und die *Handlung*, d. h. alles ästhetisch Darstellbare, dar. Die *Form* der Natur stellt die theatralische Kunst durch ihre *Bilder-Weise* dar, jedoch derart, dass sie die *Skulptur-Weise* bei den meisten der dieser angehörigen Gegenstände, wie bei den Bäumen, Felsen, Mobilien des verschiedenen Hintergrundes, ersetzt, wodurch für diese, die *Skulpturweise*, nur auch die in Bewegung gesetzte oder im wirklichen Gebrauch stehende Mobilien übrig bleibt. Andererseits wird die *Handlung* der Natur von der theatralischen Kunst durch ihre *metallektische Weise* (Stromwechsel), wie ich sie nennen will, vollführt (den Kunstausdruck habe ich erfinden müssen, weil es keinen gibt, und ich einen brauche, wie Du siehst, um die künstlerische Leitung der *Maschinerie* im Dienste der Naturerscheinungen auszudrücken); wobei zu bemerken ist, dass durch eben diese *metallektische Weise*, die z. B. Donner und Blitz hervorbringt, auch Klarheit in geeigneter Richtung und Stärke auf Vorhänge und Kulissen geworfen wird, wodurch sie wiederum die Wirkung der *Bilderweise* vervollständigt und somit sich mit ihr identifiziert.

Indem nun diese selbe *metallektische Weise* je nach den Umständen die handelnde Persönlichkeit beleuchtet oder verschleiert, verwandelt sie sie dieselbe zu Gunsten der *mimischen Weise* in eine unendlich mannigfaltige *Skulptur* und verbindet dergestalt die *Weisen der Naturdarstellung* mit denen *der Menschendarstellung*.

Diese letzteren Weisen der höchsten theatralischen Kunst sind schon von grösserem Interesse. — Was zunächst *die Form* angeht, so giebt die *instrumentierte Weise*, als *Skulpturmittel*, die mittelbare Hülle des Menschen oder die *Bekleidung*; während die *architektonische Weise*, in Verbindung *mit* und grösstenteils ersetzt *durch* die *Bilderweise*, die im Dienste der Natur Schluchten, Meere und Wiesen vorspiegelt, die mittelbare *Hülle* des Menschen oder seine *Wohnung*, von der schlichten Hütte bis zum prunkendsten Palaste, darstellt. Und was die menschliche *Handlung* anbetrifft, so vervollständigen die von der Skulpturweise durchdrungene *mimische* oder Gebärdenweise, die von der mimischen durchdrungene logische oder *Wortweise* und die von der Wortweise durchdrungene musikalische oder *Tonweise* jene natürliche Verschmelzung und Verflechtung besonderer Kunstgebungen der höchsten, idealen, ästhetisch einzigen Kunst, deren ausschliessliches Residenz, Tribüne und Tempelstätte, wie Du wol siehst, der Theater bildet.

Hier angelangt, dürfen wir schon keine Zeit mehr verlieren; Wagner schickt sich zu rudern, schon lenkt er in den Hafen ein, und es gebührt sich, dass er bei seiner Landung alles bereit finde.

Zunächst können uns die Feinde des grossen Reformators keineswegs überraschen. Unerhört mag man Wagner der Anmassung zeihen, als wollte er die Musik *reformiren*. Die Fugen Bach's und die tragonische Chota, die Symphonien Beethoven's und die neapolitanischen Lieder machen gemeinsame Sache mit uns: um so einer so oberflächlichen Verleumdung zu lachen. Die Musik, eine abgegrenzte, freie, unabhängige Kunst, weiss so gut wie Du und ich, dass die Gedanken Wagners sich nicht auf *sie*, sondern auf die *musikalische Weise* der Kunst im *Theater* richten. — Wir wollen jedoch nichts vorwegnehmen; ich habe Dir versprochen aus dem Studium des Theaters selbst den Grund zu Wagners Reform herzuleiten, und ich will Dir mein Versprechen treulich halten. Dazu brauche ich mir nur noch folgende Fragen zu beantworten. Was bedeutet die musikalische oder *Tonweise* und in welchem Verhältnisse steht sie zu den übrigen *Theaterkunstmitteln?* Um die richtige Antwort zu treffen, wollen wir der Sache einmal auf den Grund gehen.

Beobachtest Du den Menschen bei der Ausübung der Sprache, so wirst Du in seinem Ausdrucke immer drei Dinge bemerken: den reinen *Begriff*, den *Ton* und die *Geberde*. Diese drei Dinge sind so unzertrennlich, so wesentlich bei der Aeusserung menschlichen Wortes, wie es die Wärme, das Aufblitzen und der Knall beim Abfeuern eines Artilleriestückes sind. Durch den *Begriff* geben wir zu verstehen, was wir ausdrücken; durch den *Ton* und die *Geberde*, fixiren wir den Wert dessen, was wir sagen, lassen durchblicken, was wir verschweigen, vermögen zu offenbaren, was wir empfinden, und suchen zu erhalten, was wir begehren. Dieser aus der ungezwungenen Ursprünglichkeit, mit der sie hervorsprudeln, entstehende Reichtum des *Gemüts- und Absichtsausdruckes* des Tones und der Geberde, welchen das Wort, als eine phonetische Uebereinkunft, in keiner Weise zu bieten im Stande ist, macht es diesen beiden Elementen für sich allein möglich, sich zur Allerweltsprache zu erheben, indem sie es sogar trotz ihrer Unbestimmtheit fertig bringen selbst den zu gegenseitigem sprachlichen Verständnisse unbefähigtesten Menschen als Mittel zu dienen um die hauptsächlichsten Momente gegenseitiger Beziehung auszudrücken, wie z. B. Liebe, Hass, Entsetzen, Verachtung, Mitleid, Drohung, Nächstenliebe, Schutz u. s. w., u. s. w. Sehr viel muss es Mutter Natur daran gelegen sein, dass uns beim Aussprechen eines Wortes nicht das *Gefolge des Begriffes* im Innern zurückbleibe, wenn wir sehen, dass sie uns zu seiner Aeusserung zwei Formen auferlegt hat, den Ton und die Geberde, als Begleiterinnen des Wortes, und nicht blos eine; und zwar so, dass, wenn gleich beide Formen auf Bewegung zurückzuführen sind, wir doch in dem Tone eine Bewegung haben, die durch das Gehör in uns eindringt, und in der Geberde eine, die uns durch das Gesicht beeinflusst. Wofern Du also nicht blind und taub wirst, so wird derjenige, der Dich überreden will, immer einen Weg offen haben um Deinem Willen zuzusetzen, mit dem Tone, wenn Du blind, und mit der Geberde, wenn Du taub bist; unbeschadet dass er, wenn Dir diese beiden

höheren Sinne vollkommen erhalten bleiben, durch beide Brechen auf dich ausüben kann.

Um Dir das Band recht klar zu machen, das jeden logischen oder Wortausdruck mit seinem entsprechenden Ton-Gebärdenausdruck verknüpft, kann ich Dir einen Versuch empfehlen, der allerdings viel Lachen verursacht, dabei aber nicht wenig lehrreich ist. Es ist eine Tatsache, dass der *Hund* an der Stimme die Bedeutung unserer Worte unterscheidet; nun heiß Dir einmal einen bekannten Hund und sage zu ihm mit drohendem Tone und Gebärde: *Komm her, Leo, hier hast Du einen Beißknochen!* Du wirst sehen, dass er wie gewitzigt davonläuft; oder sage zu ihm mit dem Tone der Gebärde des Liebkosens: *Komm her, Leo, komm her, ich will dich schlagen:* und Du wirst sehen wie er sich Dir vor reinem Vergnügen schweifwedelnd nähert. Wenn Dir an diesem Versuche ein Hund nicht gut genug scheint, so wähle einen Franzosen oder einen Russen, doch wirst Du bald bemerken, dass das Ergebnis nicht ganz rein und schlagend ist. Wenn Du dagegen den Versuch mit einem Deiner Landsleute wiederholst, aber so recht unvermutet, so wirst Du bemerken, wie seine erste Bewegung nur dem *Tone* und der *Gebärde* gebührt, und es ist schon viel, wenn es ihm in seiner Befangenheit nachher noch beifällt, dass Dein *Zuruf* seiner Bedeutung nach nicht dem Tone und der Gebärde entsprach, womit Du ihn hintergangen.

Aus alledem geht hervor, dass strenggenommen jedem Gemütszustande nicht nur seine Redeweise, sondern auch sein Ton und seine Gebärde entspricht, und eben darum diese drei Dinge, wenn sie den vollendeten Ausdruck jedes Gemütszustandes begründen sollen, sich offenbar in jedem Falle in ein genaues Wechselverhältnis fügen müssen. (Doch beeilen wir uns, denn Wagner steht schon vor der Tür.)

Analysiren wir also noch, was es mit jenem Ausdruck *„jeder Gemütszustand"* auf sich hat; denn das ist von wesentlicher Bedeutung. Das Wort, welches wir in einem gegebenen Augenblicke aussprechen, bildet *nicht* den ganzen *Inhalt* unseres Gemütes; denn in demselben Momente wimmeln darin tausend, mit der exakten Bedeutung des ausgesprochenen Wortes in näherer oder entfernterer Beziehung stehende Gedanken, Gefühle, Erinnerungen und Wünsche. Gleichwie im Gesichtsfeld das, was wir *betrachten*, nicht das einzige ist, was wir *sehen*, und nicht einmal das einzige, worauf wir *achten*, sondern das einzige, worauf wir die materielle Sehachse richten, ebenso ist das, was wir sagen, nicht das einzige, was wir *denken*, nicht einmal das einzige, was uns im Gedankenfeld *interessirt*, sondern das einzige, was wir durch s. s. s. die materielle Kanone des Mundes abschießen. Wir können demnach von der Sprache behaupten: 1. dass dasjenige, was wir sagen, immer zu dem, was wir verschweigen, ein gewisses einbegriffenes Verhältnis bewahrt, und ich sage „bewahrt", weil ja der Begriff darinnen bleibt, wenn auch das Wort heraustritt: 2. dass, da ja ein und derselbe Begriff in zwei oder, mehren sehr verschiedenen

Gemütszuständen geäussert werden kann, auch die einbegriffene Bedeutung des Wortes, das eben jenen Begriff ausdrückt, je nach dem *Zustande* sehr verschieden sein wird. So z. B. kannst Du in vier besonderen Zuständen Deines Gemütes dem, der Dich fragen sollte: *Wirst Du morgen zu Hause sein?* mit „ja!" antworten. Das Wörtlein ist freilich nur matt und schlicht, und dennoch wird Deine Antwort in einem Falle vertraulich sein und ganz einfach *jawohl* bedeuten; — in einem zweiten wird sie etwa ironisch sein und einem: *ja, warte nur, ich werde schon dafür sorgen, dass Du mich nicht wieder langweilst wie heute*, gleichkommen; — in einem dritten Falle könnte sie emphatisch sein und bedeuten: *allerdings werde ich zu Hause sein, wäre es auch nur um Dir zu zeigen, dass ich Deinen Besuch nicht fürchte*, — in einem vierten Falle könnte sie eine Hinterlist verhüllen und ausdrücken wollen: *jawohl werde ich zu Hause sein, um Dich fern von dem Deinen zu halten, während ich es plündern lasse*, etc. etc. Du siehst also, dass dieses *ja* nie damit zu Ende kommen würde, uns dadurch zu überraschen, dass es seine Beziehungen zu Deinem Innern wechselt, weil der Inhalt Deines Gemütes gewechselt hat, wenn es auch immer „*ja*" sagend, immer bejahend, blieb.

Aber damit ist noch nicht alles zu Ende. Wenn man: *der Faden der Rede* sagt, so spricht man mit einer gewissen Korrektheit, doch würde derjenige grob dagegen verstossen, der vom *Faden des Gedankens* oder *Gefühles* reden wollte. Unser unermüdliches Bewusstsein ist eine geschickte Spinnerin, die von ihrem Rocken unaufhörlich nicht einen Faden, sondern einen dicken *Strohn* Geisteserscheinungen abspinnt, und da aus unserm Munde nicht mehr als ein *Faden* und etwa noch einiges *Gefäser* herauskommen kann, und wir nicht mehr als *einen* Mund haben, d. h. kein *psalmologisches* Organ besitzen, das nach Art eines Weberkammes den Strohn im Ganzen geordnet zeigen und von sich geben könnte, so folgt daraus, dass allerdings die Geberde und der Ton die mit dem Faden der Rede in allernächster Beziehung stehenden Fasern durchleuchten oder erraten lassen, die übrigen aber verborgen bleiben, und somit *hinter* der Rede des Menschen immer ein gewisser dunkler, geheimer und undurchdringlicher Hintergrund dessen bleibt, was er etwa verschweigt und in seinem Innern bewahrt. Von diesem imponirenden Geheimniss wollen wir Notiz nehmen, denn es ist möglich, dass die Schauspielkunst ästhetische Elemente besitzt um es zu offenbaren.

Fassen wir zusammen: 1. besondere Ideen erfordern besondern Ton und besondere Geberde; 2. ein und dieselbe Idee beansprucht Verschiedenheit der Geberde und des Tones bei verschiedener Gesammtheit der Geistes-, Gedächtniss-, Gemüts- und Absichtsobjekte, mit denen sie in unserm Innern in Beziehung steht; und schliesslich 3. in jedem Augenblick der Darstellung bleibt neben dem, was wir auszudrücken, zu verschweigen oder zu erheucheln vermögen, in unserm Bewusstsein noch ein grosser, in eben jenem Augenblicke durch die Sprache nicht zu offenbarender Rückstand, den wir nicht kund geben können, oder nicht dürfen, oder nicht wollen.

Es tut mir in der Seele weh, mein werter Joachim, Deine Aufmerksamkeit mit diesen unscheinbaren Einzelheiten tyrannisirt zu haben, es war jedoch nötig die Wohnung Wagner's zu kehren und in Ordnung zu bringen, derweilen er anlangte. Ich habe nunmehr meinen Zweck erreicht, der gnome Meister ist schon hier. Empfange ihn Du und quartire ihn ein, während ich sein Gepäck unterbringe.

Wagner sah, dass die *Mimik* oder künstlerische Geberde auf dem Höhepunkte ihrer Ausbildung, mit der Musik verbündet, das *choreographische* Schauspiel bildete. Weder die Fortschritte noch die Mängel desselben interessirten ihn hinreichend. Mit einem Lächeln ging er vorüber, sah aber ein, dass ein stummes Gedicht *möglich* war.

Wagner sah, dass im *Lustspiele* die *Idee*, der *Ton* und die *Geberde* ihr ganzes Augenmerk auf den Realismus des gemeinen Lebens richten. Er erkannte darin einen Ansatz zu der von ihm geahnten vollständigen theatralischen Darstellung.

Wagner sah das *Schauspiel* und darin die Realisirung des Ideales durch das besondere künstlerisch Gewählte des Tones und der Geberde bereits bedeutend unterstützt und er merkte es sich.

Wagner sah das *Trauerspiel*, und es erregte sein Interesse der fast musikalische Wert des deklamirenden Tones und die klassische Erhabenheit der Mimik. Hier entbrannte sein Genie.

Wagner tat einen Schritt weiter: er betrachtete das *Singspiel*, worin der Ton, gleichwie im choreographischen Gedichte die Geberde, wie ein Luftballon den ihn festhaltenden Strick zerreisst und ungestüm in die Lüfte der künstlerischen Freiheit aufsteigt, und als er ihn eben wegen dieser Freiheit zum Sklaven der Winde gemacht und dem Untergange nahe sah, versuchte er ihn wiederum einzufangen um ihm eine vernünftige und dauernde Freiheit zu sichern. Das Genie des Künstler-Philosophen erglühte in Begeisterung: auf den Schwingen seiner ungemessenen Schöpferkraft flog er auf, ergriff das fliegerissene Ende des Tones und begann den Ballon mit herkulischer und gewandter Faust zu steuern.

Und es sprach Wagner: Hier gilt keine andere Musik als die passende musikalische Weise, und keine andere Weise ist passend als der Ausdruck des Bewusstseins der handelnden Personen.

Hier giebt es keine andere berechtigte Handlung als die des *Mythos*, da er allein die Umwandlung des Worttones in Musik rechtfertigt.

Hier gilt keine geometrische Musik mehr, jene Musik, die weit entfernt das Wort zu beleben, dasselbe entkräftet, wenn nicht gar tötet.

Hier ist kein Grund vorhanden, die Idee der unabhängigen Musik unterzuordnen; hier spricht man nicht, weil man singt, sondern man singt, weil man spricht; aus Notwendigkeit wie immer; nur singt man hier so gut und so poetisch als möglich.

Hier muss mithin jede Wiederholung und jede Anbequemung eines Motivs im Dienste einer Mannigfaltigkeit von Sätzen als aesthetisch unerträglich verbannt bleiben. Und wenn es überdiess ein Gesetz des natürlichen Sprechens ist, dass ein und derselbe Satz je nach seiner Beziehung zum innern Gesammtzustand der Person einen besondern Ton darbieten soll, so muss jede blosse musikalische Wiederholung verpönt sein, die einer Wiederholung eines und desselben Satzes bei verschiedenem Gemütszustande entspräche.

Es sei also der Faden der melodramatischen Rede gleich dem Faden des Vortrags, der sie erzeugt, eine unendlich wechselnde Reihe von Formen und Schattirungen; kurz das Ideal des natürlichen Erzählens —: „non bis in idem" sei der Wahlspruch des Musikers, weil diess das unumgehbare Gesetz des unaufhörlichen Spiegelns der Seele in den unruhigen Gewässern des Bewusstseins ist. —

Doch damit ist es noch nicht genug. Damit, dass der Schauspieler singt, was er sagt, und der Idee je nach ihrer Beschaffenheit, ihrer Intensität und ihrer Begeisterung oder ihrem intentionellen Werte Ton verleiht, hat man noch nicht mehr erreicht als das Verkehrte gesetzlich berichtigt, was bisher nur vereinzelt diesem oder jenem genialen Meister in dem Fluge seiner künstlerischen Eingebung gelungen war. Hier giebt es aber auch noch ein Orchester, das sich nicht darauf zu beschränken hat *Begleiter*rolle zu spielen: es kann und soll vielmehr ein *Geführte* sein, d. h. nicht ein Untergeordneter, der den Gesang leitet, sondern ein wesentlicher Gesellschafter, ein *alter ego* des Gesangs; es hat nicht zur Hut des gesungenen Wortes mitzugehen, sondern zur Vervollständigung desselben. — Wenn wir uns jedesmal beim Aussprechen eines Satzes eine Unzahl von Dingen im Innern behalten, die wir tatsächlich nicht aussprechen, und die wir nicht ausdrücken können, weil unser Mund der symphonischen Bedingungen entbehrt um Ideenbündel oder Tongruppen hervorzulassen, warum soll es denn das Orchester nicht übernehmen dürfen, das Bewusstsein der handelnden Person vor dem Publikum auszuschütten, der Art dass zu dem Schauspiel des Aeussern und Sichtbaren der Handlung das Innere und Unsichtbare hinzukommt? Es möge also das Orchester dazu dienen das *Gefolge der gesungenen Idee* zum Ausdruck zu bringen; es mögen unter seinem Zaubereinflusse die in Kopf und Herz des Schauspielers eingeschlossenen Situationen, Gedanken und Affekte durchscheinend werden. „Wenn die Komödianten, selbst diejenigen ersten Ranges, zu ewiger Manierirtheit verdammt sind, weil sie, des Orchesters bar, dem Publikum die Gefühle anzudeuten haben, die sie ihrem Mitredner verbergen müssen, so ist es doch möglich die Sänger aus dieser Verdammung zu erretten und ihnen mittels des Orchesters die vollkommene Anpassung des scenischen Ausdrucks zu erleichtern. — Auf diese Weise wird das Orchester ein Element von *harmonisch-ethischem* Charakter werden, indem es die unaufhörliche und

mannigfaltige *Symphonie* der *Harmonieen* entwickelt, sei es nun im Selbstgespräch oder im Dialoge oder auch im Vielgespräche, statt wie bisher ein motivielles und willkürliches Harmonieelement zu sein. Mit einem Worte: orchestergestalt wird das Singspiel als neuester und erhabenster Ausdruck zu leisten, dann, während eine Person sagt, was sie spielt, das Orchester das sagt, was die Personen in jeder Zeitinhalt ihres Ausdrucks verschweigt. Von da an wird das Singspiel nicht nur ein, die andern an Rang übertreffendes, Schauspiel sein, sondern auch das höchste in seiner Kategorie darstellen.

Schwierig ist das Unternehmen, riesenhaft, fast unausführbar, das sieht man auf den ersten Blick. Wagner sah es auch, befragte seine Kräfte, fühlte sie stark genug für den Erfolg und mit einem Blicke rund um sich her, rief er aus: wer mir nicht zu folgen vermag, der widme sich der *Musik*, und begann im Schwunge seine Laufbahn, sie mit dem Glanze seiner eigenen Triumphe beleuchtend.

Das ist nun, mein lieber Marsillach, meiner unmaßgeblichen Meinung nach, das Wesen und die philosophisch-ästhetische Grundlage der Reform Wagner's. Sie bietet dem Theater, was ihm fehlte um sich von dem, was es war, zu dem, was es sein soll, zu erheben. — Obgleich spät und mit vieler Mühe, wird es doch Wagner gelungen sein, nicht etwa seine Schule zu stiften, als vielmehr das endgültige System der melodramatischen Kunst festzustellen. Dieses System wird nur im Theater fortleben, aber es wird auch das Theater ganz ausfüllen. —

Von dem, was dieser treffliche Mann durch die Angriffe seiner Zeitgenossen gelitten haben muss, ist es leicht sich einen Begriff zu machen, wenn man nur ruhig das Grosse und Neue seines Unternehmens erwägt. Doch Du selbst wirst sehen, wie auch hier die alte Geschichte ewig neu bleibt. Dieselben, die den Stamm zu fällen suchten um Brennholz daraus zu machen, haben es sich nicht versagt, seine herrliche Frucht zu kosten und deren Kerne sodann zu verwahren um sie nachher in ihrem eigenen Gärtchen zu pflanzen und als dort von selbst gewachsen auszugeben, als ob es nur Nesseln wären. Und wenn er dann, nachdem er das *Parcat-Sakrament* genug im Leben gehört, schliesslich verscheidet, dann wird die Welt es nicht unterlassen, ihm ein *Lebe Auch* nachzurufen. Das kommt dann gerade zur Zeit! Doch was ist da zu machen? *Sic enhaere fata.*

Nun lebe wohl! Nach dem ich durch die Philosophie der Kunst das Auftreten Richard Wagner's in der theatralischen Welt gerechtfertigt, überlasse ich ihn Dir, damit Du ihn bewirtest und dem Publikum vorstellest. —

Damit schliesse ich diese Epistel, die so lang, wenn auch nicht so weise ist, als die des Apostels Paulus an seinen Schüler Timotheus, und bitte Dich für Dein Physisches zu sorgen, indem Du in der Arbeit das richtige Maass

bildet. Bedenke, dass der Tod nicht zur italienischen Schule gehört; der Tod gleicht der Musik Wagner's, er duldet keine Wiederholung, und somit verbleibe ich, mit dem Wunsche, dass Du ihn lange Jahre hindurch als Zukunftsmusik betrachten mögest und in der Hoffnung Dich bald zu umarmen

Dein ergebenster

Letztmodi."

Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes.

IV.

Das Bühnenfestspielhaus.

Der moderne Kunstgeschmack stand dem Bayreuther Bühnenfestspielhause gegenüber und bemerkte zunächst nichts daran, als dass ihm seine äussere Erscheinung Anstoss erregte. Was der erste Blick ihm hätte sagen sollen, fiel ihm nicht bei: dass nämlich gerade dieser Bau, in allen seinen Theilen und ihrer Vereinigung zum Ganzen, auf das Allerentschiedenste den einzigen künstlerischen Zweck, für den er gebaut worden, und zwar in seiner reinsten und edelsten Auffassung, zum Ausdrucke bringt. Dieser Vorzug blieb für den modernen Kunstgeschmack wirkungslos, als welcher vielmehr seinen ästhetischen Anstoss im Grunde allein an dem Mangel gewisser gewohnter architektonischer Zierrathe und Maskirungen unliebsamer Bauhaus-Verhältnisse nahm, ohne zu bedenken, dass er und sein Zwillingsbruder, der deutsche Kunstsinn, selber die Schuld daran trugen, wenn das Bayreuther Bühnenfestspielhaus eben nur als eine Art von Nothbau, ohne monumentale Ausführung und architektonisch-plastischen Schmuckwerk, zu Stande gebracht werden konnte. Nachdem der Kunstgeschmack sich in seinen Hofoperntheatern bei genügendem Wohlsein zu befinden erklärt, und der Kunstsinn an den Bayreuther Ideen keine besonderen, mit Geld zu unterstützenden Vorzüge gefunden hatte, so sahen sie nur in dem dennoch *ohne* sie Erreichten allein den *durch* sie verschuldeten, äusserlichen Mangel; die wesentlichen, wichtigsten künstlerischen Vortrefflichkeiten aber, die nun um so unverhüllter hervortraten, die wussten sie nach wie vor nicht zu bemerken.

Nun waren aber die Festspiele, trotz allen Zweifels und Bedenkens, gelungen, „Bayreuth" war eine Stätte geworden, mit der man fortan wohl oder übel rechnen musste, das Nibelungenwerk verbreitete sich von dort aus über die deutschen Theater: der Kunstgeschmack ward streitig und bekundete sich, ob unter solchen Umständen nicht doch am Ende diese oder jene von dem merkwürdigen Theaterbaue zu beantworten wäre. Natürlich war er geschmackvoll genug war an Einzelheiten zu denken, die sich etwa mit dem gewohnten Style der bestehenden Operntheater vertrugen; und da erschien ihm denn am leichtesten die sogenannte *Vertiefung* des *Orchesters* annehmbar. Hierdurch ward vor Allem das gehörte Publikum, für welches das moderne Theater da ist, auf keine Weise in seinen Bequemlichkeiten gestört, besonders da es sich nach öfteren Hörversuchen selber von der Richtigkeit der Behauptung überzeugt fand, dass der Anblick der arbeitenden Instrumentisten doch eigentlich unschön, und dass die moderne Instrumentation für die bisher gewohnte Orchesterlage zu stark sei; woraus sich die Resignation der Sänger erklären, die von der Vertiefung des Orchesters eine unmittelbare Erleichterung für ihren Gesang erwarten durften. Man legte also hier und da das Orchester wirklich, wie es hiess: „nach dem Vorbilde von Bayreuth", ein paar Fuss tiefer, und glaubte damit Wunder was gethan zu haben. Wenn dann aber der Erfolg nicht der erwartete war, so schob man natürlich die Schuld wiederum auf Bayreuth und meinte, es müsse doch auch selbst die schöne Idee des „unsichtbaren Orchesters" ein blosser Irrthum gewesen sein. Ja, wenn nur ihr nachgeahmtes „vertieftes Orchester" wirklich *unsichtbar* gewesen wäre! Da aber nahm die kunstsinnigen Besucher der Ränge und *Proscenienlogen* ja doch immer noch ganz bequem von oben her in das wirre Getriebe der Tonerregungsmechanik hinein, das sich nun in einer solchen Vertiefung um so wunderlicher ausnahm. Und wenn es nur wirklich *verdeckt* d. h. mit der akustischen Schallwand versehen, und, wie in Bayreuth, je nach der wohlberechneten Klangstärke der verschiedenen Instrumente, in weiser Eintheilung unter die Bühne hin *abgestuft* gewesen wäre! — Es ward aber einfach ein paar Fuss hinuntergeschraubt, und damit war denn freilich nichts erreicht, als dass der Ton undeutlicher klang, die Geigen noch mehr von den Bläsern gedeckt wurden, und die Feinheiten der Stimmführungen gänzlich verschwanden. Das Bayreuther Orchester war für die akustischen Verhältnisse eines *amphitheatralischen* Hauses berechnet und angelegt worden. Jetzt aber sollte eine rohe Vertiefung des ganzen Tonkörpers plötzlich mit der Akustik des alten Theatersaales zusammenstimmen, dessen flaches Parquet und hochgethürmte Ränge dabei allesammt in akustischen Nachtheil gerathen mussten. Das war eben das Grosse und Recht an dem Bayreuther Baue, dass man von ihm, als dem Werke einer im Schauen und Schaffen, Erkennen und Ausführen einheitlichen grossen Künstlernatur, von ihm, als der Verwirklichung einer vollkommen in sich einigen, festen und fertigen Kunstauffassung, nicht das Kleinste herausnehmen konnte

ohne das Ganze zu zerstören. Eines steht mit dem Andern aus innerer Nothwendigkeit im engsten Zusammenhange; und wenn der herrschende Kunstgeschmack nur an Einzelnem Gefallen zu finden weiss, so zeigt er eben nur sein grosses Unverständniss für das Ganze, was dann wiederum in seiner Beurtheilung dessen, was ihm daran missbehagt, seine kräftigste Bestätigung erhält. So ward selbst schon in Bayreuth mitunter von Seiten dieses — leider ja mithinein gerathenen — Kunstgeschmackes die Klage laut: es sei im verdeckten Orchester denn doch manche feinere melodische Nüance verloren gegangen; was sich doppelt seltsam im Munde jener selbigen Deutschen ausnahm, welche sich überall durch einen merkwürdigen Mangel an Sinn für das Formale auszeichnen. Sie hören im Allgemeinen niemals mit innig nachempfindendem Verständnisse auf die Feinheiten der melodischen Figuration; diese macht nur selten einigen besonders faszinirenden Eindruck auf sie; und doch schreien sie immerfort nach: „Melodie!" und beklagen sich, wenn sie, unter völlig neuen, ihnen ganz besonders fremdartigen Umständen, ein völlig neues, ihnen ganz besonders fremdartiges Werk zum ersten Male hören, über Undeutlichkeit in der Wiedergebung der formalen Feinheiten und Zartheiten; als ob sie dafür das allerintimste Verständniss, als ob sie darnach das allerdringendste Bedürfniss hätten! Und die mangelhafte Wirkung ihrer eigenen Dummheit, die demselben zarteinzigen und verständnissvollen Kunstgeschmacke entsprungen war, die mangelhafte Wirkung ihrer stupiden Theilnachahmungen konnte dann freilich ihr erstes Urtheil über die Unbrauchbarkeit der Bayreuther „Neuerungen" nur ebensosehr bestätigen, — wie ihre Art „nachzuahmen" überhaupt unsere Kritik ihres Kunsteinnes und Kunstgeschmackes.

Vertieft euere Orchester und lasst dabei euere Ränge stehen, deren Insassen mehrentheils es schliesslich doch gleich ist, was sie sehen und hören, wenn sie sich nur einen Abend lang bequem amüsiren können; verdunkelt euere Theater während der Vorstellungen, welche uns in solcher exceptionell feierlichen, mystisch-idealischen Darbietungsform, ohne sich in ihrem Wesen irgendwie zu verändern, um so wunderlicher und widerlicher erscheinen müssen; lasst eueren Vorhang nach den Seiten auseinanderschlagen, statt gerade herunterfallen, vor einem Publikum, das nicht das geringste Interesse daran hat, wenn ihm nur die geöffnete Bühne die gewohnte, anreizend unterhaltende Kost für seinen „gebildeten" Geschmack darbietet! — Diesen Geschmack müsstet ihr erst von *Grund aus neuwandeln*, ehe ihr daran denken dürftet — ehe ihr daran überhaupt zu denken *vermöchtet* — an Stelle solcher sinnlos herausgerissenen, willkürlich entstellten Theilnachahmungen einmal das *Ganze* zu setzen, wie es jetzt einzig und allein, durch die Kraft des Einen Meisters, nur auf dem Hügel bei *Bayreuth* erstehen konnte! — Muss es bei der Erkenntniss dieser Lage uns nicht als eine um so ernstere Pflicht gelten diese Eine Stätte nun wenigstens auch dauernd zu erhalten, ja womöglich, wenn auch wohl erst nach und nach, aus einem Provisorium zum vollständigen Monumentalbau aus- und

umzugestalten? Selbst wenn die hier geäußerte Meinung über die Möglichkeit einstiger völliger Nachbildungen dieses Theaters sich als allzu pessimistisch herausstellen sollte, so würde es doch immer eine der dringendsten Nothwendigkeiten bleiben, dass von einem bestimmten Punkt aus den also umgestalteten Bühnen unserer deutschen Städte auch immer von Neuem das ernst mahnende Beispiel und Vorbild des *reinen Styles* derjenigen Kunstdarstellungen geboten werde, die allein in jene edelen Räume den, nach der Idee der reinsten und höchsten Kunst umgestalteten Theaters gehören sollten. Der Geist des Meisters, der nur diese Kunst wiedergegeben, muss von einer dem grossen Weltverkehr abgelegenen, besonders gewählten Stätte her über dem Leben der nationalen Kunst in erhabener Freiheit fortzuwalten vermögen, die, auch unter den günstigsten, für die Zukunft erdenkbaren Umständen, doch immer, solange sie der Menge des Publikums unserer „grossen Welt" sich darzubieten hat, in der drohendsten Gefahr der Verflachung und Entstellung schweben wird. Denn nähmen wir auch an, dass wirklich jene Meinung allzu pessimistisch gewesen, dass eine vollständige Nachbildung der *Bayreuther* Bühne, ohne vorherige völlige Umwandlung des Geschmackes unseres Publikums, möglich werden könnte, so würden wir uns diese doch eben immer nur von der Zufälligkeit des Einzelwillens eines Mächtigen abhängig denken dürfen, wodurch vielleicht allmählich eine gewisse Veredelung des Geschmackes auch der Menge des Publikums zu ermöglichen wäre, während aber doch der Mangel eines wirklich vorhandenen, bewussten, nationalen Bedürfnisses, einer allgemeinen künstlerischen Gesinnung, von vornherein das edel intentionirte Werk in die unsichere Sphäre der Unnatürlichkeit, Künstlichkeit und Leblosigkeit versetzen würde. Nur der Genius des Künstlers selbst, und eine mit ihm eng verbundene, die gleiche Noth, das gleiche Sehnen mit ihm theilende Genossenschaft, könnte ein solches Werk des Einzelwillens als dennoch wahrhaft nationales Werk am Leben und in Reinheit erhalten. Drunten, von irgend welcher weltlichen Macht „angeordnet", als das Werk etwa einer fürstlichen Kabinetsorder, oder eines Millionär-Launes, würde es bald in eine progressive Entweihung seiner, noch so grossartig aufgefassten und vollendet monumentalisirten Idee gerathen, wenn eben nicht immer wieder ein Beispiel denen, was es ursprünglich sein sollen, lebendig darauf zurückzuwirken vermöchte, — wenn nicht inmitten aller Nachahmungen das vorbildliche Original, *Bayreuth*, zur dauernden Bestätigung seiner idealen Bestimmung, im lebendigen Kreise einer vollbewussten Genossenschaft nachgeborener Jünger des grossen schöpferischen Meisters, als das natürliche Zentrum alles derart veredelten Bühnenwesens erhalten bliebe.

Der umzuwandelnde herrschende Kunstgeschmack unseres theaterbesuchenden Publikums sieht, ohne Phrase gesagt, in der Schaubühne jeder Art nur die mannigfaltigste Gelegenheit zum möglichst raffinirt amüsirenden *Amüsement*. Findet man in den niedrigeren Erscheinungen dieser grossen Gattung noch eine gewisse Einheitlichkeit des Publikums, indem entweder die amüsirten

Mitglieder verschiedenster Gesellschaftsklassen in dem Genusse der Gemeinheit sich ungenirt vermischen, oder überhaupt nur eine bestimmte, niedere Klasse gerade dieses besondere, „volksthümliche" Genre kultivirt, so stellt sich hingegen bei den höheren und höchsten Bühneninstituten als unumstößliche Form des Theatergenusses die strenge Scheidung der Stände, oder, wie es in der modernen Staats- und Gesellschafts-Timokratie heissen muss, der Kapital-, Renten- und Steuerrittre, heraus. Hier wird das Amüsement „nobel", d. h. der Besitzende fühlt seinen Vorzug; er lässt das „Volk" auf den hohen Gallerien sich drängen, während er sich ein behagliches Plauderkabinet in seiner üppigen Rangloge gesichert weiss. Dort konversirt die „Gesellschaft", Hof- und Geldadel, unter sich, und unten im Parquet, auf den Gängen und zwischen den Sitzreihen, diskutirt der „Geistesadel" der Nation, Journalismus, Parlamentarismus, Akademie und Justiz, über die Fragen der Politik, der Wissenschaft und mitunter auch der gerade gegenüber auf der Scene sich feilbietenden Kunst. Seien wir ehrlich und gestehen wir: an dieser gesellschaftlichen Amüsementgewohnheit unserer „gebildeten" Hoftheaterbesucher scheitert die Nachbildung eines idealen Bühnenfestspielhauses. Das Publikum kann seine *Rang*-Ordnung nicht aufgeben; die Klassen müssen ihre Schranken behalten; die Kunst ist und bleibt die Nebensache: vor Allem muss sich die „Gesellschaft" auf den Fauteuils, den Sammet- und Rohrstühlen, den Holzbänken und Stehplätzen wohlsortirt arrangiren; dann mag die Scene bieten, was sie will: wenn es nur dem Kunstgeschmacke dieser gesonderten Gesellschaft allgemein gefällt. In diesem Gefallen verschmelzen dann wiederum die Unterschiede, deren strenge Aufrechterhaltung, auch gegenüber der edelsten Kunst, aber nur die natürliche Dokumentirung desselben Kunstgeschmackes ist, der in jenem allgemeinen Gefallen sich ausspricht.

Wäre es nun aber nicht doch am Ende denkbar, dass durch den Willen eines Mächtigen eine Einrichtung geschaffen würde, in welcher sich die unverletzliche Gewohnheit des Publikums mit den, durch unser Bühnenfestspielhaus vollständig gewährten Anforderungen der Kunst vereinigten? — Kann der moderne Kunstgeschmack sich mit dem Bühnenfestspielhause nicht befreunden, so gelingt es vielleicht diesem sich ihm irgendwie annehmbarer zu zeigen, indem es nämlich einen Modus findet die „Rangordnung" dennoch aufrecht zu erhalten, ohne den amphitheatralischen Bau sich zu zerstören. — Im neuen *Augsburger* Stadttheater soll der immerhin beachtenswerthe Versuch gemacht worden sein, die *Ränge* an der amphitheatralischen Anlage des Parquets, in der Weise etwa wie die Ränge eines Circus, theilnehmen zu lassen, indem jeder höhere hinter den tieferen soweit zurücktritt, dass er gleichsam nur eine Fortsetzung desselben nach hinten zu, auf etwas höherer Stufe, darstellt. Eine solche Einrichtung wird das optische Uebel, das jedem Rangbau anhaftet, allerdings nicht völlig aufheben, und jedenfalls wäre die *Akustik* des Orchesters demgemäss erst mit besonderer Sorgsamkeit zu berechnen, und dessen vertiefte

Anlage dennoch wiederum eigenthümlich einzurichten; aber im Allgemeinen wäre doch der amphitheatralische Charakter dem Hause gewahrt, und man kann sich den Anblick eines solchen Saales dem *Erhabenen* bereits beträchtlich genähert vorstellen, das in unseren gewöhnlichen theatralischen Gesellschaftslokalen völlig verloren geht, während es in voller Reinheit, dem Charakter der dort zu bietenden Kunst, als des einzigen Zweckes, völlig entsprechend, im Bayreuther Festspielhause sich uns unvergesslich einprägt. Freilich nimmt eine solche sich mächtig nach drei Seiten hin ausbreitende Anlage einen überflüssigen Raum in Anspruch, sodass nur allergrössteste Kunstinstitute sich diesen Luxus würden gestatten können, der andererseits doch auch wiederum dem, bei aller Grösse und Erhabenheit, sehr detaillirten, individualisirten, an intimen Feinheiten und zarten Einzelzügen reichen neuen Kunstwerke für seine völlige Wirkung weniger entsprechen dürfte. Das Bayreuther Festspielhaus ist dagegen, verglichen mit den modernen grossen Hof- und Stadttheatern, nur klein; es fasst kaum 1400 Personen: so ermöglicht es Allen, die es besuchen, den vollen, intimen Mitgenuss an dem Kunstwerke; aber in eine unserer grossen, theaterlustigen Städte versetzt, würde es dem gewohnten Zudrange aller Stände zum theatralischen Vergnügen von vornherein schon gar nicht genügen können. Nun aber gibt es schon jetzt Spezialvorstellungen für besondere Klassen des allgemeinen Theaterpublikums. Von den Extravorstellungen für höchste Hofbesuche mit ihrem Gefolge und der geladenen Hofgesellschaft, für das Militär an bedeutenden Schlachtgedenktagen, für allerhand nützliche und unnützliche Versammlungen, diplomatische, philologische, naturwissenschaftliche, ja selbst Handwerker- und Arbeiter-Kongresse, für den minder bemittelten, gebildeten Bürgerstand in Form von billigen Klassikervorstellungen, bis hinab zu den Weihnachtsvorstellungen für Kinder und Dienstboten, zeigt sich uns solche einigermaassen vorbildlich dünkende Einrichtung der theatralischen Verführungen vor einem völlig gleichartigen Publikum von immerhin beschränkter Zahl, wie es einem amphitheatralischen Saal nach Art unseres Festspielhauses, ohne irgend Anstoss an dem Mangel der Ränge und Standesschranken zu nehmen, auch in der grössesten Stadt eben genügend auffüllen würde. Man könnte sich also wohl vorstellen, dass durch die Initiative etwa eines kunstsinnigen Fürsten, der vielleicht vor die Wahl eines Neubaues seines Hoftheaters sich gestellt sieht, einmal in einer grösseren Stadt ein Theaterbau nach dem Bayreuther Muster zu Stande käme, der abwechselnd für bestimmte Abende sich immer einem bestimmten Theile des allgemeinen Publikums eröffnete, indem dieselbe Vorstellung einfach *zu verschiedenen Proben* wiederholt würde. Kommen so nacheinander die Reichen, die Gutsituirten, der mittele und der untere Bürgerstand, die Arbeiterklasse, alle unter sich bleibend, zum Genusse des Kunstwerkes, so kann für dessen Einübung und Aufführung auch eine um so grössere Sorgfalt angewandt werden, als der so unleidliche, drängende und verwirrende stete Repertoirwechsel,

die unkünstlerische, Kräfte und Geschmack verderbende „bunte Reihe" der Vorstellungen jedes Genre's, damit fortfielen. Auch wäre es von einem solchen Fürsten — oder denken wir uns auch einen reichen Bürger irgend welcher grösseren deutschen Stadt — gewiss zu erwarten, dass er sein also umgestaltetes Theater nun auch nur einem wahrhaft edelen künstlerischen Zwecke, der würdigen Darstellung unserer nationalen Meisterwerke, würde gewidmet wissen wollen, wodurch alsdann auch jene andere Scheidung des Publikums sich vollziehen würde, auf welche Wagner in seiner Schrift über das Wiener Hofoperntheater hingewiesen hatte: für Solche, welche an derartigen Vorstellungen kein Gefallen finden können, sich vielmehr nach wie vor an einem anmuthigen, munteren oder auch bedenklichen Genre theatralischer Kunst lediglich amüsiren wollen, würden sich die durch unsere moderne Gewerbefreiheit so begünstigten Privattheater öffnen, welche nun ein jedes ebenfalls seine bestimmte Gattung bis zu einer gewissen, bei unseren Possentheatern und Ausstattungsbühnen bereits zu beobachtenden, Vollkommenheit zu pflegen vermöchten. Da könnten wir die italienischen Opern von einer wirklichen italienischen Truppe, das französische Lustspiel von Franzosen, das moderne Salonstück von unseren modernen jüdischen Künstlern, und so jedes an seinem Ort und in seiner Art, darstellen sehen oder sehen lassen, ohne uns darüber ärgern oder schämen zu müssen. Wir hätten inmitten des kosmopolitischen Reichthums eine bleibende Stätte zur Wahrung, Bildung und Verbreitung des reinen, edelen, deutschen Kunstgeschmackes — — —

O schöner Optimismus! — „Wird dieser Fürst — wird dieser Mächtige sich finden?" — Diese einstige bange Frage Wagner's bei der ersten öffentlichen Mittheilung seines Festspielplanes ist wiederum der nothwendige Schluss der ganzen phantastischen Gedankenreihe, die sich uns um die Idee der Veredelung des modernen Theaters spann! — Der *Meister* erhielt eine Antwort, und *Ihn* hat er erreicht. Da steht es vor uns, das Einzige hier in Bayreuth, und heut vor zweien Jahren erklang darin das tönende Gewoge des heiligen Rheines, und über abermals zwei Jahre sollen die Posaunen der Gralsburg uns dort wieder zu feierlich-seligem Schauen und Geniessen vereinigen. Ringsum aber draussen „im Reiche" — da herrscht nach wie vor derselbe „moderne deutsche Kunstgeschmack" und räsonnirt über die Nachtheile der Orchestervertiefungen und über das unästhetische Aeussere des Bayreuther Bühnenfestspielhauses — und unsere „Mächtigen" kennen nichts anderes als diese selbige weise Autorität. So mag's denn sein und mag sich wenden, wie es will und muss. *Wir* wollen uns nur um so fester zusammenschliessen, jeden neuen Freund mit herzlicher Freude willkommen heissen und, ob wir gleich selber keine „Macht" bedeuten können, doch das „einzige Werk" jenes *Mächtigsten*, dem wir folgen, des deutschen Genius im deutschen Meister, mit glaubensfroher Treue fördern und erhalten. Was können uns alle optimistischen Möglichkeiten der Zukunft sein, gegen diesen Einen grossen, wirklichen, bleibenden Trost in allem Pessimismus der traurigen Gegenwart?! —

„Der Welt Erbe.“*)

Von J. H. Löffler.

Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schäfe den Ring,
der mannlose Macht ihm verlieh'.

Herr *E. Kulke* hat entdeckt, dass R. Wagner's grosses Werk *„der Ring des Nibelungen“* auf einem *Irrthum* beruht, dass „das ganze weitläufige Gebäude“ auf ein „unhaltbares Fundament“ gestellt ist. Diese Ansicht hat er bereits zu verschiedenen Malen, zuletzt bei Gelegenheit einer Kritik der Wiener Aufführung des Rheingoldes in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, ausgesprochen und zu begründen gesucht, und Mancher mag wirklich sich dadurch haben verblüffen lassen; denn an nichts glaubt das *„Publikum“*, Dank einer geschäftigen Kritik, eher als an die angeblichen *„Fehler“* der Grossen und Edlen, die es unbehaglich hoch über sich stehen sieht. So auch in diesem Falle.

Herr Kulke meint nämlich: die Prophezeihung des an den Besitz des *Ringes* geknüpften *„Welterbes“* sei *falsch;* denn kein Besitzer des Ringes komme damit *wirklich* auch in Besitz des Welterbes. Das sei also ein subjektiver Grundfehler des Dichters. — Da er selbst um Aufklärung über diesen Punkt bittet, wollen wir versuchen sie ihm zu verschaffen, obwohl er an der Möglichkeit von vornherein zweifelt. *Wir* nennen nämlich den subjektiven Fehler eine *objektive Wahrheit*, worin wir die eigentliche *ethische Lehre* der ganzen Tragödie erkennen. —

*) Vgl. mit diesem Aufsatze den in der Neuen Zeitschrift für Musik (1879, No. 25.) erschienenen des Dr. *Stade*, der dasselbe Thema, jedoch nur erst u. s. w. von der äusseren Seite, unter ausschliesslicher Beachtung des *thatsächlichen Geschehens* im Drama, beleuchtete. Auch diess ist wichtig und richtig: der Ring selbst bedeutet nicht die Welterbschaft, er bietet nur die *Mittel* dazu, wie das *Gold* überall nur eben *Mittel* ist und bleibt; wo es dann darauf ankommt, wie der Besitzer es zu benutzen versteht. Wir sehen es an Alberich im „Rheingold“ positiv, und dagegen negativ an Fafner und in ganz anderem Sinne auch an Siegfried. Allerdings hat Herr Kulke in seiner Erwiderung auf Stade's Artikel (N. Ztschr. f. M. 1879, N. 29) nicht ganz Unrecht zu behaupten, nur so aufgefasst, veräusserliche sich die Bedeutung des Ringes zu weit um noch als der gewaltige, symbolische Träger einer so grossartigen tragischen Handlung gelten zu können. Es kommt eben noch das bedeutende, von Kulke und Stade nicht beachtete, innere ethische Moment hinzu, auf welches uns Löffler in obigem Aufsatze hinweist. H. v. W.

Das Gold ist die Sonne der Unterirdischen. Im Glanz des Rheingoldes spielen die Rheintöchter ihr harmloses Leben dahin. Wie alles auf der Oberfläche der Erde Athmende an dem grossen Himmelsgestirne hängt, ohne sich darum zu beneiden, ohne die Sonne herunterholen zu wollen, so ist für die Unterirdischen das Gold auch nicht Ziel eines Strebens, sondern allein lichtspendendes Element für Elementargeister. — Für die Unterirdischen ist die Sonne der Oberirdischen der Tod: der Zwerg, den der Sonnenstrahl trifft, verwandelt sich in Stein. Für die Oberirdischen ist die Sonne der Unterirdischen der Tod: der Mensch und der Gott, den der *Goldstrahl*, der *Goldzauber* trifft, ist seiner Freiheit verlustig, ist im Goldbann erstorben. —

Sonne der Unterirdischen ist aber das Gold nur erst als *formloses Element:* zum *Ring* schmiedet es der *spekulative Wille*. Das Gold als Hebel im Dienst der Spekulation wird versinnbildlicht im Ringe: in ihm wird das neutrale Element zur *Macht* erhoben, welcher Zwerge, Menschen und Götter unterworfen sind. Dann ist den *Elementargeistern* die Sonne *geraubt*. Dieser Raub wird von dem *Alben* vollzogen, durch Alberich, den Albenkönig. Nun ist das Gold in *gestaltende Hände* gerathen und wird zugleich zum Gegenstand des Neides, zum *Fluchträger*. Dieser an dem Goldbesitze haftende Fluch ist *mythisch:* wie an dem Nibelungenhorte, so haftet er auch an Brisingamen, dem Halsbande der Freyja (Yngligasaga c. 17 u. 35). Auch in deutsche Sagen ist der Zug verflochten, dass einer *an goldener Kette hangen und erwürgen* soll.

Die Edda weiss von einem „*Goldalter*" (Gylfaginning 14) und einem „*Schwertalter*" (Wöluspa 46). Dieses Goldalter ist die *Unschuldszeit* der Götter: die Zeit der Reinheit und Heiligkeit, in welcher die Götter mit wundersamen goldenen Scheiben im Grase „*spielten*," und noch nicht die *Gier* nach dem Golde kannten. Da war auch für sie das Gold noch, was das formlose glänzende Element für die Rheintöchter ist: der heitere Glorienschein der Seligkeit. Aber das Goldalter verschwand, als „drei der *Thursentöchter* kamen, reich an Macht, aus Riesenheim" (Wöluspa 8). Und — „das hat guten Grund, dass die goldene Zeit mit der Ankunft der drei Thursentöchter aus Riesenheim zu Ende geht, denn es sind die *Nornen*, die *Zeit*göttinnen: die Zeit kann erst nach dem Goldalter beginnen, diess liegt aller Zeit voraus: dem Glücklichen schlägt keine Stunde". (Simrock). Aber sobald „die *Stunde* schlägt", die *Endlichkeit* hereinbricht, sobald der Wille in Zeitschranken gebannt wird, beginnt das Rennen und Ringen nach dem Vergänglichen, nach der „*Lust*". Da wird ein Mittel nöthig, das Flüchtige für den Augenblick zu gewinnen, — und dieses Mittel ist das „*Geld*", d. i. das *Gold*. — Es ist überraschend, wie die im alten Mythus dargestellte Wahrheit beim Schachergeiste der Gegenwart wieder auftritt in dem treffenden Worte: „*Zeit ist Geld!*" — Und wie wahr ist es, dass sich Alberich durch Gold „listig *Lust* erzwingen" will! Das ist eben das wunderbare Spiel, welches sich an das Gold knüpft, dass man nach Gold giert, um *Zeiterfüllendes* zu erlangen, und dass alles Zeiterfüllende zugleich

für Gold feil wird! — Sobald die Götter durch sittliche Einbusse der Zeitlichkeit verfallen, reisst bei ihnen die Goldgier ein. Als die Nornen (die Zeitgöttinnen) zu den Asen gekommen waren, schufen sich diese die goldschürfenden Zwerge. Nun kam Mord und Krieg in die Welt: das „*Schwertalter*" bricht an. — So sind selbst die Götter der Goldgier verfallen, und nun dreht sich Alles um das Gold, das nun dem spekulativen Willen zum Hebel gewordene, gestaltete Gold, d. i. der *Ring*, an den sich das Schwertalter knüpft.

Loge, der grosse Lügner und Träger unter den Asen, ist auch der Träger des einreissenden Verderbens. Durch ihn wird auch die Gier nach Gold unter den Göttern erregt. Wie dramatisch lebendig und herrlich plastisch zugleich mit wenig Strichen R. Wagner diese in seinem „*Rheingold*" zur Darstellung bringt, und welche teuflische Ironie dabei in Loge entwickelt wird, ist nicht genug zu bewundern. Riesen, Götter und Göttinnen werden getroffen von dem Goldfeuerbrande, den Loge trügerisch unter sie schleudert. (Wagner, ges. Schriften Bd. V, S. 202—209). In Allen schlägt die Goldgier zu verderbender Lohe empor. — Wird so das Gold nicht zur furchtbaren *Macht*, d. h. zur *verderbenden* Macht, die also durch den am Ringe haftenden *Fluch* bedeutet wird? Und hat nun nicht, da Alles von der Gold*gier* ergriffen ist, der Ringbesitzer freilich Alles in seiner Gewalt, und werden aber nicht dennoch Alle gerade durch den Goldzauber um *wahres* Glück und *wahre* Macht betrogen? Ja, denn diese Macht des Ringbesitzers ist eben *nicht göttlich*, sondern „*der Welt Erbe*". Diese „maasslose" Macht wird im göttlichen Lichte der Liebe und des freien Willens zum *Wahn!* — Die Macht des Welterbes ist nur die Macht des *Verderbens;* wer nach ihr, als der Weltmacht, verlangt, steht im Banne des Wahnes. Ihn zu *erkennen*, den Sinn der Prophezeihung zu durchschauen, dazu führt uns die Tragödie.

Die göttliche Allmacht haben die Asen verloren. Die Macht Wotans ist nur noch in besonderen Beziehungen geblieben, z. B. als des Kriegsgottes (Walvaters). Den drohenden Weltuntergang abzuwenden, ist er nicht mehr im Stande, die Vertragsrunen sind geschändet:

„Der den Trotz lehrte,
straft den Trotz,
Der die That entzügelt,
zürnt um die That,
Der das Recht wahr't,
wehret dem Recht,
Der die Eide hütet,
herrscht durch Meineid!"

Wie ist das Ende hinausgeschieben, das da droht von den mächtigen Feinden, deren Bande brechen werden, — ja die schon gelockert sind durch die sittliche Einbusse der Asen? Da hängt nun des Gottes Sinn sich immer wieder an den *Ring*, welcher doch nur jene selbst trügerisch-verderbliche Macht repräsentirt: die Macht des Goldes als die Macht der im Wahne der Goldgier gefesselten

Welt. Da erfährt er an sich selbst den Fluch des Goldes: dass die sich daran knüpfende Macht nur ein Wahn ist, dass diese Macht ewig im Golde haftet, sich nicht auf den *freien Willen* übertragen lässt, im Gegentheil denselben *fesselt*. Denn so lange der Wille auf das Gold gerichtet ist, so lange also die Goldgier *herrscht*, ist er einem *Zwange* verfallen, also aufgehoben als Wille, — ist aber der Besitz des Goldes erreicht, so ist der Wille ebenfalls aufgehoben, da im Besitze das Streben nach dem Besitz sein Ende findet. In dieser *Fesselung* der freien Selbstbestimmung aller damit begabten Wesen beruht also die *Macht* des Goldes. Und so bleibt Wotan *unfrei*, solange er von dieser Macht das Ziel erwartet, das nur die *Liebe* bringen könnte. —

Der Goldbesitz negirt aber nicht allein den Willen, sondern schliesst auch die *Liebe* aus. Denn die in der Materie gefesselte Psyche kann sich nicht in Seligkeit emporschwingen zur Freiheit des Geistes. Wer sich dem Gold zuwendet, kehrt der Liebe den Rücken. Die Phantasie (die Sage, der Dichter) erhebt diese Liebesentsagung als *Folge* des Goldbesitzes zur *Bedingung*, an die sich der Goldbesitz knüpft:

„Nur wer der Minne
Macht versagt,
Nur wer der Liebe
Lust verjagt,
Nur der erwirbt sich den Reifen
zum Ruf zu zwingen das Gold."

Der echte Goldschürfer hat kein Herz und keinen freien Willen. Also ist *ohnmächtig*, wer im Besitz *dieser* Macht ist, — ersterben, *geistig todt*. Ihn trifft der Fluch des Ringes, welcher die Goldmacht oder Macht der *Welt* bedeutet; er *stirbt*, *geht unter* am Besitz des Ringes. Das Gold negirt den Willen und die Liebe: willenlos und liebelos ist der *Todte*. *Er* hat *Wotan* dem Willen und der Liebe entsagt: er will nur noch das *Ende*. *Alberich* im *Besitze* des Ringes ist indifferent; sobald er den Ring verloren, beginnt wieder sein Wirken und Streben, nämlich das auf den Ring gerichtete. *Fafner* im Besitze des Ringes hat keinen anderen Willen, als diesen Besitz sich zu sichern: das kann er aber am besten als schwerfälliger, für alles lebendige Wirken todter „Wurm". — Und *Siegfried* und *Brünnhilde*, diese reinen Repräsentanten der Liebesmacht? — An ihnen wird der Fluch des Welterbes als die Unthat des *Neides* offenbar. Als die Liebesmacht in den Besitz des Goldes kommt, wird sie von der Begier derer, die im Gold das Welterbe der Allmacht wähnen, durch Trug in's Verderben gelockt. Aber indem die Liebesmacht das Gold, sterbend, selber *vertilgt*, *besiegt* sie die Welt, deren Macht es bedeutet, als ein erkannten *Wahn*, der sich in nichts auflöst, während die Liebe das wahre Welterbe, die Freiheit, antritt. —

Die Worte Wellgundens: „Der Welterbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlosen Macht ihm verlieh“ sind also nun nicht mehr schwer zu deuten. — *Die Welt Erbe* ist eben der *Fluch*, welcher am Ring haftet: *Wahn* und *Trug*, *gräßlicher Tod*, *Untergang* im *Materialismus*! *„Maßlose Macht“* aber strebet heutzutage wohl Niemand dem Gold ab, obgleich dasselbe ein Wahn ist, da es nur *eine* wahrhaftige Macht giebt in und über der Welt: das ist *der in der Liebe frei gewordene Wille*. —

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Zur Erklärung. — „Der im fünften Stücke dieser Blätter mitgetheilte „protokollarische Bericht eines Vorstandsmitgliedes“ über die Geschichte des *Wiener akademischen Wagner-Vereins* hatte an dortigem Orte zu gewissen Missverständnissen Veranlassung gegeben, sodass die *Vereinsleitung* noch einen besonderen „offiziellen Bericht“ veröffentlichen zu wollen glaubte, an dessen Stelle sie jedoch, in Rücksicht auf die Einwendung der Redaktion der „Bayreuther Blätter“, dass ein solcher grösstentheils wiederholender Bericht zu vielen Raum beanspruchen würde, nunmehr hier zur Aufklärung nur bethat haben will: dass die betreffende Vereinsleitung als solche dem oben erwähnten Berichte allerdings in seinem *historischen* Theile völlig beipflichtet, dagegen die in demselben enthaltenen *kritischen* Bemerkungen in ihrer *Allgemeinheit* nur eben als „persönliche“ aufgefasst wissen möchte.“

Neue Vertretungen. — Die Vertretung unseres Vereins für *Görlitz-Hirschberg-Schmiedeberg* hat an Stelle des seinen Wohnort verändernden Dr. *Karl Fuchs* für künftig der Lehrer Herr *Elsner* in *Hirschberg* übernommen. — Herr Dr. *K. Fuchs* wird unseren Verein von nun an in *Danzig* vertreten. —

Unser Herr Vertreter für *Aachen*, Professor *Oncken*, der einem Rufe an die Universität zu *Bern* Folge geleistet hat, wird nunmehr an der *dortigen* Vertretung unsrer Vereines theilnehmen, während die Vertretung in *Aachen* Herr Kapellmeister *Wilhelm Wenigmann* dortselbst übernommen hat.

An der Vertretung für *Kassel* wird sich Herr *Ernst Gotthe*, Regisseur am dortigen kgl. Theater fortan betheiligen. Die Vertretung für *Oldenburg* ist von dem grossherzogl. Hofkapellmstr. Herrn *Albert Dietrich*, die für *Breslau* von Herrn Konzertmstr. *G. Brausin* übernommen worden.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — „Zum Besten der von R. Wagner zu gründenden musikalisch-dramatischen Schule zu Bayreuth“ veranstaltete Herr Professor *Julius Hey* in *München* am 17. Juli ein *„Nibelungen-Konzert“* unter Mitwirkung der folgenden, sämmtlich aus der Schule des Konzertgebers hervorgegangenen Gesangskräfte: Frl. *Victoria Blank* vom Kölner

Stadttheater, Frl. *Mathilde Götz*, vom Kasseler Hoftheater, Frl. *Pauline Sigler* vom Dresdner Hoftheater, Frl. *Babette Waibel* vom Altenburger Hoftheater und des Hrn. *Franz Grove*, ferner des Hrn. *Georg Unger* vom Leipziger Stadttheater, sowie der Herren *Bussmeyer* und *Hey* selber, welche die Klavierbegleitung übernommen hatten. Zur Aufführung kamen: aus „Rheingold" Einleitung und erste Scene, Fragment der zweiten Scene, Schlussscene; aus der „Walküre" die dritte Scene des ersten Aktes und die letzte des dritten; aus „Siegfried" die Schmiedelieder; aus der „Götterdämmerung" die zweite Scene des Vorspieles und die erste des dritten Aktes. —

Vom *Belgischen Zweigvereine* haben wir kürzlich den Bericht über ein in *Brüssel* zum Besten unseres Vereins gegebenes Konzert erhalten, welches dem Fonds 500 Mark zugeführt hatte. Es war durch die eifrigen Bemühungen des Präsidenten des genannten Vereins, des Herrn *Louis Brassin*, zu Stande gekommen, welcher 53 Musiker des Orchesters von der Oper in *Rotterdam*, sowie die Solisten, Hrn. *Fischer* und *Grove*, Frl. *Bellet* und Fr. *Jaïde* (die Bayreuther Erda) nebst dem Kapellmstr., Hrn. *Müller*, von dort, dafür gewonnen hatte. Zur Aufführung kamen: der erste Akt, Todkündung, Schlussscene aus der „Walküre" und Vorspiel (zweite Scene), Musik zur Feier des gefallenen Helden („Trauermarsch") aus der „Götterdämmerung."

Durch den Kassirer unserer Vertretung in *Leipzig*, Hrn. Kaufmann *Rudolf Zenker* (Firma: Fr. Brückner, Halle'sche Strasse), ist wiederum, wie bei den Aufführungen des „Rheingold" und der „Walküre", für die *Mitglieder unseres Vereins* zu den dortigen *Aufführungen des „Siegfried" und der „Götterdämmerung"* (21., 22., 25., 26., 28., 29. Sept. 2., 3. Okt.) eine grössere Anzahl *Billets zu guten Plätzen* reservirt worden. Wer davon Gebrauch zu machen wünscht, der möge sich bald mit seiner Bestellung an die angegebene Adresse wenden.

Auf die Verwendung desselben eifrigen Freundes unserer Sache ist ferner *ausschliesslich den Mitgliedern des Patronatvereines* von der betr. Verlagshandlung (E. W. Fritzsch in Leipzig) der *sehr beachtenswerthe Vortheil* zugestanden worden, die *Gesammelten Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, 9 Bände*, von dorther bis auf Weiteres zu dem *bedeutend ermässigten Preise* von

30 Mark für ein komplettes broschirtes Exemplar,
40 „ do. gebundenes do.
3 Mk. 50 Pf. für einen einzelnen broschirten Band,
4 „ 50 „ do. gebundenen do.

durch die bez. Vertretungen oder durch die Redaktion dieser Blätter beziehen zu können. Wir machen unsere Mitglieder auf diese Vergünstigung, im Hinblick auf die für sie selbst, wie auch im Interesse unserer Blätter, so wünschenswerthe genauere Kenntniss der Schriften des Meisters ganz besonders aufmerksam.

Litterarische Neuigkeiten. — Allen denen unter unseren Mitgliedern, welche nicht nur ein künstlerisches, musikalisches Interesse unserem Meister und der Vereinigung seiner Freunde und Patrone zugeführt hatte, sondern welche an der grossen Kulturfrage einigen Antheil nehmen, die gerade durch eine ernste Betrachtung seiner Kunst, ihrer äusseren Lebensbedingungen und tiefeingreifenden Nöthe, in so eindringlicher Weise unserem Bewusstsein nahe gebracht werden müssen, denen sei die ernstliche Lektüre der soeben erschienenen, überaus bedeutenden *„Deutschen Schriften"* des Professors *Paul de Lagarde* (Göttingen, Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 16 Bogen, Preis 4 Mark), über das Verhält-

nien des deutschen Staates zur Theologie, Kirche und Religion, über die gegenwärtige Lage des deutschen Reiches, zum Unterrichtsgesetz, über die Religion der Zukunft, recht dringend empfohlen.

Der im VIII. Stück unserer Blätter erschienene Aufsatz von *Dr. O. Eisner*, „Andeutungen über Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums" ist auch im Separatabdruck (Kommissionsverlag von E. Schmeitzner, Preis 60 Pfg.) *zum Besten des Vereinsfonds* verkäuflich.*)

Der im V. Stücke besprochene, vortreffliche Vortrag des *Dr. Ludwig Schemann*: „Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur" ist nunmehr im *Buchhandel* erschienen. (Wolfenbüttel, J. Zwissler, Preis 1 Mark.)

Geschäftlicher Theil.

Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele und Vorstand des Bayreuther Patronatvereines kann es nicht unterlassen zu dem am 30. d. M. stattfindenden Abschlusse des ersten Vereinsjahres seinen geehrten Herrn Vertretern, sowie allen einzelnen Vereinsmitgliedern, die auf irgend eine Weise während des Verlaufes dieses Jahres sich im Interesse des Vereins besonders thätig erwiesen haben, für ihre gütigen Bemühungen herzlichst zu danken und zugleich die feste Hoffnung auszusprechen, dass es einer gleichartigen Fortsetzung unserer gemeinsamen Bestrebungen gelingen werde auch im nächsten Jahre den Verein in demselben Maasse zu fördern, wie dies bisher in so erfreulicher Weise der Fall gewesen ist. Diesem Stücke unserer Blätter wird eine vollständige Uebersicht der nunmehr für das neue Vereinsjahr festgestellten Ordnung der Vereinsangelegenheiten beigefügt, wodurch unsere Vertreter in den Stand gesetzt werden, die im Wesentlichen übrigens ganz unveränderten Bedingungen für den Eintritt neuer Mitglieder denselben gleich vom Anfange des neuen Vereinsjahres an vollständig mittheilen zu können. Um die Kenntniss der Bedingungen, sowie die Gewinnung neuer Mitglieder überhaupt Ihnen zu erleichtern, werden wir die gewünschte „Uebersicht" unseren Vertretern in einer grösseren Anzahl von Exemplaren zugehen lassen. Wir bemerken zum Schlusse, dass die Blättersendungen bei dem vorliegenden letzten Stücke des laufenden Vereinsjahres die Zahl von 1300 überschritten haben.

*) In jenem Aufsatze ist zu verbessern: S. 223. Z. 9 v. unten *Religionen*, S. 224. Z. 13 v. unten *Beleuchtung*, S. 227 Z. 3 v. oben *sie hält*, Z. 10 v. oben *jene Idee*, S. 228. Z. 15 v. oben *zugeschaut*, Z. 20 v. oben *erringt*, S. 229 Z. 15 v. oben *früher*.

Druck v. E. Ostberg, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

Oktober. **Zehntes Stück.** **1878.**

Inhalt: — Das Publikum in Zeit und Raum. Von Richard Wagner. — Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. Von Heinrich Porges. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes: V. Bühnenweihfestspiel. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Statistik. Einnahmen des Vereines in dem ersten Jahre seines Bestehens, vom 18. September 1877 bis zum 30. September 1878.

Das Publikum in Zeit und Raum.

Mit dieser Ueberschrift möge eine allgemeine Betrachtung derjenigen Verhältnisse und Beziehungen eingeleitet werden, in welche wir das künstlerisch und dichterisch produzirende Individuum zu der jeweilig als Vertreter der menschlichen Gattung ihm zugewiesenen, für heute Publikum zu nennenden, gesellschaftlichen Gemeinde gestellt sehen. Unter diesen Verhältnissen können wir zunächst zwei ganz verschiedene feststellen: entweder, Publikum und Künstler passen zusammen, oder sie passen gar nicht zu einander. Im letzteren Falle wird die historisch-wissenschaftliche Schule immer dem Künstler die Schuld geben und ihn für ein überhaupt unpassendes Wesen erklären, weil sie sich nachzuweisen getraut, dass jedes hervorragende Individuum stets nur das Produkt seiner zeitlichen und räumlichen Umgebung, überhaupt seiner Zeit, somit der geschichtlichen Periode der Entwickelung des menschlichen Gattungsgeistes, in welche es geworfen, sein könne. Die Richtigkeit einer solchen Behauptung scheint unläugbar; nur bleibt dabei wieder zu erklären, warum jenes Individuum, je bedeutender es war, in desto grösserem Widerspruche mit seiner Zeit sich befand. Diese dürfte dann wiederum so geradehin nicht

leicht abgleiten. Um das allererhabenste Beispiel hiergegen anzuführen, dürfen wir füglich auf Jesus Christus hinweisen, gegen dessen Erscheinung sich die Gottinger Mitwelt doch gewiss nicht so benahm, als hätte sie ihn in ihrem Schosse genährt und nun als ihr reifstes gewordenes Produkt anerkennen zu dürfen sich gefreut. Offenbar bereiten Zeit und Raum grosse Verlegenheiten. Wenn es zwar ganz undenklich erscheinen muss, für Christus' Auftreten eine passendere Zeit und Oertlichkeit als gerade Galiläa und die Jahre seiner Wirksamkeit nachzuweisen, und wir zugleich erkennen müssen, dass etwa eine deutsche Universität der Jetztzeit unserem Erlöser auch keine besondere Erleichterung geboten haben dürfte; so könnte man dagegen Schopenhauer's Ausruf über Giordano Bruno's Schicksal anführen, welches durch stupide Mönche der geeigneten Renaissance-Zeit im schönen Italien einen Mann auf dem Scheiterhaufen sterben liess, der zur selben Zeit am Ganges als Weiser und Heiliger geehrt worden wäre.

Ohne hier ausführlicher auf die, zu jeder Zeit und an jedem Orte für uns deutlich erkennbaren Bedrängnisse mit Leiden grosser Geister, wie sie diesen aus ihren Beziehungen zu ihrer Umgebung erwachsen, einzugehen, somit der Erforschung der tieferen Gründe hiervon ausweichend, wollen wir für dieses Mal nur die eine Erkenntnis als unerlässlich feststellen, dass jenes Verhältnis von tragischer Natur ist und der menschlichen Gattung als solches aufzugehen hat, wenn sie sich über sich selbst klar werden will. Im echten religiösen Glauben dürfte ihr dieses bereits gelungen sein, weswegen auch die jeweilig in Lebensfunktion begriffene Allgemeinheit diesen Glauben gern los zu werden sucht.

Uns soll es dagegen zuvörderst angehen, die Tragik jenes Verhältnisses aus der Unterworfenheit jeder individuellen Erscheinung unter die Bedingungen von Zeit und Raum uns deutlich zu machen, wobei es zu einem Anschein von so starker Realität dieser beiden Faktoren kommen dürfte, dass die Kritik der reinen Vernunft, welche Zeit und Raum nur in unser Gehirn versetzt, fast in das Schwanken gerathen könnte. In Wirklichkeit sind es diese beiden Tyrannen, welche das Erscheinen grosser Geister zu völligen Anomalien, ja Sinnwidrigkeiten machen, worüber dann die in Zeit und Raum sich ausstreckende Allgemeinheit, wie zum Vergnügen jener Tyrannen, mit einem gewissen Rechte sich lustig machen darf.

Wenn wir in der Betrachtung des Verlaufes der Geschichte nichts anderem nachgehen als den in ihm vorwaltenden Gesetzen der Schwere, denen gemäss Druck und Gegendruck Gestaltungen, wie ähnlich sie uns die Oberfläche der Erde darbietet, hervorbringen, so müssen wir uns bei dem fast plötzlichen Auftauchen überragender geistiger Grössen oft fragen, nach welchen Gesetzen wohl diese gebildet sein möchten. Wir können dann nicht anders als ein, von jenen ganz verschiedenartiges Gesetz annehmen, welches, vor dem geschichtlichen Ausblicke verborgen, in geheimnisvollen Successionen ein Geistesleben

ordnet, demnach Wirksamkeit die Verneinung der Welt und ihrer Geschichte anleitet und vorbereitet. Hierbei bemerken wir nun, dass gerade diejenigen Punkte, in welchen diese Geister mit ihrer Zeit und Umgebung sich berühren, die Ausgänge von Irrthümern und Befangenheiten für ihre eigenen Kundgebungen werden, sodass eben die Einwirkungen der Zeit sie in einem tragischen Sinne verwirren und das Schicksal der grossen geistigen Individuen dahin entscheiden, dass ihr Wirken, dort wo es ihrer Zeit verständlich zu sein scheint, für das höhere Geistesleben sich als nichtig erweist, und erst eine spätere, andererseits durch die, jener Mitwelt unverständlich gebliebene Anleitung zu richtiger Erkenntniss gelangte, Nachwelt den wahren Sinn ihrer Offenbarungen erfasst. Somit wäre also gerade das Zeitgemässe an den Werken eines grossen Geistes das Bedenkliche.

Beispiele werden uns diess deutlich machen. *Platon's* Zeit- und Weltumgebung war eine eminent politische; ganz von dieser abliegend konzipirte er seine Ideenlehre, welche in den spätesten Jahrhunderten erst ihre richtige Würdigung und wissenschaftliche Ausbildung erhielt: auf den Geist seiner Zeit und Welt angewendet gestaltete sich ihm diese Lehre dagegen zu einem Systeme für den Staat von so wunderlicher Ungeheuerlichkeit, dass hiervon zwar das grösseste Aufsehen, zugleich aber auch die grösseste Verwirrung über den eigentlichen Gehalt seiner Ideenlehre ausging. Offenbar wäre Platon am Ganges gerade in diesen Irrthum über die Natur des Staates nicht verfallen; in Sicilien erging es ihm dafür sogar übel. Was demnach seine Zeit und Umgebung für die Kundgebung dieses seltenen Geistes förderte, geschah nicht eben zu seinem Vortheile, sodass seine wahre Lehre, die Ideenlehre, als ein Produkt seiner Zeit und Mitwelt zu betrachten gewiss keinen Sinn hat.

Ein weiteres Beispiel ist *Dante*. In soweit sein grosses Gedicht ein Produkt seiner Zeit war, erscheint es uns fast widerwärtig; gerade aber nur dadurch, dass es die Vorstellungen seiner Zeit von der Realität des mittelalterlichen Glaubensspukes zur Darstellung brachte, erregte es schon das Aufsehen der Mitwelt. Sind wir nun von den Vorstellungen dieser Welt befreit, so fühlen wir, von der unvergleichlichen dichterischen Kraft ihrer Darstellung angezogen, uns genöthigt mit fast schmerzlicher Anstrengung gerade jene zu überwinden, um den erhabenen Geist des Dichters als eines Weltenrichters von idealster Reinheit frei auf uns wirken zu lassen, — eine Wirkung, von welcher es sehr unsicher ist, dass gerade sie selbst die Nachwelt stets richtig bestimmt hat, weshalb uns Dante als ein, durch die Einwirkungen seiner Zeit auf ihn, in riesigster Erscheinung zu schauerlicher Einsamkeit Verdammter bedünken kann.

Um noch eines Beispieles zu gedenken, erwähnen wir den grossen *Calderon*, den wir gewiss durchaus unrichtig beurtheilen würden, wenn wir ihn für ein Produkt der zu seiner Zeit im Katholizismus herrschenden Lehre der Jesuiten ansehen wollten; dennoch ist es offenbar, dass, wenn des Meisters tiefe Welt-

erkenntnis die jesuitische Weltanschauung weit hinter sich lässt, diese seine Dichtungen für deren zeitgemässe Gestaltung doch so stark beeinflusst, dass wir erst den Eindruck hiervon zu überwinden haben, um den erhabenen Tiefsinn seiner Ideen rein zu erfassen. Ein eben so reiner Ausdruck dieser Ideen war dem Dichter bei der Vorführung seiner Dramen für ein Publikum unmöglich, welches zu dem tiefen Sinn derselben nur durch die jesuitischen Lehrsätze, in welchen es erzogen wurde, hingeführt werden zu können schien.

Wollen wir nun zugestehen, dass die grossen griechischen Tragiker von der Zeit und dem Raum ihrer Umgebung so glücklich umschlossen waren, dass diese eher produktiv als behindernd ihre Werke beeinflussten, so bekennen wir zugleich, hier einer unmöglichen Erscheinung gegenüber zu stehen, welche manchem neueren Kritiker auch bereits als Fabel aufgehen will. Für unser Auge ist diese harmonische Erscheinung ebenso in das Gebiet alles durch Raum und Zeit zur Unzulänglichkeit Verurtheilten gerückt, wie jedes andere Produkt des schaffenden Menschengeistes. So gut, wie wir für Platon, Dante und Calderon die Bedingungen von Zeit und Raum ihrer Umgebung zur Erklärung herbeiziehen mussten, haben wir diese für die reine Veranschaulichung der attischen Tragödie nöthig, welche schon zur Zeit ihrer Blüthe in Syrakus ganz anders wirkte als in Athen. Und hiermit berühren wir nun den eigentlichen Hauptpunkt unserer Untersuchung. Wir ersehen nämlich, dass dieselbe Zeitumgebung, welche dem grossen Geist in seiner Kundgebung nachtheilig beeinflusste, andererseits einzig die Bedingungen für die anschauliche Erscheinung des Geistesproduktes enthielt, so dass, seiner Zeit und Umgebung entrückt, dieses Produkt des wichtigsten Theiles seiner lebensvollen Wirkungsfähigkeit beraubt ist. Diess beweisen uns die Versuche zur Wiederbelebung gerade der attischen Tragödie auf unseren Theatern am Deutlichsten. Haben wir hierbei Zeit, Raum und die in ihnen sich darstellende Sitte, namentlich Staat und Religion, als ein uns ganz fremd Gewordenes erst uns erklären zu lassen, und diess oft von Gelehrten, die eigentlich gar nichts von der Sache verstehen, so können wir immerhin jedoch zu der Ansicht gelangen, dass dort in Zeit und Raum einmal Etwas zur Erscheinung kam, dem wir vergebens in einer anderen Zeit und einer anderen Oertlichkeit nachspüren. Dort scheint uns die dichterische Absicht grosser Geister sich vollkommen verwirklicht zu haben, weil Zeit und Raum ihrer Lebensumgebung so gestimmt waren, dass sie diese Absicht fast mit Ersichtlichkeit selbst hervorriefen.

Je näher wir nun den unserer Erfahrung zugänglichen Erscheinungen, namentlich auf dem Gebiete der Kunstwelt, treten, will ein tröstlicher Ausblick auf nur ähnliche harmonische Verhältnisse immer mehr schwinden. Im Betreff der grossen Maler der Renaissance-Zeit beklagte schon Goethe die widerwärtigen Gegenstände, als gequälte Märtyrer u. dgl., welche sie darzustellen hatten; von welchem Charakter ihre Besteller und Lohngeber waren, brauchen wir hierbei nicht erst zu untersuchen, auch nicht, dass zuweilen ein grosser

Dichter verhungerte: begegnete diesem dem grossen Cervantes, so fand doch sein Werk sofort die ausgebreitetste Theilnahme; und auf dieses Letztere möge es uns für hier ankommen, wo wir nur die behindernden Einflüsse von Zeit und Raum auf die Gestalt und Erscheinung des Kunstwerkes selbst in Erwägung ziehen wollen.

In diesem Betreff ersehen wir nun, dass, je zeitgemässer ein produktiver Kopf sich einrichtete, desto besser auch er dabei fuhr. Noch heute kommt es keinem Franzosen bei, ein Theaterstück zu konzipiren, für welches er das Theater mit Darstellern und Publikum nicht schon vorräthig findet. Eine wahre Studie für das erfolgreiche Eingehen auf das durch die Umstände Gegebene bietet die Geschichte der Entstehung aller italienischen Opern, namentlich auch Rossini's. Unser Gutzkow kündigt bei neuen Auflagen seiner Romane Ueberarbeitungen derselben unter Benutzung auf die neuesten Zeitereignisse an. — Betrachten wir dagegen nun die Schicksale solcher Autoren und Werke, denen eine ähnliche Zeit- und Ort-Gemässheit nicht zu statten kam. In erster Reihe sind hierfür Werke der dramatischen Kunst in Betracht zu nehmen, und zwar namentlich musikalisch ausgeführte, weil die Veränderlichkeit des Musikgeschmackes sehr entscheidend ihr Schicksal bestimmt, während Werken des reinen Dramas keine so eindringliche Ausdrucksweise zu eigen ist, dass ihre Veränderlichkeit den Geschmack heftig berührte. An den Opern Mozart's können wir deutlich ersehen, dass Das, was sie über ihre Zeit erhob, sie in den sonderbaren Nachtheil versetzt, ausser ihrer Zeit fortzuleben, wo ihnen nun aber die lebendigen Bedingungen abgehen, welche zu ihrer Zeit ihre Konzeption und Aufführung bestimmten. Vor diesem eigenthümlichen Schicksale blieben alle übrigen Werke der italienischen Opernkomponisten bewahrt; keines überlebte seine Zeit, welcher sie einstig angehörten und entsprungen waren. Mit „Figaro's Hochzeit" und „Don Juan" war dies anders: unmöglich konnten diese Werke nur als für den Bedarf einiger italienischer Opernsaisons vorhanden betrachtet werden; der Stempel der Unsterblichkeit war ihnen aufgedrückt. Unsterblichkeit! — Ein verhängnissvolles Weihegeschenk! Welchen Qualen des Daseins ist die abgeschiedene Seele solch eines Meisterwerkes nicht ausgesetzt, wenn sie durch ein modernes Theatermedium zum Behagen des nachweltlichen Publikums wieder hervorgequält wird! Wohnen wir heute einer Aufführung des „Figaro" oder des „Don Juan" bei, möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll und ganz gelebt, um uns die Erinnerung hieran als schöne Sage zu hinterlassen, statt dessen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Misshandlung Wiedererweckten hindurchgetrieben sehen?

In diesen Werken Mozart's vereinigen sich die Elemente der Blüthezeit des italienischen Musikgeschmackes mit den Gegebenheiten der Räumlichkeit des italienischen Operntheaters zu einem ganz bestimmten Charakteristikon, in welchem sich der Geist des Ausganges des vorigen Jahrhunderts schön und

liebenswürdig ausdrückt. Ausserhalb dieser Bedingungen, in unsere heutige Zeit und Umgebung versetzt, erleidet das Ewige dieser Kunstschöpfungen eine Entstellung, die wir vergebens durch neue Verkleidungen und Umstimmungen der realistischen Form derselben zu beseitigen trachten. Wie dürfte es uns beikommen, z. B. am „Don Juan" etwas ändern zu wollen, — was doch fast jeder für das Werk Begeisterte einmal für nöthig gehalten hat, — wenn uns nicht die Erscheinung des herrlichen Werkes auf unseren Theatern wirklich ängstigte? Fast jeder Opernregisseur nimmt sich einmal vor, den „Don Juan" zeitgemäss herzurichten; während jeder Verständige sich sagen sollte, dass nicht dieses Werk unserer Zeit gemäss, sondern wir uns der Zeit des „Don Juan" gemäss umändern müssten, um mit Mozart's Schöpfung in Uebereinstimmung zu gerathen. Um auf die Ungeeignetheit der Wiederverführungsversuche gerade auch dieses Werkes hinzuweisen, nehme ich hier noch gar nicht einmal unsere dafür gänzlich unentsprechenden Darstellungsmittel in Betracht; ich sehe für das deutsche Publikum von der entstellenden Wirkung deutscher Uebersetzungen des italienischen Textes, sowie von der Unmöglichkeit, das italienische sogenannte Parlando-Rezitativ zu ersetzen, ab, und will annehmen, es gelänge eine Operntruppe von Italienern für eine ganz korrekte Aufführung des „Don Juan" auszubilden: immer würden wir in diesem letzteren Falle, von der Darstellung auf das Publikum zurückblickend, finden müssen, dass wir uns am falschen Orte befänden, welcher peinliche Eindruck unserer Phantasie aber schon dadurch erspart wird, dass wir uns jene — für unsere Zeit ideal gewordene — Aufführung gar nicht vorstellen können.

Noch deutlicher dürfte sich dieses Alles an dem Schicksale der „Zauberflöte" herausstellen. Die Umstände, unter denen dieses Werk zu Tage kam, waren diesmal kleinlicher und dürftiger Art; hier galt es nicht, für ein vortreffliches italienisches Sängerpersonale das Schönste, was diesem irgendwie vorzulegen war, zu schreiben, sondern aus der Sphäre eines meisterlich ausgebildeten und üppig gepflegten Kunstgenres auf den Boden eines, bisher musikalisch durchaus niedrig behandelten, Schauplatzes für Wiener Spassmacher sich zu begeben. Dass Mozart's Schöpfung die an seine Arbeit gestellten Anforderungen so unverhältnissmässig übertraf, dass hier nicht ein *Individuum* sondern ein ganzes *Genus* von überraschendster Neuheit geboren schien, müssen wir als den Grund davon betrachten, dass dieses Werk einsam dasteht und keiner Zeit recht angeeignet werden kann. Hier ist das Ewige, für alle Zeit und Menschheit Giltige (ich verweise nur auf den Dialog des *Sprechers* mit *Tamino!*) auf eine so unlösbare Weise mit der eigentlichen trivialen Tendenz des vom Dichter absichtlich auf gemeines Gefallen Seitens eines Wiener Vorstadtpublikums berechneten Theaterstückes verbunden, dass es einer erklärenden und vermittelnden historischen Kritik bedarf, um das Ganze in seiner zufällig gestalteten Eigenart zu verstehen und gut zu heissen. Stellen wir die Faktoren dieses Werkes genau neben einander, so erhalten

wir hieraus einen sprechenden Beleg für die oben behauptete Tragik im Schicksale des schaffenden Geistes durch seine Unterworfenheit unter die Bedingungen der Zeit und des Raumes für sein Wirken. Ein Wiener Vorstadttheater mit diesem auf den Geschmack seines Publikums spekulirendem Theaterdirektor liefert dem grössesten Musiker seiner Zeit den Text zu einem Effektstück, um sich durch dessen Mitarbeiterschaft vor dem Bankerott zu retten; Mozart schreibt dazu eine Musik von ewiger Schönheit. Aber diese Schönheit ist unablösbar dem Werke jenes Theaterdirektors einverleibt, und bleibt in Wahrheit, da diese Verbindung unauflösbar ist, dem Wiener Vorstadtpublikum auf der Stufe des zu jener Zeit ihm eigenen Geschmackes in einem unaffektirten Sinne, wie gewidmet, so verständlich. Wollten wir jetzt die „Zauberflöte" vollständig beurtheilen und geniessen können, so müssten wir sie — durch irgend einen der heutigen spiritistischen Zauberer — uns im Theater an der Wien im Jahre ihrer ersten Aufführungen vorstellen lassen. Oder sollte uns eine heutige Aufführung auf dem Berliner Hoftheater dasselbe Verständniss bringen können?

Fürwahr, die Vorstellung der Idealität von Zeit und Raum wird uns bei solchen Betrachtungen übel erschwert, und müssten wir diese für unsere schliesslichen Untersuchungen wohl füglich, wenigstens der Idealität des reinen Kunstwerkes gegenüber, als die krassesten Realitäten betrachten, wenn wir unter ihren abstrakten Formen nicht wiederum nur das reale Publikum und seine Eigenschaften zu verstehen hätten. Die Verschiedenartigkeit des gleichzeitigen Publikums derselben Nation versuchte ich in meinen vorangehenden Artikeln näher zu beleuchten; wenn ich diesesmal die gleiche Verschiedenartigkeit nach Zeit und Raum deutlich zu machen wünschte, so gedenke ich für den Schluss dieser Betrachtungen die eigentlichen Zeit- und National-Tendenzen dennoch unberücksichtigt zu lassen, vielleicht schon aus Furcht, bei der Erörterung und Darstellung derselben zu weit zu gerathen und in willkürlichen Annahmen mich zu verlieren, wie z. B. über die Kunsttendenzen des neuesten deutschen Reiches, welche ich doch wohl zu hoch anschlagen dürfte, wenn ich sie nach der Wirksamkeit des Oberdirektors der vier norddeutschen Hoftheater zu bemessen durch persönliche Rücksicht mich verleitet fühlen sollte. Auch möchte ich, nachdem wir unser Thema nach so bedeutenden Dimensionen hin in das Auge fassten, die Frage nicht in die Untersuchung absoluter Lokalitäts-Differenzen sich verlaufen lassen, wiewohl ich von der entscheidenden Wichtigkeit einer solchen Differenz selbst ein merkwürdiges Beispiel erlebt habe, nämlich an dem Schicksale meines Tannhäuser's in Paris, welcher (aus guten Gründen!) in der grossen Oper ausgepfiffen wurde, während er, nach dem Dafürhalten Sachverständiger, in einem weniger von seinem Stammpublikum beherrschten Theater der französischen Hauptstadt, vielleicht bis auf unsere Tage, recht gut als bescheidener Abendstern neben der Sonne des Gounod'schen „Faust" hätte fortleuchten können.

Es sind jedoch wichtigere Eigenschaften des nach Zeit und Raum sich auseinander schiebenden Publikums, welche sich mir zur Erwägung aufdrängten, als ich das Schicksal der *Liszt*'schen Musik mir zu erklären suchte, welchen zu erörtern die eigentliche Veranlassung zu den vorausstehenden Untersuchungen gab, die ich demnach mit dieser Erörterung am Schicklichsten abzuschließen glaube. Diesmal war es die *Dante*-Symphonie Liszt's, nach deren erneuter Aufführung ich mich abermals von dem Problem befangen fühlte, welche Stellung dieser eben so genialen als meisterlichen Schöpfung in unserer Kunstwelt anzuweisen sei. Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der *göttlichen Komödie* beschäftigt gewesen, und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurtheilung dieses Werkes, über welche ich mich oben äußerte, erwogen hatte, trat jetzt jene Liszt'sche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dante's unaussprechlich tiefsinnigen Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seliger selbstgewisser Empfindung befreite. Diese ist die Seele des Dante'schen Gedichtes in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch *Michael Angelo* seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angefangen war, konnte die wahre Befreiung Dante's vollbracht werden.

Dieses Werk ist unserer Zeit und seinem Publikum so gut wie unbekannt geblieben. Es ist eine der erstaunlichsten Thaten der Musik: aber nicht einmal die dümmste Verwunderung hat sie bisher auf sich gezogen. Ich habe in einem früheren Briefe über Liszt*) die äußeren Gründe des frechen Mißwollens der deutschen Musikerwelt für Liszt's Auftreten als schaffender Tonsetzer zu erörtern versucht: diese sollen uns heute nicht abermals beschäftigen; wer das deutsche Konzertwesen, dessen Heroen, vom Generalbaß bis zum Kontrapunkt kennt, weiß, mit welcher Assekuranz-Gesellschaft für Talentlosigkeit er es hier zu thun hat. Dagegen nehmen wir nur dieses Werk, und die ihm ähnlichen Arbeiten Liszt's, in Betrachtung, um aus ihrem Charakter selbst uns ihre Zeit- und Raum-Ungemäßheit in der jetzt träg verlaufenden Gegenwart zu erklären. Offenbar sind diese Liszt'schen Konzeptionen zu gewaltig für ein Publikum, welches den *Faust* im Theater sich durch den seichten Gounod, im Konzertsaal durch den schwülstigen Schumann musikalisch vermasken läßt.**) Hiermit wollen wir das Publikum nicht anklagen: es hat ein Recht so zu sein, wie es ist, zumal wenn es unter der Leitung seiner Führer nicht anders sein kann. Dagegen fragen wir uns nun, wie unter solchen Gegebenheiten des Raumes und der Zeit Konzeptionen wie die Liszt'schen entstehen konnten.

*) Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. V.

**) In Leipzig hörte man bei einer Aufführung der Dante-Symphonie an einer bestimmten Stelle des ersten Theiles von dem Publikum den Ausruf: „Ei! Herr Jesus!“

In Etwas ist gewiss jeder grosse Geist jener Zeit- und Ort-Bestimmungen unbestehend, ja, wir sehen auf die grössesten dieser Bestimmungen sogar verwirrend einwirken. Ich erklärte mir zuletzt diese so anregenden und unabweislichen Einflüsse aus dem eminenten Aufschwunge der vorzüglichsten Geister Frankreichs in den beiden das Jahr 1830 umschliessenden Decennien. Die Pariser Gesellschaft hat um jene Zeit einer besonderen Blüthe ihrer Staatsmänner, Gelehrten, Schriftsteller, Dichter, Maler, Skulpturen und Musiker so bestimmte und charakteristische Aufforderungen zum Anschluss an ihre Bestrebungen dar, dass eine feurige Phantasie sie sich wohl zu einem Auditorium vereinigt vorstellen durfte, welchem eine Dante- oder Faust-Symphonie, ohne kleinliche Missverständnisse befürchten zu müssen, vorgeführt werden könnte. Ich glaube in dem Maße Liszt's, diese Kompositionen später auszuführen, die Anregungen, sowie auch den besonderen Charakter dieser Anregungen aus jener Zeit und aus jenem räumlichen Vereinigungspunkte, als produktive Motiven zu erkennen, und — schätze sie hoch, wenngleich es der über Zeit und Raum weit hinausliegenden Natur des Liszt'schen Genius bedurfte, um jenen Anregungen ein ewiges Werk abzugewinnen, mögen diesen Ewige vorläufig in Leipzig und Berlin noch übel ankommen.

Blicken wir schliesslich noch einmal auf das Bild zurück, welches uns das in Zeit und Raum sich bewegende Publikum darbot, so könnten wir es mit dem Strome vergleichen, in dessen Betracht wir uns nun zu entschliessen hätten, ob wir mit ihm, oder gegen ihn schwimmen wollten. Was wir mit ihm schwimmen sehen, mag sich einbilden dem steten Fortschritte anzugehören; jedenfalls wird es ihm leicht sich fortreissen zu lassen, und es merkt nichts davon im grossen Meere der Gemeinheit verschlungen zu werden. Gegen den Strom zu schwimmen muss Denjenigen lächerlich dünken, die zu der ungeheuren Anstrengung, welche es kostet, nicht ein unwiderstehlicher Drang bestimmt. Wirklich können wir aber der uns fortreissenden Strömung des Lebens nicht anders wehren, als wenn wir ihr entgegen nach dem Quelle des Stromes steuern. Wir werden zu erliegen befürchten müssen; in höchster Ermattung rettet uns aber zuweilen ein gelingendes Auftauchen: da hören die Wellen unserem Ruf, und staunend steht die Strömung für Augenblicke still, wie wenn ein grosser Geist einmal unvermuthet zur Welt spricht. Und wieder taucht der kühne Schwimmer unter, nicht dem Leben, sondern dem Quelle des Lebens nach geht sein Trachten. Wer, wenn er zu diesem Quelle gelangte, würde wohl Lust empfinden, sich je wieder in den Strom zu stürzen? Von seliger Höhe herab gewahrt er das ferne Weltmeer mit seinen sich gegenseitig vernichtenden Ungeheuern; was dort sich vernichtet, wollen wir ihm verdenken, wenn er es verneint?

Aber was wird das „Publikum" dazu sagen? — Ich denke, das Stück ist aus und nun trennt sich. —

Richard Wagner.

Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion.*)

Von Heinrich Porges.

III.

Wir sind am Anfange unserer Betrachtungen von dem Gedanken ausgegangen, dass die *Kunst*, um zu einem neuen und kräftigen Leben zu erblühen, auf *Religion* gegründet werden müsse; wir gelangten dann zu der Einsicht, dass in unserer Zeit die Religion nur durch eine innige Verbindung mit der *Philosophie* wieder aufgerichtet werden könne; und wir haben schliesslich die Ueberzeugung gewonnen, dass diese Wiederherstellung eines, durchaus vom Geiste der Wahrheit erfüllten, religiösen Lebens nur möglich sei, wenn das philosophische Denken selbst eine tiefgehende, *sein eigenes Wesen in der Wurzel verändernde Krisis* erführe, welche darin besteht, dass die Vernunft selbst in ähnlicher Weise einen Prozess der *Wiedergeburt* durchmache, wie auch der sittliche Mensch einen solchen erleben muss, wenn er in das „Reich Gottes" eingehen will.

Diese innere, das Wesen des Denkens umschaffende Verwandlung bildet also nicht nur die Vorbedingung für das Wiederwachwerden eines religiösen Sinnes, sondern hat die selbe Bedeutung für das Hervortreten eines neuen Lebens in der *Kunst*. Denn gleichwie die nur auf sich selbst gestellte Vernunft niemals zu den Tiefen des göttlichen Seins vorzudringen im Stande ist, so ist sie ebenso unvermögend auf dem Gebiete der Kunst auch nur das kleinste Gebilde von wahrhafter Originalität zu erzeugen. Diesen diametralen Gegensatz der denkenden und schöpferischen Geistesthätigkeit und den geradezu lähmenden Einfluss, den die erstere auf die letztere auszuüben vermag, hat *Richard Wagner* vor Augen gehabt, als er den bedeutungsvollen Ausspruch that: „*Der Philosophie und nicht der Kunst gehören die zwei Jahrtausende an, die seit dem Untergange der griechischen Tragödie bis auf unsere Tage verflossen.*" Dieser Gedanke deutet mit voller Klarheit auf den grossen Riss hin, durch den der Mensch jener Einheit und Ganzheit seines Wesens verlustig ging, deren Wiedergewinnung strenge genommen das alleinige Ziel all' seines Strebens im

*) Um den richtigen Standpunkt zu bezeichnen, von dem aus die folgenden Untersuchungen zu beurtheilen sind, muss ich ihnen die Bemerkung vorausschicken, dass sie aus Rücksicht auf die einer Zeitschrift nothwendig gesteckten Grenzen bedeutende Kürzungen erfahren mussten. In einer demnächst in die Öffentlichkeit tretenden selbständigen Schrift werden die hier nur in den Hauptzügen markirten Gedanken ihre volle Ausführung finden, und auf sie verweise ich alle sich für den Gegenstand interessirenden Leser.

Der Verfasser.

Handeln, Wissen und schöpferischen Wirken bildet. Forschen wir aber der Ursache nach, warum denn die griechische Tragödie, als die Blüthe des öffentlichen Kunstlebens, so rasch ihrem Verfall entgegenging, so zeigt es sich, wie dieses deshalb geschah, weil der Grund, auf dem sie ruhte, der *religiöse Mythos* der Griechen, durch die, in der Person des *Sokrates* zuerst in voller Selbstständigkeit hervortretende, *individuelle Vernunftthätigkeit* im Wanken gekommen war. Durch den hier in aller Schärfe sich zeigenden Gegensatz zwischen dem überlieferten religiösen *Glauben* und der Freiheit des nach unmittelbarem Wissen strebenden *Denkens* kam ein Zwiespalt in das Wesen der gesammten Menschheit, der bis heute noch nicht aufgehoben worden ist, und dessen Heilung, wie ich es schon ausgesprochen habe, die eigentliche weltgeschichtliche Aufgabe unserer ganzen Epoche bildet. Das von R. Wagner so scharf betonte feindselige Verhältniss zwischen Philosophie und Kunst ist nur eine nothwendige Folge des gleichen Zerwürfnisses zwischen Philosophie und Religion.

Wenn wir aber nun deutlich erkennen, dass die eigentliche Ursache der Unseligkeit des gegenwärtigen Daseins des Menschen die in seinem Innern stattfindende Zertrennung bildet, welche sich in einem fortwährend herrschenden inneren Kriege zwischen den Faktoren seines *sinnlichen, sittlichen* und *geistigen* Lebens äussert, so tritt von selbst die Frage in den Vordergrund, wie es nun geschehen könne, dass diese in ihren Erscheinungsformen so verschieden gearteten Gebiete sich dennoch wechselseitig zu einer in sich geschlossenen *Einheit* wieder durchdrängen, ja eine solche gerade aus sich heraus erzeugten? —

Wir müssten unser Unvermögen bekennen auf diese Frage eine genügende Antwort zu geben, wenn wir unseren Blick starr auf die *diesseitige* Welt geheftet hielten und nicht den Muth besässen uns tief in uns selbst zu versenken und darüber nachzusinnen, ob es nicht eine Kraft gebe, welche erhabener sei, als die, unser Selbst zu einer ewigen Zerreissung verdammenden Mächte der Natur, des Sittengesetzes und der Vernunftthätigkeit. Nur wenn eine solche Kraft von dem Wesen des Menschen Besitz ergreift, welches eben in dem Erlebniss der *Wiedergeburt*, wie wir es nannten, der Fall sein wird, nur dann kann er die so heiss ersehnte Einheit wieder erlangen; und nur, wenn er eine solche Einheit aller seiner Gemüths- und Geisteskräfte gewinnt, wird auch das eigentliche *Ideal* der Menschheit, das Bild des *wahren, zur Göttlichkeit erhobenen Menschen*, in ihm hergestellt. Und so wird denn zugleich der hohe Beruf des Menschen erfüllt werden: ein lebendiges Bindeglied zwischen der *Gottheit* und der *Natur* zu bilden, wodurch auch diese jener Freiheit und Seligkeit theilhaftig gemacht werde, die nur in der Vereinigung mit dem göttlichen Sein zu erreichen ist, welches wiederum nichts Geringeres bedeutet, *als dass der Mensch diese erwählt war, den Prozess des göttlichen Schaffens, der auch ihn in's Dasein gerufen, nun selbst fortzusetzen.*

Dieses ist nun wohl zu beachten, dass während jeder Mensch, als Gottheit, sich dazu berufen wissen soll, durch rückhaltlose Hingebung seines individuellen Willens an den göttlichen den Prozess der Wiedergeburt als sittliche Persönlichkeit an sich zu erfahren, dagegen es als eine besondere dem Einzelnen, dem Auserwählten, dem Genius, verliehene Gunst betrachtet werden muss, wenn der Geist der göttlichen Liebe auch die Natur im Menschen dadurch erlöst, indem er ihr die Ketten der Bedürftigkeit abnimmt und sie in eine *frei-schöpferische Kraft* verwandelt. Geist und Natur, diese beiden im Menschen untrennbar verbundenen und dennoch wieder in so schroffem Widerstreite miteinander stehenden Gebiete, müssen dabei gleichsam ihre Rollen tauschen, ein jedes muss die Funktion des anderen übernehmen, wenn es zur höchsten schöpferischen Thätigkeit kommen soll, deren Wesen einzig nur so erklären ist, wenn man darin eben den Durchbruch eines *göttlichen* Lebens in die Sphäre der *Sinnlichkeit* erkennt. Aber dieses Vertauschen der Rollen, diese Umwandlung der Freiheit in Nothwendigkeit und der Nothwendigkeit in Freiheit, worin das eigentliche Geheimniss alles Produzirens besteht, wäre unmöglich; wenn nicht ausser den Erscheinungsformen von Geist und Natur noch eine dritte Potenz da wäre, welche als die eigentliche Wurzel beider betrachtet werden muss. Diese Potenz ist der *Wille*. Er ist das Prius von Natur und Geist; er verbindet die Welt des hellen Bewusstseins mit den dunkeln Gebieten des Naturdaseins; er durchdringt und beherrscht in gleicher Weise die Sphären des sittlichen, wie die des sinnlichen Lebens.

Welches ist nun der besondere Charakter jener Krisis, der dieser Wille unterworfen werden muss, wenn es zur Erzeugung eines *Kunstwerkes* kommen soll? Hierauf ist zu sagen: Im Unterschiede zu jenem Erlebniss der sittlichen Wiedergeburt, durch welches der Mensch einzig die Herrschaft der ihn stets von Neuem bedrängenden bösen *Begierden* zu brechen vermag, handelt es sich im Prozesse des künstlerischen Schaffens hauptsächlich um eine *Krisis des Bewusstseins* und seines Verhältnisses zu dem mit ihm enge verbundenen körperlichen Organismus.

Eben auf dieser engen Verbindung des geistigen und sinnlichen Elementes, welches unser Bewusstsein einerseits an ein körperliches Dasein kettet, das ihm andererseits undurchdringlich fremd gegenübersteht, darauf beruht das eigentlich grösste Leiden des Bewusstseins. Indem wir dessen inne werden, wie unser Ich stets an sich gebannt bleibt, und von sich selbst nicht loskommen, sich selbst nicht zu entfliehen vermag, so scheint uns ein Ende dieser unnennbaren Qual in diesem Leben gar nicht abzusehen zu sein, und nur die eine Möglichkeit offen zu stehen, dass wir geradezu das Band zerreissen, welches uns an dieses, unserem Geiste zur Last gewordene Dasein gefesselt hält, und durch das wir immer von Neuem an die Abhängigkeit unseres Ich von sich selbst gemahnt werden. Wir besitzen auf dem Gebiete der Musik ein Werk, in welchem eben dieses Leiden, das weder ein vorwiegend sinnliches oder

menschen, sondern ein im eminentesten Sinne geistiges Leiden ist, in all' seiner Tiefe einen vollendeten künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Dieses der Sphäre der symphonischen Kunst angehörige Werk ist: *„Eine Faustouverture"* von *Richard Wagner*. In dem dieser Tondichtung vorgesetzten Motto aus Goethes *„Faust"* spricht der Dichter das selbe Erlebniss aus, welches wir so eben zu bezeichnen gesucht haben:

„Der Geist, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen,
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach Aussen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst."

Was uns hier einzig zu helfen vermöchte, wäre also dieses, dass unser Ich, statt *fortwährend* in sich gestaut zu sein, *ausser sich gestaut* würde. Damit dieses aber geschehe, müsste es eben von einer Kraft getroffen werden, die der seinen in jeder Hinsicht überlegen wäre. Wir müssen nun aber erkennen, dass sich unser individuelles Ich, in seinem gegenwärtigen natürlichen Zustande, in einer *dreifachen Abhängigkeit* befindet: nämlich von der *unter* ihm stehenden Macht der Natur, der *über* ihm stehenden Macht des Sittengesetzes und eben der Gebundenheit an sich *selbst*. So lange das Bewusstsein dem Banne *dieser* drei Gewalten unterworfen ist, kann es *nicht* schöpferisch wirken; denn weder durch eine äusserste Steigerung des Lebenstriebes, noch selbst durch das reinste sittliche Wollen oder durch die angestrengteste Geistesarbeit kann es hierzu gelangen; nur das von allen diesen Banden *frei* gewordene Bewusstsein könnte sich als schöpferische Potenz erweisen. Es ist also die *Frage*: wer ihm einzig diese *Freiheit* verschaffen könne, welche *Frage* zu beantworten die Aufgabe der folgenden Betrachtungen sein wird.

Hören wir zunächst, was ein gewiss unverwerflicher *Zeuge*, was *Goethe*, in seinen Gesprächen mit Eckermann,*) über die Art des höchsten geistigen Produzirens ausspricht. „Jede Produktivität *höherer Art*" — so lauten seine Worte — „jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder grosse Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in Niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem *Dämonischen* verwandt, das überhaupt mit ihm thut, was ihm beliebt, und dem er sich bewusstlos hingiebt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäss zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses."

*) III. Theil. S. 236.

Es bedarf kaum eines Hinweises, in wie innigem Einklange diese, den tiefsten Gehalt in sich bergenden Sätze mit dem uns in diesen Betrachtungen leitenden Grundgedanken stehen, und so dienen sie dazu uns in der schon mehrfach kundgegebenen Ueberzeugung zu bestärken, wie das menschliche Bewusstsein nur durch eine unmittelbare Einwirkung des göttlichen Geistes aus seiner Gefangenschaft erlöst werden könne. Diese Einwirkung könnte aber gar nicht erfolgen, wenn nicht, wenigstens in einem Punkte, eine Identität zwischen beiden stattfände.

> Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
> Wie könnten wir das Licht erblicken?
> Lebt' nicht in uns des Gottes eig'ne Kraft,
> Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

Diese Identität des göttlichen und menschlichen Geistes nennen wir, vorerst, die *„ewige Freiheit"*, ein Ausdruck, der im Verlaufe unserer Betrachtungen sich deutlicher erklären wird. An ihr hat nur der Mensch unmittelbar Theil; sie, die in der ganzen übrigen Natur wie gefesselt erscheint, kömmt erst in ihm wahrhaft zu sich selbst. Und in dem Momente, wo dieser Prozess sich in uns vollzieht, haben wir die Empfindung, wie unser Ich gleichsam der Stelle enthoben werde, die es bis dahin eingenommen, d. h. eben *ausser sich gesetzt* werde. Dies ist aber das Geheimniss, welches diesen Vorgang stets umgiebt, dass wir nie eine bestimmte Ursache anzugeben vermögen, die ihn hervorgerufen. Es ist eben jenes Erlebniss, das, wie Goethe sagt, niemand in seiner Gewalt hat, und welches durch bewusstes Wollen nicht nur nicht hervorgerufen werden, sondern im Gegentheil durch nichts in seinem Hervortreten mehr gehindert werden kann, als durch ein solches. Aber gerade, weil wir nirgends, wohin wir auch blicken mögen, eine Ursache dieses blitzartigen Durchbruches entdecken können, sind wir dessen gewiss, dass diese plötzliche *Ekstase* die Wirkung eines unmittelbaren Berührtwerdens unseres Geistes von dem *göttlichen* sei.*)

*) Ein solches Ausser sich selbst Gesetztsein und Selbstvergessen findet auch in anderen Lebenslagen statt. Der Erfahrung eines Jeden zunächst liegend ist ja der natürliche Schlaf ein solcher Zustand, wo das Bewusstsein, der durch die Sinnesorgane vermittelten Verkehrs mit der Aussenwelt beraubt, mehr oder weniger auch die Fähigkeit verliert seines eigenen Daseins inne zu werden. In noch weit höherem Grade findet diese Entrücktheit des Ich bei den Erscheinungen des Somnambulismus und magnetischen Schlafes statt. Worin unterscheidet sich nun die Art der Ekstase, die den Gegenstand unserer Untersuchung bildet und die uns als Vorbedingung alles geistigen Schaffens gilt, von jener, die in den soeben namhaft gemachten Zuständen hervortritt? Vor allem müssen wir erkennen wie in den letzteren das Ausser sich gesetzt sein des Geistes nicht in einer Erhebung in eine höhere Region, sondern in einem theilweisen Zurücksinken in jene unter ihm stehende Naturgrundlage besteht, aus der er selbst an's Licht getreten ist. Es ist die Nachtseite unseres Daseins, die in schwächster Intensität im gewöhnlichen Schlafe und in gesteigerter Weise im Somnambulismus und allen verwandten Vorgängen sich kundgiebt. Ausser diesem einen unterscheidenden Momente ist aber noch ein anderer von wichtigster Bedeutung, nämlich der, dass die *Selbstvergessenheit des Ich*, von der wir beim Durchbrechen der „ewigen Freiheit" in unserem Innern erlaubt werden, im *Zustande der vollen physischen und psychischen Wachens erfolgt*. Einzig hier tritt jenes geradezu ein Wunder zu nennende Phänomen hervor, wo das Ich sich gleich-

Es giebt nun aber eine doppelte Art der *Ekstase*: eine, die wir als *Entzücken* (und deren Wesen hatten wir zuvor nur erst betrachtet) und eine andere, die uns als *Entsetzen* ergreift. Die letztere werden wir dann erfahren, wenn wir durch ein Einbrechen der *dämonischen* Mächte in unser Inneres in die Gefahr gerathen uns selbst gänzlich zu verlieren. Die Möglichkeit des Hervortretens dieses, in den Erscheinungen des Naturlebens wie gebändigten, Urgrundes alles Seins, (der, wie schon früher bemerkt worden, als Wille die gemeinschaftliche Wurzel unseres geistigen wie körperlichen Daseins bildet) ist aber für das Wesen des künstlerischen Schaffens von grösster Wichtigkeit. Denn wir dürfen uns der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass sich der Prozess des Schaffens nur erklären lässt, wenn ausser dem Bewusstsein noch ein anderer, von ihm grundverschiedener Faktor mitwirkt, und dieser Faktor ist kein anderer, als das, das ganze Universum erfüllende, Dasein der Natur. Diess ist nun von besonderer Bedeutung, dass es zu einer wirklichen schöpferischen Thätigkeit nur dann kommen kann, wenn unser natürliches Dasein ebenso ausser sich gesetzt wird, wie diess bei unserem geistigen der Fall war, welches „Durchbrechen der Schranke der Individuation" (wie es Schopenhauer nennt), vermittelst dessen der in der Erscheinung unseres Körpers wie gebundene Wille nun zur Freiheit gelangt, in uns alles Grauen und alle Schauer der Vernichtung wachrufen wird. Denn ebenso, wie unser Ich bei dem Berührtwerden von dem Geiste der „göttlichen Freiheit" zum Aufgeben seiner selbst gezwungen war, so muss jetzt die endliche Seite unseres sinnlichen Lebens vor der Gewalt der ewigen Lebenspotenzen zu Nichte werden und ersterben.

Ist aber damit in unserem Wesen nicht das gerade Gegentheil einer Organisation, nämlich eine wahre Desorganisation eingetreten? Bedenken wir das Eine: Das ausser sich gesetzte geistige und das von Todesschauern ergriffene natürliche Ich ist bei aller in ihm stattfindenden Zertrennung dennoch ein und das selbe Ich, um dessen ganzes Sein und Nichtsein es sich hier handelt. Wir sind gleichsam in jenen Zustand zurückversetzt, wo alle Kräfte in einem wirbelhaften Umtrieb begriffen waren, wo ein zu keinem wahren Können kommendes Wollen und ein in's Ziellose gehendes Können sich wie in blinder Wuth durchkreuzten, kurz, wo in der Natur jene furchtbare, wie wahnsinnige Selbstzerreissung stattfand, in die der Apostel *Jakobus* einen Blick gethan haben muss, wenn er den so merkwürdigen Ausdruck: „das Rad der Geburt" gebraucht. Und nichts anderes haben sowohl *Jakob Böhme*, wie *Richard Wagner*, vor Augen gehabt, wenn der erstere die „Angst" als jene dritte Naturgewalt bezeichnet, welche entsteht, wenn die finstere Begierde und der nach Licht strebende Geist mit einander in Widerstreit gerathen, und der letztere (in seinem „Beethoven")

---

zeitig weiss, und nicht weiss und wie jenes Erlebnisses des nicht-wissenden Wissens und wissenden Nicht-Wissens inne werden, in welchem die tiefsten Denker aller Zeiten den Punkt erkennt haben, ohne dessen Erfassen jeder Versuch in den Kern alles Seins einzudringen vergeblich bleibt.

in der „Angst des Willens" die Vorstufe zu allem mosthalischen Schaffen erkennt.

Es wäre aber nicht abzusehen, wie aus dieser chaotischen Wirrniss jemals irgend eine Art von Harmonie hervorgehen sollte, wenn nicht die zu so ungebundener Freiheit gelangten Potenzen aus sich heraus ein neues Element erzeugten, welches dann zum Mittel zu werden vermöchte, wodurch zwischen ihnen selbst eine Einheit hergestellt würde. Um die Beschaffenheit dieses neuen Faktors kennen zu lernen, brauchen wir uns nur an die Thatsache zu erinnern, wie die Natur in dem Momente, wo von ihr — sei diess nun im gewöhnlichen oder magnetischen Schlafe — die Fesseln des reflektirenden Bewusstseins genommen werden, *visionär* wird d. h. eine Art schöpferischer Thätigkeit entfaltet. Dieses Hervortreten eines inneren Bildens, wodurch die Natur sich über sich selbst erhebt und als eine *beseelte* sich kundgiebt, ist aber nur desshalb möglich geworden, weil sie zuvor von einem Strahle der „ewigen Freiheit" getroffen und dadurch in ihr ein Sehnen sich mit ihr zu vereinigen erweckt ward. Mit dem Aufblitzen dieser ersten Regung eines ins Uebersinnliche gehenden Drangs in der blinden Natur zeigt sich uns die Aussicht, dass sie aus ihren eigenen Ketten befreit werden könnte. Denn dieser aus der Tiefe der in sich finstern Natur in die Lichtwelt des Geistes dringende Sehnsuchtsblick bewirkt es, dass sich Natur und Geist jetzt nicht mehr in ihrer früheren so schroffen Trennung gegenüberstehen, bei der kein wahrer innerer Zusammenhang zwischen ihnen stattfand, und die wir als jenes Urleiden unseres Daseins kennen gelernt haben, ohne dessen Ueberwindung der Fluch der Unproduktivität nicht von uns weichen würde. In dem Augenblicke nun, wo die Natur dergestalt „beseelt" oder zur *Seele* wird, wo ihre brennende Gluth in wohlthuende Wärme, ihr finsteres Feuer in milde strahlendes Licht sich verwandelt, ist es, als wenn eine Himmelsleiter von der Höhe zur Tiefe hinführte und uns damit die Möglichkeit einer Erlösung gezeigt würde.

Damit aber diese von uns im Geiste ersehene Möglichkeit zur Wirklichkeit werde, müssten die vor unserem inneren Auge gleich seligen Gesichten vorüberziehenden *Urbilder* alles Seins gleichsam zum *Sichenbleiben* gezwungen und damit in feste und bestimmte Gestalten umgewandelt werden. Zu einem solchen Heraustreten aus der blossen Innerlichkeit, ohne dass wir nur dem Leiden einer ewig ungestillt bleibenden Sehnsucht nach der Seligkeit wahrhaften Schaffens unterworfen blieben, kann es aber nur kommen, wenn der Zustand der Ekstase, in den wir gleichzeitig als geistige, wie als Sinnenwesen versetzt sind, ein Ende fände. Diess ist nun das Merkwürdigste dieses letzten Stadiums des Prozesses, dessen Verlauf wir in seinen Hauptmomenten zu verfolgen gesucht haben, *dass unser Geist gerade durch die höchste Steigerung der Ekstase die Kraft gewinnt diese selbe Ekstase wieder zu überwinden*, und so, wie der gemeine Sprachgebrauch sehr treffend sagt, *wieder zu sich zu kommen*. Es wäre uns aber wenig geholfen, wenn wir damit nur in denselben Zustand zurückkehrten, in welchem wir uns

vor der Ekstase befunden hatten. Dies ist auch nicht der Fall; denn jetzt wird, nach *Richard Wagner's*, den Kern der Sache enthüllendem Ausdruck: unser *individuelles* Bewusstsein als *universelles* wach werden; es ist „der sich als allmächtiger Wille erkennende Wille, der sich nun laut als bewusste Idee der Welt verkündet.“*) Dieser „als *bewusste Idee der Welt* sich verkündende allmächtige *Wille*“ ist aber nicht blos ein ins End- und Ziellose gehender blinder Drang, sondern er ist identisch mit jener „ewigen Freiheit“, die unser Dasein unmittelbar mit dem göttlichen verbindet.

Mit dieser *Wiederaufrichtung des Bewusstseins* allein würde die Thatsache des künstlerischen Schaffens aber noch nicht vollständig erklärt sein. Denn sie ist ebenso die unerlässliche Voraussetzung für jede wirklich neue Erkenntniss des Geistes, wie für jede wahrhaft grosse That des Willens. Damit es speziell zum *künstlerisch* schöpferischen Wirken komme, d. h. damit von Innen aus erzeugte sinnlich anschauliche Gebilde hervortreten, musste, wie wir wissen, gleichzeitig mit der Krisis unseres Bewusstseins auch eine Krisis in unserem leiblichen Dasein stattfinden. Gerade wie unser Bewusstsein durch sein Entsinken in die Nacht des unbewussten Daseins neue, früher ungeahnte Kräfte gewann, so wird auch unser individuelles Leben durch die Berührung mit dem dämonischen Urgrunde der Natur sich im Innersten verwandeln. Das scheinbare Ersterben ist also nur die Vorstufe einer neuen Wiedergeburt, und wenn ja der Tod in nichts anderem besteht, als dass das Leben des Universums über das Einzelleben den Sieg davonträgt, so werden wir jetzt geradezu eine Auferstehung vom Tode erleben.

Dies ist nun das wahre Wunder des künstlerischen Schaffens — und jedes Eingreifen einer höhern Region in eine tiefere ist eben ein Wunder —, dass darin die Freiheit, die der Mensch sonst nur in der sittlichen Erkenntniss kundzugeben vermag, als eine unmittelbar auf das Innere des Naturlebens einwirkende Kraft sich erweist. In der blossen Natur findet ganz strenge genommen kein eigentliches Schaffen, sondern nur ein Zeugen und Gebären d. i. ein Fortleiten des in sie gelegten Schaffenstriebes statt. Nur im Geiste des Menschen wird die Kraft wiederum wach, die uns auf ein über uns selbst und über der Natur stehendes höheres Prinzip hinweist, und wodurch dann auch das Leben der Natur wieder in eine Verbindung mit dem göttlichen treten kann.

Nur also wenn der Geist als das Prinzip der Persönlichkeit und die Natur als die allem Individuellen und Persönlichen feindliche an sich unpersönliche Potenz ihre Eigenheit aufgeben, zeigt sich die Möglichkeit, dass beide von dem auf ihnen lastenden Fluche erlöst werden, der in nichts anderem besteht, als dass sie der göttlichen Schöpferkraft verlustig geworden sind, indem die Natur unter das Gesetz einer blinden Nothwendigkeit gefallen und

*) R. Wagner's „Beethoven“. S. W. 9. Bd. S. 91.

dem Geiste die Freiheit zu einem leeren Vermögen herabgesetzt ist, worüber in ebenso unerbittlicher Härte das starre, keine Gnade kennende Sittengesetz steht, wie über der Natur die alles Dasein wieder vernichtende Gewalt des Todes. Der in der Natur nie rastende Trieb des Zeugens und Gebärens versetzt aber den Geist in den Zustand des entsetzlichsten Leidens; die Gluth sinnlicher Lust wird ihm zur unerträglichen Qual, weil er durch sie in die Gefahr geräth, seines höchsten Gutes d. i. seiner Freiheit verlustig zu werden. Nur wenn es geschehen könnte, dass alle wonnigen Schauer des Lebenstriebes und der keine Schranken kennende Drang des ungemessensten Freiheitsstrebens in einem und dem selben Momente uns erfüllten, vermöchten wir unseres Daseins wahrhaft froh zu werden. Und eben in dieser *Vereinigung von Thätigkeit und Leiden* besteht das Wesen alles schöpferischen, selbst des *göttlichen*, Wirkens, an welchem letztern der Mensch allein im *künstlerischen* Schaffen Antheil zu nehmen vermag. So wie diese ungeheure Krisis in einem Menschen sich durchsetzt, empfindet er es mit zweifelloser Sicherheit, wie das Licht, das jetzt seinen Geist erhellt, einer höheren Sphäre entstammt, und die Gluth, die durch alle seine Adern zuckt, aus keiner blos irdischen Quelle fliesst. Es ist, als erlebte dieser Mensch in ihm selber wiederum den ursprünglichen Werdeprozess des Weltseins: das an sich Ungeistige wird zu einem Geistigen verklärt, das in sich Finstere ins Licht gehoben, das Unbegrenzte und Gestaltlose des dämonischen Seins in feste Schranken gefasst und in bestimmte und lebendige Gestalten verwandelt. Jetzt wird der in der Seele wachgewordenen Sehnsucht die höchste Erfüllung zu Theil; sie bleibt nun nicht mehr etwas blos Innerliches, sondern erreicht ihr Ziel: sich selbst in voller sinnlicher Wirklichkeit als Erscheinung zu erblicken.

Erst hierdurch gelangt die Krisis, die damit begonnen, dass das menschliche Bewusstsein unmittelbar von einem Strahle des göttlichen Geistes getroffen ward, zu ihrem wahren Ende. Jetzt, wo das ganze Wesen des Menschen von dem Hauche eines ewigen, dem Tode und der Vergänglichkeit nicht unterworfenen Lebens erfüllt wird, wo sein Geist die Fähigkeit gewonnen hat als von innen heraus die Sinnenwelt durchdringende Kraft zu wirken und diese in die Freiheit zu führen, erschauen wir an dem Schaffen dieses durch die höchste Liebe und Gnade zur Beseligung der unseligen Menschheit berufenen einzelnen Menschen, in der *Kunst des Genius*, den Abglanz der göttlichen Idee des wahren, in sich einheitlichen, reinen, gottähnlichen Menschenwesens. Und so ist dem Menschen einzig im Momente des künstlerischen Schaffens die Möglichkeit geboten, einen Blick in das Geheimniss der höchsten göttlichen Wirkungskraft selber zu thun, die sich in dem Wesen des Menschen bekundet. Dieses Geheimniss jemals vollständig zu enthüllen, ist eine Unmöglichkeit; nur in gebrochenen Strahlen vermögen wir die Herrlichkeit, wie die Furchtbarkeit der Majestät der Gottheit zu ertragen; — eine Seite ihres Wesens muss stets in die Verborgenheit zurücktreten, wenn die andere sich uns erschliessen soll, vor einem plötzlichen Hervorbrechen in ihrer Allheit müsste der Geist des Menschen sofort

zu Nichts vergehen. Und hierin möchte ich auch eine, und zwar nicht der unwesentlichsten Ursachen sehen, weshalb in unserem irdischen Dasein Religion, Kunst und Philosophie, die wie Leben, Schauen und Erkennen in ihrem innersten Grunde Eins sind und untrennbar zusammen gehören, dennoch in ihren Erscheinungsformen sich trennen und, gleich den einem und demselben Stamme entspringenden Aesten eines Baumes, nach verschiedenen Richtungen auseinandergehen müssen; während wir andrerseits in der Durchdringung des wahrhaftigen künstlerischen Schaffens von dem einzigen Geiste der göttlichen Freiheit die Ursache für den Umstand erkennen müssen, dass die Kunst — was uns auch schon der flüchtigste Blick in den Gang der geschichtlichen Entwickelung lehrt — nur dann auf ihrer idealen Höhe sich behaupten könne, wenn sie den Zusammenhang mit der *Religion* aufrecht erhält, dagegen unwiederbringlich dem Verderben anheimfällt, sobald sie denselben gänzlich verliert.

Mit dem Ausdrucke dieser Ueberzeugung mögen diese Untersuchungen, bei denen nothwendigerweise der Boden des eigentlich spekulativen Denkens betreten werden musste, ihren Abschluss finden, wobei es anderen Ausführungen vorbehalten bleiben muss, nachzuweisen: in welchem Verhältnisse die Kunst während ihrer verschiedenen Epochen mit den mythologischen Religionen und der mit dem Christenthum zu ihrem Ende gekommenen geoffenbarten Religion gestanden habe. —

Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes.

V.

Bühnenweihfestspiel.

Der moderne Kunstgeschmack hat in mehren seiner angesehenen offiziellen Repräsentanten sich bewogen gefunden an der ungewöhnlichen Bezeichnung des Wagnerischen „*Parsifal*" als „*Bühnenweihfestspiel*" erheblichen Anstoss zu nehmen. Gaben sie dieselbe sogar eine „weihevolle Stimmung" zu, der sie sich bei dieser Dichtung nicht erwehren konnten, so wollten sie doch in dem Titel derselben die Weihe nicht gelten lassen. Sie gestanden vielmehr offen: dass sie, mit ihrem feinen Sprachgefühl und tiefen Kunstverständnisse, darin nichts als eine „*gemachte*" und „*überflüssige*" Wortanhäufung, ohne eigentlich recht erkennbaren Sinn, zu sehen wüssten.

Was nun zuvörderst das „*Machen*" betrifft, so ist zuzugeben, dass sie es allerdings damit immer sehr leicht nehmen, indem sie gar gerne Alles von

der Landstrasse des „*Weltprozesses*" aufheben, was sie nur finden können, um es in die Spalten ihrer „weltbeherrschenden" Journale zum modernen Bildungsstoffe zusammen zu pressen. Von der innigen Geistesnoth des „*Suchens*" bei unseren grossen Meistern haben sie keine Ahnung; aber, — was sie finden, ist auch danach! — So kommt es, dass etwas wirklich werth- und sinnvolles, glücklich Gefundenes — wie man es heut also freilich nur als etwas recht Ungewöhnliches antreffen wird — immer nur den Eindruck des sehr „Gesuchten" — und dies heisst für ihren Geschmack: einen schlechten Eindruck — auf sie hervorzubringen im Stande ist. Man wird daher, sobald man hört, dass sie eine neue Erscheinung besonderer „Gesuchtheit" beschuldigen, überall sehr wohl thun selber ernstlich nachzusuchen, ob nicht etwas besonders Werthvolles und Bedeutendes daran sei.

Doch auch mit der plötzlich so verpönten „*Wortanhäufung*" ist es ein ganz eigenthümliches Ding, insofern, als ja gerade unsere modernen Viel- und Schnellschreiber gar nicht genug zu leisten wissen in jenen verzwickten und langathmigen Wortbildungen, nach dem Vorbilde der mongolisch-indianischen *Agglutinationsmanier*, d. h. der barbarischen Aneinanderreihung von einzelnen Begriffsmarken zu einem sogenannten „Worte", dem öfters in Wahrheit alles innere sprachliche Leben fehlt.*) Hiermit haben sie unser Deutsch, durch übermässige Ausnutzung einer ihm besonders eigenen Bildungskraft, auf dem richtig wieder aufgefundenen Urentwickelungswege der Sprache überhaupt, nun aber nach rückwärts gewandt, bereits glücklich bis zur nächsten Vorstufe vor der primitiven *Isolationsmanier* gebracht, wo das Englische in gewisser Beziehung schon angelangt ist. Darin offenbart sich die um so verderblichere, weil nothwendige Flüchtigkeit des riesigen „jetztzeitigen" Journalistenfleisses, der sich gar keine Musse mehr dazu nehmen kann in einem vernünftigen Satze durch logisch und syntaktisch wohl zusammengefügte Worte Das auszudrücken, was ihm andererseits nun mit grösster Bequemlichkeit die einfache Aneinanderschmelzung von Wortstummeln leistet, aus denen die gerade in Betracht kommenden Begriffe sich der ebenso flüchtig darüber hinwegstreifenden Leserphantasie in anmuthigem Durcheinander so ungefähr bemerkbar machen können. Wenn dann aber einmal eine äusserlich dem ähnliche Wortbildung sich zeigt, die wirklich aus dem Verständnisse des deutschen Sprachgeistes entsprossen

*) Vgl. [illegible] (Spielhagen), [illegible] Nation (Nordd. Allg. Ztg.), [illegible] (Augsb. Allg. Ztg.), [illegible] Popularisirung (Nationalztg.), der [illegible] Agamemnon (Spielhagen), der [illegible] (Illustr. Ztg.), die [illegible]fähigkeit (Augsb. Allg. Ztg.), die [illegible] (Karl Blind, Gegenwart), das [illegible] (Gutzkow), die [illegible] (Augsb. Allg. Ztg.), die [illegible] (dies.), die innere Verbrechensseite (Olshausen, Gegenwart), der geistige [illegible] (—t, Nationalztg.), die Bereitungsarten eines Kunstweines (Augsb. Allg. Ztg.), die [illegible] der Abdruckgattungen (Br. Meyer): in den letzten drei Beispielen führte die Agglutinirung der Worte zu total widersinnigen Beziehungen auf die davon in Abhängigkeit gesetzten Begriffe.

ist und einen tiefberechtigten, vernünftigen Sinn hat, so soll das nicht zu dulden sein: es kann wieder nur als ein verunglückter Abklatz des modernen Jargons begriffen werden. Ein anderes, etwa in der Sache selber liegendes Kriterium gibt es für diese Leute nicht.

„*Bühnenweihfestspiel*" — „Das ist zu *lang*!" rufen sie mit Polonius, „und *überflüssig* ist es obendrein! — Was braucht es bei uns der Bühnenweihen, oder der Weihfeste, oder der Bühnenfestspiele?!" — „Das ist das höchst Beachtenswerthe: *sie können diese* Nothwendigkeit nicht begreifen; für diese modernen Vertreter des deutschen Geistes im Journal und auf dem Theater muss die Weihe der Bühne eine Lächerlichkeit sein. Die Bühne, die sie kennen, hat damit nichts zu thun, und was sie ihr weihen, noch weniger! — Es ist ihnen nicht genug dafür zu danken, dass sie dieses kritische Verdikt der „*Ueberflüssigkeit*" über das „Bühnenweihfestspiel" ausgesprochen haben. Damit haben sie sich selber auf das Prfreulichste enthüllt, und es ist lehrreich zu sehen, was diese Herren für unnütz halten! Es thut nach ihrer Meinung gar nicht Noth, dass die Bühne, die sie und ihresgleichen so weihelos versorgen, noch besondere geweiht werde. Dass sie zu etwas Höherem und Edlerem geweiht werden könne, und ihrem Wesen nach solle (wie es unsere grossen Dichter sich gedacht), das geht sie nichts an: das ist nicht *ihre* Bühne, und was nicht ihre Bühne ist, das hat kein Recht zu existiren: das ist überflüssig. Nur Schade, dass es gerade das *Gute*, gerade das wirklich *Künstlerische* ist, und dass sie selbst dieses Gute zwingen eine besondere Weihe erst noch als etwas Ausserordentliches zu beanspruchen, da *sie* für die überall geziemende Weihe nicht sorgen! —

Diess war eben die grosse Einsicht, mit welcher der Dichter des „*Parsifal*" in unsere Welt getreten: dass es allerdings nicht unnütz und überflüssig sei die Bühne einem Edleren zu weihen, vielmehr: dass sie wirklich der Kunst, der Kunst unserer grossen Meister, geweiht werden könne und solle. Jedes Spiel auf seiner Bayreuther Bühne soll ein Fest sein, und zwar ein Fest, das der Weihe der Bühne zu jenem höheren, reinkünstlerischen Zwecke den entsprechenden Ausdruck giebt. Es sind Feste der Bühnenweihe. Diess dringt also tiefer, als die zunächst etwa aus einer gewissen sprachlichen Analogie sich ergebende Deutung der besprochenen eigenthümlichen Benennung. Wir haben *Kirchweihfeste*, zu denen es auch *Kirchweihfestspiele* giebt: Namen, welche ganz ebenso gebildet sind wie der des „Bühnenweihfestspieles": und es sind das Feste zur Erinnerung an die Einweihung einer Kirche. So könnte man meinen — und es ist auch so gedeutet worden — das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" solle gewissermassen ein Fest zur Erinnerung an die Einweihung der Bayreuther Bühne (im obenbezeichneten Sinne) bedeuten, wie eine solche im Jahre 1876 mit der Aufführung des „Ringes der Nibelungen" stattgefunden hatte. Wir sehen aber, dass man sich mit dieser äusserlichen Deutung nicht begnügen darf. *Jedes* solche Festspiel bestätigt die Bühnenweihe, die

Weihung des Theaters für den Zweck edelster Kunstpflege und Kunstdarstellung. Dann aber, könnte man einwenden, wäre in dem Titel des „Parsifal" ja nur ein *Gattungsname* zu erkennen, der allen ähnlichen Schöpfungen in gleicher Weise zukäme. – Es hat aber dennoch eine besondere Bewandtniss damit, dass gerade der „*Parsifal*" mit dieser Bezeichnung aufgetreten ist; und diese ist es, worauf wir die Aufmerksamkeit unserer Leser hinlenken wollten, nachdem es den sonst Alles beleuchtenden offiziellen Vertretern des „*Kunstgeschmacks*" selber so dunkel geblieben war, dass sie es überhaupt für etwas Ueberflüssiges erklären konnten. —

Aus England traf vor Kurzem die Nachricht ein: *Goldmark's* Oper „*die Königin von Saba*" dürfe ihres *biblischen Stoffes* wegen auf den dortigen Bühnen nicht gegeben werden. Natürlich brach die deutsche Zeitungswelt in ein Spottgelächter tiefster intellektueller Empörung über diese „bigotte" Beschränktheit unseres grossen Brudervolkes aus; und allerdings auch verschloss sich dadurch das englische Theater einem bedeutenden Theile moderner Kunstleistung auf dem Gebiete der Opernmusik, die sich, mit besonderer, miteinander verwandtschaftlich geeinter Vorliebe, der Heroen des alten Testamentes angenommen hat. Unsere guten christlichen Glaubensgenossen schrieen ebenso natürlich im Chore der Entrüstung mit, wie ihre nichtchristlichen Vorsänger den Ton angaben; denn seit längerer Zeit hat man sie schon davon überzeugt, dass es mit ihrer Religion doch eigentlich eine ganz üble, durchaus nicht der „modernen Bildung" entsprechende Sache sei, und sie schämen sich minder „entwickelt", minder „fortgeschritten", minder „kultivirt", minder „liberal", minder „modern" zu erscheinen, als ihre jüngeren Genossen in der Bürgerschaft des heiligen Staates. So ward die englische Bigotterie als lächerliches Schreckbild an dem Nagel der journalistischen Öffentlichkeit aufgehängt, der zugleich der bekannte „Nagel zum Sarge" des deutschen Geistes werden zu sollen scheint. Man warf sich mit dem ganzen Stolze eines „gegenwärtigen" Deutschen in die Brust und rief: *„so etwas kommt bei uns nicht vor!"*

Genauer angesehen, ist diese Entrüstung über das *„bigotte"* Wesen englischer Religiosität der bornirten Verblüfftheit über die *„überflüssig"* dünkende Bezeichnung eines „Bühnenweihfestspieles" ziemlich nah verwandt. Was sich dort an dem beschränkten Realismus in der Auffassung des Religiösen ärgert, einem Realismus, der an den biblischen Namen rein nur als solchen in einem sonst religiös ganz bedeutungslosen Opernwerke Anstoss nimmt, dasselbe ärgert sich hier an dem unsexlichen Idealismus einer Kunst, die in ihrem höchsten Fluge bis in die Sphäre der Religion, der ebenso ideal gefassten, und in dieser reinen Idealität ihr nächst verwandten Religion empordrang. Indem nun der moderne Geschmack sich an Beiden gleicherweise ärgert, verräth er nur, dass er nicht etwa wirklich aus tiefer und freier Einsicht an einer bornirt realistischen Religionsauffassung Anstoss nimmt — was ja nicht schlecht wäre — sondern, dass er überhaupt das ideale Wesen der Religion ebensowenig ver-

steht wie das der Kunst, aber auch nicht berechtigt ist über religiöse Empfindungen und über künstlerische Rechte mitzusprechen, wie in dem, eben deshalb hier über eigenes Verdienst hinaus berichtenswerth erscheinenden, Falle aus England.

Aber wie man auch über diesen Fall denken möge, man sollte doch zugeben, dass jenes besagte Verbot eine feste Konsequenz darin bekundet: was einem Volke als Religion *gilt*, von einem Felde fern zu halten, welches sich im Allgemeinen als der Berührung mit dem Heiligen nicht würdig zeigt; und wir werden ja sehen, dass es allerdings Gelegenheiten giebt, wo dieser Grundsatz ein vollauf berechtigter wird, und wo das, was sich hier als „Bigotterie" darstellt, andernfalls sich als ebenso religiös wie künstlerisch tief und wahr empfunden bethätigt: dort nämlich, wo es sich in Wahrheit der Form nach ebenso um ideale Kunst wie dem Stoffe nach um ideale Religion handelt und darin eben die intime Verwandtschaft beider in vollen Licht und Recht tritt. Unsere modernen Leiter des Kunstsinnes freilich betonen dagegen die *Unzusammengehörigkeit* von Religion und Kunst nur in dem hochmüthigen Behagen der „bis an die Sterne weit gebrachten" Entwickelung der modernen Geisterfreiheit, der nämlich die moderne Kunst das schönste Genüge leistet, wogegen die Religion damit, ja eigentlich mit aller modernen Kultur, ihnen nichts mehr zu thun haben will. Dabei kein Gedanke, dass Eines ihnen etwa zu hoch und heilig wäre um von dem Andern berührt werden zu dürfen. Im Gegentheil: sind ihnen doch religiöse Stoffe auch eben nur *Stoffe*, innerlich so gleichgiltig wie alle anderen, und das alte Testament ist eben als besonders gutes, reich ausgestattetes Stofflager, woraus noch mancher theatralische Vortheil zu ziehen sei, bei ihnen wohl akkreditirt. — Von diesem Standpunkt aus betrachtet, könnte also ebensogut auch einmal das neue Testament in Mode kommen; begreiflicherweise aber geschieht dieses nicht. Denn hier ist der Punkt, wo unsere modernen dramatischen Talente sich das staatliche Verbot leicht ersparen können, weil sie es müssen, indem sie zwar aus den jüdischen Historien des alten Testamentes, besonders zum Operngebrauch, immer noch Etwas, die Tonangeber der modernen Presseproduktion sogar recht Anheimelndes, aus dem wirklich *christlich-religiösen* Stoffe aber absolut *nichts* zu machen wissen. Die intime Idealität dieses Stoffes ist so gross, dass er aus sich selbst die weihevolle Achtung im denkbar höchsten Masse verlangt, welche jener englische religiöse Realismus mit seinem äusserlichen Konventionsgefühle nur in der Form eines Verbotes bethätigte. Hier wird das Verbot zur positiven Forderung, und die Thorheit, wozu der Realismus führt, wird idealistische Vernunft. Wir gerathen damit von vornherein in eine Sphäre, wo unsere modernen Theaterdichter in der That, je begabter und geschickter sie sein mögen, je weniger zu Hause sind. Hier tritt das für sie *Ueberflüssige* als das *unumgänglich Nothwendige* ein: die besondere *Weihe der Kunst* ist nicht mehr zu vermeiden! —

Ein Stoff, wie der — ihn kurz zu bezeichnen — *christliche Mythos**), verlangt ohne Weiteres die *Form* eines wahrhaftigen *Bühnenweihfestspieles*, ververlangt eine Szene, welche dem tiefen profanen Leben des modernen „Hof- und Stadttheaters" so ferne steht, wie — der modernen Welt der Geist Christi selber. — Ja, er verlangt noch mehr: er will nicht nur, wie er da evangelisch erzählt ist, als *historische* Begebenheit, von allerdings tieftragischer Bedeutung, einfach *dramatisirt* werden. Ganz abgesehen davon, dass es in jedem Falle das religiöse Gemüth als eine thatsächliche Unstatthaftigkeit empfinden muss die heiligsten Persönlichkeiten in wirklicher theatralischer Wiedergebung vor sich zu sehen, ganz abgesehen davon, würde die bloss realistisch-historische Behandlung des religiösen Stoffes überall, wo das Verhältniss von Theaterpublikum und Schauspielbühne noch besteht, seiner hohen, ebenso wahrhaft künstlerischen wie religiösen Idealität eine arg verkümmernde Beschränkung auferlegen.**) Damit der „Stoff" überhaupt dramatisch wirken könne, erfordert er also eine Behandlung durch die allergrösseste Meisterschaft des reinsten Künstlergeistes. Ein Solcher aber wird dem christlichen Mythos sich nur zuwenden um seinem idealen Inhalt, dem christlichen Grundgedanken der *Welterlösung* durch Leiden und Liebe, in seiner ganzen tragischen Tiefe, mit seiner vollen ethischen Bedeutung, in echtkünstlerischer Form dramatisch darzustellen. Dabei wird dann ein Solcher auch einsehen, dass er ihn vorerst aus seiner historischen Erscheinungsform heraus zu lösen habe, wenn ihm allerdings dieser Gedanke sich in völliger Klarheit bis in seine intimste metaphysische Tiefe aufgethan haben musste, und dass er ihm dennoch eine seiner Hoheit und Bedeutsamkeit entsprechende, innig geistesverwandte, aber *andere* mythische Form geben müsse: eine Form, wie sie für die Bühne, und zwar — was bei dem Charakter des Stoffes zu erwarten steht — für die Bühne des musikalischen Dramas, sich wahrhaft eignen würde. — Von allen diesen Nothwendigkeiten aber gar nichts gemerkt zu haben, das giebt abermals den hochgeachteten Leitern des modernen Kunstgeschmackes unabwendbar die Zensur der gröbsten Unfähigkeit zur Beurtheilung derartiger, Religion und Kunst im höchsten Sinne betreffender Angelegenheiten.

Der Dichter des „Parsifal" ging selber einst von dem Gedanken aus die Geschichte des *„Jesus von Nazareth"* zu dramatisiren. Aus tieferer Einsicht in die Unstatthaftigkeit eines solchen Versuches gab er ihn auf; und dreissig Jahre später hat er den *„Parsifal"* geschaffen. Was dazwischen liegt, ist ein

*) Mythos im Sinne von typischem Stoffe für dichterische Verwerthung, nicht als sagenhafte Phantasieerklärung.

**) Diese Bedenken fallen nur bei einer wirklich und völlig realistischen Darstellung weg, einer Darstellung im Sinne des aller naivest Gläubigen, als welcher eben nur die evangelische Begebenheit selber als einzig wahre Form des Heiligen kennt, wie bei den alten Mysterien bis zu den frühesten Oberammergauer Spielen. Diese wäre der Bestimmung in seiner entsprechendsten, vornehmsten Form, weil verklärt durch die Idealität eines lebendigen Glaubens.

gewaltigst, in grössten Kunstwerken sich bethätigendes Streben danach: jenen ethisch-religiösen Grundgedanken von der Erlösungsmacht der leidenden und sich opfernden Liebe in immer reinerer Form mythisch-dramatisch darzustellen. Dicht ist nun zuhöchst, mit offener Bekennung des intim christlichen Geistes jenes Gedankens, in der Form des „Parsifal" geschehen. Und mit eben dieser religiösen Stoffbildung stellt der Dichter auch seine Bühne in den direktesten Gegensatz zu allem bisherigen Bühnenwesen.

Man bedenke doch nur, was auf dieser Bühne vor sich gehen soll, wo die ideale Religion selber Kunst geworden, indem die ideale Kunst in die Sphäre der Religion sich erhob! Der durch Mitleid wissende reine Thor ist uns ein menschlich-mythisches Abbild unseres *Heilandes*, welches allerdings in durchaus eigenthümlich *individueller* Gestaltung erscheint, und da es in der befreienden Sphäre des Kunstwerkes lebt, auch den übermenschlich tiefen Zug des *Leidens*, der Christi ganzem Wesen untilgbar, bis zu der blutigen Todesstunde sich steigernd, aufgeprägt ist, gleichsam in einem furchtbaren tragisch-dramatischen Moment zusammengepresst, sonst aber in künstlerischer Verklärung, bis zu endlicher gänzlicher Befreiung, aufgelöst uns zeigt. Das eigentlich religiös-dramatische Bindeglied zwischen Beiden, Christus und Parsifal, ist das *Wunder des heiligen Grales*, d. h.: das Wunder der gott-menschlichen *Transsubstantiation*. Die Dichtung ist durchaus erfüllt von der erhabenen Symbolik des Erlösungsgedankens, in der Form jenes heiligen *Liebesopfer-Mahles*, dessen Wunderkraft Heiland und Helden zu einer frommen Gemeinde zusammenschliesst. In diesem *Ostermahle* und in dem *Charfreitagszauber*: darin wird die intim religiöse, im tiefsten Sinne christliche Bedeutung der Dichtung dramatisch anschaulich. Die Feier des Abendmahles, zwar nicht in der kirchlichen Kultusform (als welche ohne wirklich dramatische Bedeutung gewesen wäre), sondern in der Form des brüderlichen Liebesmahles, ist und bleibt das heiligste Mysterium unseres Glaubens; und diess wird hier *auf die Bühne* gebracht.

Wäre es nicht bis zur Lächerlichkeit abgeschmackt, wenn man versuchen wollte, auf den gemeinen Bühnen der modernen Welt — sollten sie sich einmal auch dieses Kunstwerkes als guten Stoffes bemächtigen — es mit demselben exklusiv weihevollen Titel erscheinen zu lassen? Er würde der ganzen Darstellung sofort in's Gesicht sagen: du lügst, indem du vorgiebst darzustellen, was *Ich* bedeuten will! Nein, gerade nur auf der denkbar edelsten Kunstbühne, die sich heute einzig unter ganz besonderen Umständen etwa ermöglichen lässt, wo es wirklich nur dem Echtesten und Höchsten der Kunst gilt, nur da kann auch diese *Bezeichnung* ihren Werth haben; eben nur eine solche Bühne steht an sich schon hoch genug, um für *diese* Darstellung zu etwas, selbst über die Bedeutung der *Kunst*institution eigenthümlich Erhabenen, nämlich bis zu ideal-religiöser Bedeutung emporgehoben werden zu können. Gerade hier nur ist es möglich, dass eine solche Bezeichnung den stets übrigbleibenden Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit durch ihre ausdrückliche weihevolle

Vorbereitung des Zuschauers auf das hier und heut zu Erschauende noch denken könne. Nur die edelste, reinste Sonne theatralischer Kunst kann zugleich zur Stätte künstlerischer Darstellung höchster religiöser Wunder werden; und dann weiht sie der Name des „Bühnenweihfestspieles" feierlich bedeutsam ein. Ja, auch das „Publikum", das solcher Darstellung beiwohnen dürfte, es müsste bereits eine in ernster, edeler Gesinnung zu einem hohen, reinen Zwecke verbundene *Gemeinde* sein, an der es sich dann gerade dieser gewaltigen künstlerischen Offenbarung der religiösen Wahrheit gegenüber klar erproben könne, ob denn in unserem deutschen Volke, wo das Deutsche selbst fast kaum noch viel anderswo als in den Herzen der Freunde unserer grossen Kunst zu leben scheint, ob denn in diesem deutschen Volke, in dieser deutschen Gemeinde auch noch ein Funken des wahrhaftigen *christlichen* Geistes lebe, der, neu angefacht durch solche erhabene Verkündigung der Kunst, noch einmal mit der wachsenden Sturmkraft unseres Idealismus zur glühenden Flamme werden möchte: in die düstere Zukunft hinüberzuleuchten als das trostvolle Wahrzeichen der Rettung unserer edelsten und heiligsten Güter! —

So wird denn hiermit auch wirklich erst der Zwiespalt überwunden, in welchem Kunst und Religion dort gerathen waren, wo — wie also in England — der beschränkte Realismus der Einen, der rein sinnlich aufgefassten Religion, der der Andern, des unkünstlerisch aufgefassten Theaters, feindlich gegenüberstand. Bemerkenswerth aber ist es nun, wie jener selbe alttestamentarische Realismus, der sich dort in der äusserlichen Scheu vor dem bildlichen Stoffe zeigte, sich bei uns dem Idealismus des Bühnenweihfestspieles gegenüber wiederum absolut feindselig, als modern-jüdischer Materialismus (auch unserer modernen *Christen!*), in den Aeusserungen unserer Journalkritik bekundet. Für diese allerdings hatte die Hinweisung auf die „Weihe der Bühne", wie sie jener Titel enthält, keine Geltung, sondern nur wiederum für Solche, welche so geartet sind, dass sie bei einiger Besonnenheit eben *keinen* Anstand nehmen würden ihn als berechtigt anzuerkennen: nämlich Solche, denen es mit der Religion wirklich ernst ist, und die aus diesem Grunde in deren Berührung mit der „Bühne" eine Entweihung für sie sähen. Die Vertreter des „*modernen Kunstgeschmackes*" sind also hierunter nicht begriffen, und folglich geht sie die Bezeichnung des „*Bühnenweihfestspieles*", an der sie sich ärgerten, auch wirklich gar nichts an. Mögen sie auch seiner künstlerischen Verwirklichung allezeit möglichst ferne bleiben! —

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Veränderungen in Vertretungen. — Aus der Zahl unserer Vertreter für *Riga* ist Herr *M. Rudolf* ausgeschieden, und dafür Herr *O. Rötscher* eingetreten. — Herr *M. Plüddemann* musste die Mitvertretung für *Stettin* wegen der Veränderung seines Wohnortes aufgeben. — Die Vertretung für *Freiburg i. B.* wird fortan Herr Musikdir. *Hermann Dinzler*, die für *Strassburg i. E.* Herr Musikalienhdlr. *A. Reiser* allein besorgen. — Aus unserer Wiener Vertretung ist Herr *Dr. Pommgartner* ausgeschieden.

Anmeldungen zum Eintritt in unseren Verein nimmt in *Wien*, auf Verwendung des Akad. Wagner-Vereins, nunmehr auch die *Bösendorfer'sche Musikalienhandlung* (Wien I, Herrengasse 6) und zwar, wie der Akad. Wag.-Ver., *die Beiträge auch in Ratenzahlungen* an, welche Vergünstigung selbst den schon bei einem andern der Wiener Vertreter angemeldeten, bisherigen Mitgliedern des Vereines zustehen soll.

Der *Wiener Akad. Wagner-Verein* erklärt in Betreff dieser *Ratenzahlungen* Folgendes: „Unter Beibehaltung des im II. Stücke der Bayr. Bl. veröffentlichten Modus der Ratenzahlung erfolgt *bei uns* die Zahlung entweder a) in Vierteljahrsraten à 2 fl., Rechte: Bayr. Blätter, b) in Vierteljahrsraten à 3 fl., Rechte: Bayr. Blätter und Besuch der Spiele im Jahre 1880." — Es ist hierbei zu bemerken, dass *selbständige Zweigvereine* des Patronatvereines, bei denen bereits besondere Bestimmungen über die Modus und Termine der Zahlungen bestehen, dieselben auch nach den im Beiblatt zum vorigen Stücke d. Bl. veröffentlichten Bestimmungen des Patronatvereines beibehalten dürfen.

Der *Orden vom heiligen Gral* in *München* (vgl. Stück V. d. Bl.) hat im verflossenen Quartal unserem Fonds eine grössere Gesammtspende seiner Mitglieder zugewandt und dieselbe durch den im Folgenden auszugsweise mitgetheilten Brief begleiten lassen:

„In diesen Tagen, da die Kunde zu uns dringt, der Zweigverein einer der volkreichsten Städte Deutschlands beabsichtige in Folge der durch den vortrefflichen Aufsatz „Was ist Deutsch" hervorgerufenen tiefernsten Beantwortung in unseren „Bayreuther Blättern" seitens eines erfahrenen Politikers, sich von Bayreuth loszusagen, — in diesen Tagen fühlt die Vorstandschaft des „Ordens vom heiligen Gral" den innerlichen Drang, im eigenen wie im Namen aller Mitglieder des Ordens seinem hochverehrten Meister neuerdings zu huldigen. Weil uns nun aber in ebendenselben Tagen von unseren Tages-

blättern in eindringlichster Weise die — [illegible] — sehr richtige Belehrung ans Herz gelegt wird: „da wo das Wort sich als ungenügend für den vollen Ausdruck des Empfundenen erweise, habe die That, der Opfersinn an seine Stelle zu treten", — so möchten wir in dieser trüben Zeit versuchen, Demjenigen durch die That eine Freude zu bereiten, der während seines schicksalsschweren Lebens auch manchen durch eine hinterlistisch schamlose Presse verübten Mordversuch gegen sein künstlerisches Dasein muthig [illegible] und immer wieder seiner ihm feindlichen Zeit liebevoll aus dem reichen Born seiner Schöpferkraft zu spenden: unserem geliebten Meister Wilhelm Richard Wagner! — In diesem Sinne bringen wir heute unsere besondere „Wilhelms-Spende" durch den Zweigverein München dar in Gestalt einer bescheidenen, unseren Kräften [illegible] aus „Eisernen Fonds". München, 22. Juli 1878.)

Konzerte im Interesse unserer Sache. — In *Minden* fanden während unseres jetzt abgelaufenen Vereinsjahres zwei musikalische Abende unserer dortigen Vertretung, des *Mindener Wagner-Vereines*, statt, und zwar *am 9. März*, mit dem Programm: Fragmente aus dem III. Akte des „Tannhäuser", Walther vor der Meisterzunft aus den „Meistersingern", Elsa's Brautzug aus „Lohengrin", Walther's Preislied aus den „Meistersingern" (Paraphrase), Vorspiel und Quintett aus den „Meistersingern", Lohengrin's Verweis aus „Lohengrin", Siegmunds Liebeslied aus der „Walküre", Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde"; — und *am 22. Mai*, zur Feier des Geburtstages des Meisters: Pilgerchor aus „Tannhäuser", Largo für Violine, Harfe und Orgel von *Händel*, II. Scene des III. Aktes aus „Tannhäuser", Duo für Violine und Klavier über Motive aus dem „fliegenden Holländer" von *Raff*, Psalm 23 von *F. Schubert*, Larghetto aus dem Klarinetten-Quintett von *Mozart*, zwei Lieder für Baryton von *Rob. Franz* und *Liszt*, Duo für Violine und Klavier über Motive aus „Tannhäuser" von *Raff*, Trauermarsch beim Tode Siegfried's aus der „Götterdämmerung". Die Ausführenden waren Mitglieder des Vereins; statt des Orchesters wirkten Klavier, Streichinstrumente und Harmonium. —

Beachtenswerthe Vergünstigung für Mitglieder des Patronatvereins. — Die Verlagshandlung von *Karl Maurer* in *Kassel* und *Leipzig* hat uns angezeigt, dass sie an *die Mitglieder des Patronatvereines* das biographische Meisterwerk unseres geehrten Vertreters für Riga, *C. Fr. Glasenapp: Richard Wagner's Leben und Wirken* (2 Bände, 57 Bogen gr. 8), ein für sie beinahe unentbehrlich zu nennendes Buch, ebenfalls *zu ermässigten Preisen*, elegant gebunden mit dem Portrait Wagners, für 12 Mark 50 Pfg. (statt 15 Mark), ungebunden für 10 Mark (statt 12 Mark) abgeben will. Bei Kollektivbestellungen auf 10 Exemplare wird noch ein Freiexemplar geliefert werden, so dass in solchem Falle dem einzelnen Mitgliede das broschirte Exemplar nur 9 Mark kosten würde. *Der Reinertrag des Verkaufs wird dem Fonds des Patronatvereins zugewiesen.* — Wir bitten die ev. Bestellungen entweder durch die Vertretungen oder durch die Red. d. Bl. an den Verleger gehen zu lassen. —

Geschäftlicher Theil.

Statistik.

Einnahmen des Vereines in dem ersten Jahre seines Bestehens, vom 18. September 1877 bis zum 30. September 1878.

Die erste und zweite Zahl bezeichnen durch die Vertretung gewonnene Gelder, und zwar geschieden in (1) minimale Mitgliedsbeiträge à 15 Mk. und (2) grössere Fondsbeiträge.

Die dritte und vierte Zahl bezeichnen direkt vom Ueber nach Bayreuth eingesandte Gelder, in gleicher Weise geschieden.

(Die Namen neben unserer offiziellen Vertretung besonders thätiger Personen oder Verbindungen sind gesperrt gedruckt.)

Ueber 2000 Mark:

München (Hofkapellmeister Lewi, Prof. H. Porges, Prof. Dr. Hey, Frhr. v. Baligand; Orden vom heil. Grale)	1350	1225	95	200*)	= 2880
Bayreuth (Vorstand des Patronatvereines)	905	—	1855	490**)	= 2750
Riga (Kapellm. Ruthardt, O. Rötscher, G. Hagelmann, C. Fr. Glasenapp)	1900	475	—	500	= 2115

Ueber 1500 Mark:

Berlin (Bud. G. Davidsohn, Th. Barth, O. Eichberg, W. Tappert)	1070	—	690	300	= 1870
Mainz (J. Fr. Hillebrand, W. Harburger, Dr. Lewita, C. Oppenheim, Kapellm. Steinbach, Dr. Strecker)	815	865	30	35	= 1715
London (Edward Dannreuther; J. Cyriax)	$1027_{,50}$	271	60	303	= $1661_{,50}$

Ueber 1000 Mark:

Brüssel (Pian. Leop. Brassin, Lafontaine, Lequime)	1000	600***)	—	—	= 1600
Gladbach (Fabrik. A. Schmidt in Viersen)	450	1000	—	—	= 1450
Wien (V. K. Schembera, Hofkapellm. H. Richter, Musikalienhdlr. Guttmann; Akad. Wagner-Verein: Dr. L. Koch)	990	314	15	—	= 1319†)
Weimar (Hoftheaterint. v. Loën, Hofkapellm. Lassen)	640	500	15	35	= 1195
Leipzig (Prof. C. Riedel, R. W. Fritzsch, R. Zenker, Dr. Siede, Kapellm. Sucher, K. Kipke)	795	325	45	20	= 1195
Worms (Fr. Schön)	135	1020	—	—	= 1155
Baden (Dr. R. Pohl)	105	935††)	—	—	= 1000

Ueber 600 Mark:

Cöln (Aug. Lacimple)	360	400	30	—	= 790
Frankfurt a. M. (Musik-Dir. Kniese, M. Gruss)	485	150	—	—	= 615

*) Darin enthalten ist eine Spende des Ordens vom heil. Gral im Betrage von 100 Mark.

**) Diese beiden Zahlen repräsentiren alle diejenigen von auswärts direkt nach Bayreuth gesandten Beiträge, welche nicht unter den andern Orten angeführt sind.

***) Ertrag eines Konzertes.

†) Der Gulden ist diesmal ohne Rücksicht auf den momentanen Kurs voll gerechnet worden.

††) Darin enthalten ist der Ertrag eines Konzertes im Betrage von 500 Mark und eine Spende Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Baden im Betrage von 300 Mark.

Schwerin (Hofkapellm. A. Schmitt)	545*)	—	—	—	= 545
Göttingen (Dr. L. Schumann)	165	550	—	—	= 550
Pfälzer-Verein (Ingen. C. Jolas in Ludwigshafen)	510	—	—	—	= 510

Ueber 300 Mark:

Hamburg (Organist Armbrust; Frau A. Jäger)	415	65	15	—	= 495
Düsseldorf (Musikdir. W. Schauseil)	465	30	—	—	= 465
Chemnitz (Verlagsbuchhdlr. E. Schmeitzner)	400	—	—	—	= 400
Heidelberg (Prof. L. Nohl)	195	205	—	—	= 400
Mannheim (Musikalienhdlr. E. Herkel, Häulein, Langer, Zercsi jun.)	270	90	—	—	= 360
New-York (Musikdir. Damrosch)	351	—	—	—	= 351
Moskau (Pian. K. Klindworth**)	150	—	—	200***)	= 350
Kiel (Musikdir. A. Keller)	150	180	—	—	= 330
Buda-Pest (von Michalovich)	100	225	—	—	= 325
Strassburg i. E. (Musikhdlr. A. Beiser)	210	115†)	—	—	= 325
Barmen (Pianof.-Fbr. R. Ibach Sohn)	105	200	—	—	= 305

Ueber 200 Mark:

Helsingfors (Musikdir. Faltin)	150	148	—	—	= 298
Braunschweig (Prof. Sommer; Club der Nibelungen)	240	50	—	—	= 290
Minden (Dr. Druffel)	255	—	—	—	= 255
Würzburg (Dr. Kliebert, Musikalienhdlr. A. Ritter)	120	125	—	—	= 245
Dresden (bisher Hofr. Dr. Pusinelli; jetzt Dr. A. Stern)	75	—	150	—	= 225
Freiburg i. B. (Musikdir. H. Dimmler)	210	—	—	—	= 210

Ueber 100 Mark:

Basel (Prof. F. Overbeck)	165	35	—	—	= 200
Magdeburg (Musikdir. Rebling)	90	100	—	—	= 190
Stettin (Tonkünstler Seidel, Nathusius, Plüddemann)	75	—	50	65	= 190
Pöcsneck (Lehrer J. H. Löffler††)	120	—	60	—	= 180
Regensburg (Graf du Moulin, Kunsthdlr. Bössenecker)	180	—	—	—	= 180
Rostock (Musikdir. Kretzschmar, Musikalienhdlr. Wessel, Hofrath Diederichs in Güstrow)	75	91,[illegible]†††)	—	—	= 166,[illegible]
Boston (J. B. Lang)	60	105	—	—	= 165
Stuttgart (Prof. Pruckner, Musikdir. Lindner, Dr. v. Heidler)	20	15	120	—	= 155
Coburg (Bankdir. Blemann)	45	100	15	—	= 160
Carlsruhe (Chem. A. Basler, E. v. Schilling)	151	—	—	—	= 151
Bern (Pian. Leop. Brassin; von nun an auch: Prof. Oncken)	150	—	—	—	= 150
Eisenach (Musikdir. Thüreau)	135	—	15	—	= 150
Hirschberg-Görlitz-Schmiedeberg (Dr. C. Fuchs; von nun an: Lehrer Elsner)	150	—	—	—	= 150
Graz (Dr. Fr. v. Hausegger)	120	24	—	—	= 144
Aach (Musikdir. Labitzki)	98	42	—	—	= 140

*) Darin enthalten ist ein Jahresbeitrag Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin im Betrage von 300 Mark.
**) An Stelle einer offiziellen Vertretung.
***) Gabe des Herrn Paul Borchenowski, welcher sich damit verpflichtet hat in drei Jahren eine weitere Spende von 10.000 Mark zum Fonds zu geben.
†) Hierin enthalten ist der Ertrag eines Konzertes im Betrage von 60 Mark.
††) An Stelle einer offiziellen Vertretung.
†††) Ertrag eines Konzertes.

Aachen (bisher Prof. Oncken; von nun an Kapellmstr. Wenigmann)	185	—	—	—	= 185
Königsberg i. Pr. (Musikdir. A. Hahn)	190	—	—	—	= 190
Sondershausen (Bürgermstr. Fr. Lane, Hofkapellmstr. Erdmannsdörffer)	115	—	—	—	= 115
Von 100 Mark abwärts:					
Schwarzwälder Verein (Ingen. Hilpert in Villingen)	90	—	—	—	= 90
Brandenburg a. d. H. (Musikdir. Thierfelder)	45	30	—	—	= 75
Neu-Strelitz (Hofkapellm. Klughardt)	75	—	—	—	= 75
Oldenburg (Hofkapellm. A. Dietrich)	75	—	—	—	= 75
Schweinfurt (G. Baab)	45	—	30	—	= 75
Dessau (Dr. R. Falckenberg)	40	—	30	—	= 70
Plauen i. V. (Kantor Lohse, Musikdir. Gast)	60	—	—	—	= 60
Salzburg (Dir. O. Zach)	50	—	30	—	= 60
Brieg (Kantor Jung)	50	—	—	—	= 50
Goldene Aue (Kreisrichter Brüssel in Artern)	50	—	—	—	= 50
Carlsbad (Musikdir. Rokicki)	45	—	—	—	= 45
Mühlhausen i. Th. (Musikdir. Schoffler)	40	—	—	—	= 40
Altenburg (Kfm. Schmidt)	30	—	—	—	= 30
Cassel (A. Öchelhäuser; von nun an auch: E. Gottke)	30	—	—	—	= 30
Charlottenburg (Musikdir. Lessmann)	30	—	—	—	= 30
Nürnberg-Fürth (Musikalienhdlr. Schmid)	15	—	15	—	= 30
Posen (Musikdir. Hennig)	30	—	—	—	= 30
Winterthur (Musikdir. Mothfessel)	30	—	—	—	= 30
Zittau (Musikdir. W. Fischer)	30	—	—	—	= 30
Budweis (Musikdir. Novotny)	16,00	—	—	—	= 16,00
Gotha (Hofpianist Tietz)	15	—	—	—	= 15
Meiningen (Hofkapellm. Büchner)	15	—	—	—	= 15
Prag (Robert Schnürdreher)	15	—	—	—	= 15
In Summa:	19467,00	10967,00	2755	2160	= 34657,00

Seit der letzten Uebersicht im April d. J. sind neu hinzugekommen die 14 Vertretungen für Aachen, Brüssel, Budweis, Carlsruhe, Cassel, Charlottenburg, Goldene Aue, Meiningen, Minden*), New-York, Oldenburg, Pfalz, Plauen, Schwarzwald, sowie die Wirksamkeit in Moskau. Noch nicht in Thätigkeit treten oder die Beiträge erworbener Mitglieder einsenden konnten die jüngst ernannten Vertretungen in Breslau (22 Mitglieder angezeigt) und Danzig. In Rückstand mit der Einsendung der Beiträge für 1878 ist nur die Vertretung in Bremen geblieben. Für die auswärtigen Vertretungen in Barcelona und Gothenburg sind besondere Rücksichten geltend; die letztere hatte 11 Mitglieder angezeigt.

Von den im April notirten Städten haben ihre Einzahlungen im Verlaufe des letzten Halbjahres vermehrt:

Bayreuth	um 1390 Mark**)	Baden	um 685 Mark
Leuden	„ 1179 „	München	„ 685 „
Weimar	„ 1145 „	Schwerin	„ 570 „
Mainz	„ 945 „	Berlin	„ 400 „

*) Minden ist im VIII. Stück unter den Adressen der Blätterzusendungen vergessen worden; es gehen dorthin 15 Exemplare.

**) Darunter aus der Stadt Bayreuth selbst: 330 Mark mehr als im April.

Chemnitz	um 420 Mark	Boston, Freiburg	um 150 Mark
Wien	„ 341 „	Göttingen	„ 140 „
Frankfurt	„ 300 „	Eisenach, Stuttgart	„ 135 „
Riga	„ 220 „	Pössneck	„ 120 „
Leipzig	„ 200 „	Barmen	„ 110 „
Hamburg	„ 230 „	Braunschweig, Dresden	„ 105 „
Düsseldorf	„ 215 „		
Mannheim, Strassburg	„ 200 „		

Ferner: Rostock um $91_{,00}$ Mark, Cöln um 75 Mark, Kiel und Neustrelitz um 60 Mark, Bern, Dessau, Königsberg, Schweinfurt, Stettin, Würzburg um 30 Mark, Graz um 18 Mark, Carlsbad und Nürnberg um 15 Mark.

Durch eine grössere Anzahl von Mehrbeiträgen, sog. Fondsbeiträgen, haben sich ausgezeichnet: Baden, Barmen, Buda-Pest, Göttingen, Heidelberg, Helsingfors, Kiel, London, München, Riga.

Das Vereinsvermögen hat sich in diesem Halbjahre vermehrt um 15025 Mark.

(Abschluss am 8. October)

Druck von Richard Gerhard, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

November. Elftes Stück. **1878.**

Inhalt: Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen", ein exegetischer Versuch. Von Dr. Otto Eiser. I. — Vom „gebildeten Deutschen", ein Beitrag zur Charakteristik der Species. Von Oskar Schlemm. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes: VI. „Suche dir, Gänser, die Gans!" Von Hans von Wolzogen. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Erinnerung. —

Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen."

Ein exegetischer Versuch*)

von Dr. Otto Eiser.

„Das rath ich zum dritten, dass du beim Dingmahl nicht
Mit läppischen Leuten rechtest."
Aelt. Edda. Sigrdrifumal.

Als ich den textlichen Theil von Richard Wagners *„Ring des Nibelungen"* zum erstenmal durchlas — es war im Frühling 1876 — fesselte mich die Dichtung in ungewöhnlicher Weise. Der Gesammteindruck liess mich eine poetische Schöpfung höchster Art empfinden. Ich äusserte mich in diesem Sinne im Bekanntenkreis. Was ich mir aus dem Gedicht herausgelesen hatte, fasste ich dahin zusammen, dass in Wagners Nibelungenring der nordisch-

*) Vorstehende Abhandlung, deren Inhalt bereits in der Einleitung zur Lösung des Parsifal kurz angedeutet wurde, (conf. Bayreuther Blätter, achtes Stück) entstand, wie das Vorwort besagt, im Herbst 1876, ganz bald nach den Festspielen von Bayreuth. Die ursprüngliche Bestimmung des Aufsatzes, bei welchem nicht an die Veröffentlichung, sondern nur an die Einwirkung auf nächste Kreise gedacht war, mag manche Ausführlichkeit und Vieles in der Gesammthaltung der Arbeit entschuldigen, welches nicht geändert werden konnte ohne dem Ganzen das Gepräge

germanische Mythus mit dem Geiste unserer gegenwärtigen Weltanschauung neu belebt und in der Grundidee des Christenthums entwickelt sei. Verächtliches Achselzucken beantwortete meine Behauptung, und als ich gar sagte, dass die Tetralogie durch philosophische Tiefe ebenbürtig und durch vollendete Verkörperung derselben dem Goethe'schen *Faust* ebenbürtig zur Seite stehe, war schallendes Gelächter der Lohn meiner kritischen Bemühungen. — Trotz dieses Fiasko, welches meine Begeisterung von den „*Gebildeten*" erleben musste, habe ich die Wagner'sche Dichtung damals wieder und wieder gelesen. Ich erkannte, dass meine erste Auffassung richtig, dass meine Werthschätzung von Uebertreibung ferne war.

Dann kamen die Bayreuther Aufführungen, welchen ich — zur Freude für all' mein Leiding — beiwohnen durfte. Ich habe das Dichtwerk mit Musik und Darstellung in seiner ganzen Grösse miterlebt.

Alle, — ich darf wol sagen ausnahmslos Alle, welche bei dem Bayreuther Festspiel zugegen waren, empfingen den Eindruck eines riesengrossen künstlerischen Ereignisses. Die Meisten waren durch die Wahrhaftigkeit und Einheitlichkeit des Erlebten zu rückhaltsloser Begeisterung hingerissen. Andere hatten mit kritischer Weisheit Dieses oder Jenes auszusetzen. Aber mochten sie auch gegen „*die nationale Bedeutung*" des Bayreuther Unternehmens, — mochten sie gegen die Verallgemeinerung, gegen das Scheinlosmachen dieser Form des Dramas Einsprache thun, mochten sie Einzelnes „*zu lang*", ja mochten sie ihrem Begriff vom „*Amüsirenden*" der Kunst überhaupt nicht entsprochen finden, — die imposante Grösse, die unvergängliche kunstgeschichtliche Bedeutung der Wagner'schen That wagte Niemand in Zweifel zu ziehen. So erstanden in Bayreuth viele Hunderte der wärmsten Lobredner und Kämpfer für die Wagner'sche Sache, und die kommentirende kritische Litteratur der Nibelungen-Trilogie, schon vor den Bayreuther Tagen eine beträchtliche, ist seitdem immer bedeutender angewachsen. Unter solchen Umständen könnte es überflüssig scheinen, dass ich meine oben erwähnte Auffassung des Dichtwerkes ausführlich begründen und so das schriftliche Kommentiren immer weiter fortsetzen will. Aber es ist das Kennzeichen des echten Kunstwerks, dass eine absolute endgültige Fixirung seines idealen Inhalts kaum statt haben kann. Ganz wie die grossen Thaten und Ereignisse in der realen Welt, so wird auch jedes bedeutende Drama der ethischen Konsequenzen mannigfache zulassen. Die aus einer Dichtung gewonnenen ideellen Abstraktionen werden individuell differiren können, ohne dass die Richtigkeit der einen das Irrthümliche der anderen bedingt. Am wenigsten ist hierbei die Frage massgebend, ob der Dichter selbst an solches „*Bedeuten*" seines Werks gedacht, ob er dasselbe beabsichtigt habe oder nicht. Je mehr sich ein Kunstwerk vom plumpen Allegorisiren, vom äusserlichen Anheften symbolischer Intentionen entfernt, je mehr es als Höchstes die innigste Verschmelzung der Idee mit dem Stoff bis zur Untrennbarkeit beider bedingt, desto mehr wird bei ihm der Vergleich mit den Ereignissen der Weltgeschichte zutreffen, und wie bei der Deutung historischer Vorgänge in diesem oder jenem Sinn Niemand zu behaupten denkt, dass die-

das unmittelbar und tief Empfundenen und hiermit die wesentlichste der Eigenschaften wegzunehmen, welche den Blättern vielleicht heute noch einiges Interesse verleihen können. Der Vorwurf, dass die Darlegung nicht völlig Neues entwickele, sondern nur diejenige Auffassung einheitlich und konsequent verfolge, welche mehr oder minder klar auch anderwärts versucht worden sei, wird durch das Datum des Vorworts und die hieraus erhellende Priorität meiner entkräftet sein.

Der Verfasser.

selben um dieses Sinnes willen geschehen seien, so sieht hat die Deutung poetischer Schöpfungen mit der Annahme einer reflektirenden Absichtlichkeit des Dichters nichts gemein. Weder die Intention des Dichters noch die Auslegung des kompetentesten Interpreten kann über die dem Kunstwerk immanenten Ideen endgültig abschliessen.

Dieses mag es rechtfertigen, dass ich den Gedankeninhalt des Wagner'schen Nibelungen-Dramas abermals zu erörtern versuche, nachdem das Werk bereits von Anderen mannigfach analysirt und monographisch behandelt wurde. Nicht im Hinblick auf ein lesendes Publikum, dem betreffs der Nibelungenfrage längst Genüge geschehen, sind die nachfolgenden Blätter entstanden, sondern um der befriedigenden Klärung, um des wohlthuenden Abschlusses willen, welcher für mich selbst aus der schriftlichen Entwicklung meiner Eindrücke besser als aus den Deduktionen Anderer gewonnen wurde. Wenn ich mir beim Niederschreiben dennoch einzelne „*Leser*" dachte, so waren es just nur Leute aus meinem nächsten Kreis, — an liebsten Diejenigen, von deren heftiger Opposition ich oben berichtete, und welche —, durch diese Blätter etwa zu ernsterem Eingehen angeregt, — dann vielleicht wegen jener lachenden Kritik — sich um Entschuldigung bitten.

Frankfurt a/M. im Oktober 1876.

Der *Wille*, nach der Bedeutung, welche *Schopenhauer* diesem Wort beilegt, — ist die Kraft, welche als *primum mobile* in allem Daseienden lebt und erscheint.*) Der Wille bringt das Phänomen der Welt hervor.**) Der Wille ist ein einziger, unendlicher, und kann nur am Ganzen, Unendlichen Genüge finden. Wenn er sich in seiner schöpferischen Kraft in zahllose Sonderwesen spaltet, (zur Individuation gelangt), so liegt in dem Widerspruch dieser Selbstentzweiung der Grund all' des Unheils, welches auf dem Geschaffenen lastet. Im Individuum bedingt der Wille die selbstsüchtigen Triebe des Egoismus, der Selbsterhaltung, den Kampf um's Dasein, — im Gegensatz zu der Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit des unendlichen Ganzen, welche bei gesteigertem Bewusstsein als der Inhalt des sittlichen Empfindens zur Geltung kommt. Als wirkliche Befreiung von der aus diesem Widerstreit resultirenden Qual des Lebens kann nach Schopenhauer nur die vollständigste Verneinung des Willens zum Leben gelten, d. h. das Sichwiedererkennen in der fremden Erscheinung. Das Identifiziren des eigenen Wesens mit den Anderen führt zum Aufgeben jeder egoistischen Sonderbestrebung und so durch Aufgeben des Willens zur Erlösung. —

Entkleiden wir diesen Grundgedanken der Schopenhauer'schen Weltanschauung der philosophischen Ausdrucksweise, so wird er sich also übersetzen

*) Bei mir ist das Ewige und Unzerstörbare im Menschen, welches daher auch das Lebensprincip in ihm ausmacht, nicht die Seele, sondern, mir einen chemischen Ausdruck zu gestatten, das Radikal der Seele, und dieses ist der *Wille*. (Schopenhauer. Ueber den Willen in der Natur. 2. Auflage. Frankfurt a/M. 1854 pag. 10.)

**) Die Natur ist der Wille, sofern er sich selbst ausser sich erblickt; wenn sein Standpunkt ein individueller Intellekt sein muss. (Schopenhauer. Parerga und Paralipomena. Band II. pag. 109.)

lassen: Habgier und Herrschsucht, egoistische Sinnlichkeit, als die Bedingungen der *Einzelexistenz*, — das Ringen nach sittlichen Idealen, Gerechtigkeit und Nächstenliebe, als die Folgen der All-Einigkeit, der Zusammengehörigkeit alles Erschaffenen, stehen sich im Menschen als feindliche Gegensätze gegenüber. Ihr Kampf und dessen tragische Lösung sind das ewige Grundthema des menschlichen Geschicks. Diese letzte höchste Abstraktion der Tragödie ist die Idee von Wagners Nibelungen-Drama.*)

Nicht mit metaphysischer Symbolik sondern in lebendiger Verkörperung, in vollkommener Verschmelzung von Idee und Stoff behandelt der Dichter sein gewaltiges Thema. Wie das Prisma den Lichtstrahl, so entwickelt Wagners Dichtung ihren Grundgedanken in vielfarbiger Mannigfaltigkeit. — Der Idee allein des Werks entsprechend, versetzt uns das Nibelungen-Drama in das phantastische Bereich der Götter- und Heldenwelt. Aber die Götter des Nibelungenringes haben nichts von der „*Gottheit*" im monotheistischen Sinn. Sie sind keine allmächtigen Wesen mit schrankenloser Selbstbestimmung. Die Götter der Edda, welche uns Wagner zu neuem Leben erweckt, entstanden, wie der Mythus aller Naturvölker, aus der Personifizirung des Naturlebens als symbolische Repräsentanten der einzelnen Naturkräfte. Sie wollen und empfinden, sie sündigen, sie erleiden Strafe und sie vergehen gleich den Sterblichen. Echt menschlich in ihrem Gebahren, haben sie vollen Anspruch auf unser Mitgefühl. „Das Heidnisch-Göttliche", sagt H. v. Wolzogen**), ist das Mächtige mit all' seinen Schranken und Widersprüchen, und dieser Begriff eben ist ein echt menschlicher; aber der ihnen adhärirende Begriff der Welthetrschaft, der Repräsentation einer Weltperiode, gibt der Tragödie dieser Götter eine ganz unvergleichliche ethische Tiefe." Symbolisch in dem erwähnten einen Sinn, rein menschlich im andern, werden diese Götter die echtesten Träger für künstlerische Verkörperung tiefer weltumfassender Ideen.

I.

Das Trachten nach dem Besitz des Rheingoldrings ist die Triebkraft, welche das dramatische Leben in allen Theilen der Tetralogie bewegt. So lange das Rheingold in der Strudel Tiefe ruht, fern vom unheilvollen Wechsel der Welt, beglückt sein strahlender Glanz die Rheintöchter mit harmlos heiterer Lust. Als „der Wassertiefe wonnigen Stern, der hehr die Wogen durchhellt", umkreisen es die Nixen in wiegendem Tanze. Es ist eine Welt heiteren schuldlosen Glücks, ganz dem träumenden Naturleben entsprechend, dessen schöpferischer Urquell in seiner ungetheilten Einheit durch das umschlingende Element des Wassers trefflich versinnlicht wird. Aber wenn das formlose

*) „Die Tragödie der Menschenwesen, — das ist die Tragödie, die wir in Bayreuth erlebten." Hans v. Wolzogen. Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel. pag. 62.

**) l. c. pag. 68.

Gold diesem schlummernden Elementarzustand entrissen und zum Ringe geschmiedet wird, dann — so künden die Rheintöchter — erringt es seinem Besitzer unendliche Herrlichkeit und Macht. — Der hässliche Schwarzalbe Alberich raubt den Schatz. Er hat von den Rheintöchtern erlauscht, dass nur Derjenige den zauberkräftigen Ring zu schmieden vermöge, „*der aller Liebe entsagt*". Rasch entschlossen schwört er diesem Entsagungseid und flucht der Liebe. Sein Schwur ist um so glaubwürdiger, als der missgestaltete Nibelung nur niederen thierischen Trieben zugänglich und der typische Gegensatz derjenigen Liebe ist, welche der Goldzauber vernichten muss. Alberich ist in Wahrheit der *Liebefreie*, welcher einzig das Gold erringen kann, sein Schwur nicht nur die Summe seiner innersten Qualitäten und bildet die dramatisch konkrete Aeusserung derselben. Ganz in gleichem Sinne beruht auch das Verderben, welches im weiteren Verlauf der Handlung an den Besitz des weltbeherrschenden Ringe gebunden ist, nicht auf fatalistischer Aeusserlichkeit. Nichts zufällig von aussen Herantretendes, nicht der Fluch, mit welchem der gefesselte Alberich sein Kleinod den Göttern preisgibt, macht dasselbe unheilvoll. Als echt tragisches Motiv liegt das Verderbenbringende vielmehr im Innern Derer, welche den Ring erbeuten wollen. Liebeloser Egoismus und Herrschgier sind in Wahrheit der Fluch, die Schuld, welche den Untergang, die Sühne, tragisch bedingen, und so gewiss alles Erschaffene durch den selbstischen Eintritt in seine Sonderexistenz jener Schuld, der wahrhaftigen Erbsünde, theilhaftig wird, so sicher wird des Ringfluchs Gewalt Jeden bedrohen. —

Nicht nur Alberich, der missgestaltete Bewohner des finsteren Nibelheim, ist von Herrschgier erfasst. Auch Wotan, der in lichten Höhen hausende Gott, strebt nach ungemässigter Ueberhebung, nach unbezwinglicher Befestigung seiner Macht. Mit der Erbauung *Walhalls* schreitet er auf dem gefahrvollen Weg' maassloser Herrschsucht. Der Keim seines tragischen Geschicks zeigt sich sofort in dem Widerstreit des machtgierigen gegen den Verträge hütenden, gerechten Wotan. Um die den Riesen als Lohn des Baues zugesagte Freia wieder zu gewinnen muss er sich zum Kampf mit dem liebeverfluchenden Alberich, zum Raub des Nibelungenhorts entschliessen. Den so gewonnenen Schatz will er nur zum Theil den Riesen als Lösegeld überlassen. Den Ring, als Pfand der unbesiegbaren Weltherrschaft, hält er für sich zurück. Erst als ihm Erda des Ringes Fluch warnend verkündet, zu spät, kann er vom Kleinod lassen. Machtgierig hatte er den *Ring* an sich gerissen, *Walhall*, seiner Herrschsucht Schirm, besitzt er als des Ringes Preis: so ist er tief der Schuld verfallen, aus welcher wir die Katastrophe seines Untergangs unvermeidlich erwachsen sehen.

Während sich des Ringes Fluch an den rohen Riesen in direktester Weise offenbart, — (der eine erschlägt den anderen um dann als thierisch verdummter Hüter des Besitzes selber getödtet zu werden), — vollzieht sich die Sühne an den edler Befähigten, an Wotan, an Brünnhilde, an Siegfried, zugleich mit der

läuternden Entwicklung ihres je eigenartigen Grundwesens, so dass mit ihrem ethisch bedingten Untergang das versöhnende Gefühl einer befreienden Verklärung verbunden ist.

Bei Wotan tritt das sittliche Erkennen sofort dem Streben nach dem Besitz des Ringes entgegen. Der Kampf des Gewissens gegen den Lebenstrieb lässt den Schwankenden auf den Ring verzichten. Aber einmal in den Zauberkreis des Rheingolds getreten, fällt Wotan der Furcht, als der nächsten Folge seiner Selbstsucht, anheim. Mit dem Einzug in die stolze Walhall werden Angst und Sorge seine Begleiter. Von Furcht getrieben drängt er bei der prophetischen Wala auf weitere Schicksalskunde. Erdas düstere Weisung vermehrt des Gottes kummervolle Ahnung. Von des Nibelungen neidischem Grimm droht ihm Verderben. Wenn je Alberich den Ring zurück sich gewänne, „dann wäre Walhall verloren." Hilfe vor dem drohenden Untergang kann der mächtige Gott sich nicht selber bringen. Seiner Gottheit innerstes Wesen sind die ewigen Gesetze, das Recht, die Verträge. Fafner müsste er den Reif entringen, „den selbst als Zoll er ihm zahlte,"

„Doch mit dem ich vertrug,
ihn darf ich nicht treffen;
machtlos vor ihm
erläge mein Muth."

So müsste denn von aussen her die Hilfe kommen. Nur ein Held, der „fremd dem Gotte, frei seiner Gunst, unbewusst, ohne Geheiss, aus eigener Noth, mit der eigenen Wehr schüfe die That", — nur ein solcher könnte der Retter sein. Doch wie unerfüllbar ist solche Bedingung! Wie soll der „*Held*" erstehen, der fremd wäre dem Vater, dem Erschaffer der Helden!

„Wie macht' ich den And'ren,
der nicht mehr ich
und aus sich wirkte,
was ich nur will?
— — — —
zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in Allem, was ich erwirke!
Das Andre, das ich ersehne,
das Andre erseh' ich nie —
denn selbst muss der Freie sich schaffen, —
Knechte erknet' ich mir nur!

Durch die Zeugung Siegmunds wähnte Wotan jene unmöglichen Bedingungen erfüllt und seine Sorge beschwichtigt zu sehen. „Gegen der Götter Rath reizte kühn er ihn auf." Das schützende Schwert will er den Wälsungen selbst, in der Noth, sich gewinnen lassen. Aber:

„Du schufst ihm die Noth
wie das neidliche Schwert"

wirft Fricka treffend ein, und das Trügerische seiner Pläne, was er längst selbst empfand, muss Wotan trauernd eingestehen. In rücksichtslosem Uebermaass

wird Siegmund, der freie Held, zum Verbrecher an heiliger Sitte. Den Frevler an Vertrag und Recht muss der Gott der Verträge sühnend verderben. So scheitern die künstlich geschmiedeten Rettungspläne und klar empfindet der Gott das Unabwendbare seines eigenen Unterganges.

„Ich berührte Alberichs Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht fließt er nun mich?"

In dieser Erkenntniss will er mit muthigem Entsagen nur Eines noch: — „Das Ende, das Ende!"

Gleich hier lässt sich die oben aufgestellte Behauptung von der innigen Verschmelzung des symbolischen und stofflichen Theils in Wagners Dichtung nachweisen. Zur Entwicklung der Idee, der philosophischen Abstraktion aus Wotans Wesen und Schicksal wird der eben angedeutete Gang des Dramas nur in seiner Wesenheit zu erfassen, etwa mit anderen Worten zu umschreiben sein. Der ideale Inhalt hat Fleisch und Blut bekommen, er ist so mit Personen und Handlung eins geworden, dass er seines metaphysischen Charakters völlig entkleidet und — zum Zeichen des höchsten Kunstwerks — mit dem Stoff untrennbar verwoben ist: Wotan in seiner Eigenschaft des Erschaffenden, Belebenden versinnlicht den „*Willen*," „das ursprüngliche *Agens* im inneren Getriebe jedes Organismus." In der menschlichen Form zur Sonderexistenz, zur „*Individuation*" gelangt, steht in ihm dem primären egoistischen Moment des Willens — (Streben nach dem Rheingoldring) — das sekundäre des Intellekts, in gesteigerter Entwicklung als die Potenz des sittlichen Urtheils — (Vertragstreue gegen die Riesen) — gegenüber. Das ethische Erkennen kämpft gegen die durch die individuelle Existenz bedingte Selbstsucht, der Intellekt in seiner höchsten Entwicklung strebt nach Besiegung des Willens, nach Unabhängigkeit von demselben, nach Objektivität, wie sie im Genie am vollkommensten zu Tage tritt*) — (Das Trachten Wotans nach dem Helden, der, „ledig göttlichen Schutzes, sich löse vom Göttergesetz" und sein Klagen: „Einen freien Mann kann ich nicht wollen, was frommt mir eigner Wille!"). — Indem so Wotans erschaffende Kraft durch die Aktionen der Gerechtigkeit des ethischen Erkennens zur vollsten Befreiung des Intellekts von der Herrschaft des Willens fortschreitet, (Zeugung des genialen, heroischen, naiven Menschen, — Siegmunds, Siegfrieds) ist in dieser höchsten Steigerung des schöpferischen Willens zugleich die absolute Verneinung desselben, sein Untergang bedingt — (Wotans Todes-Sehnsucht). —

Als Ausfluss des Dualismus in Wotan sind auch die Gesetze, welche die Wesenheit des Gottes ausmachen, zwiefacher Art. Als erschaffender Wille verkörpert er die Zweckmässigkeit der Natur, das organische Leben in seiner

*) conf. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. 3. Aufl. Band II. pag 429 ff.

auf Selbsterhaltung zielenden Gesetzmässigkeit: „Frevelte ich, so frevelt' ich frei an mir!" ruft Alberich dem Gotte zu,

„doch an Allem, was was,
ist und wird,
frevelst, Ewiger, du,
entreisst du frech mir den Ring."

Andererseits bedingt der aus dumpfem Schlaf in der Botmässigkeit des Willens zu objektiverer Auffassung der Aussenwelt erwachte Intellekt die ethischen Gesetze der Gerechtigkeit und Treue. „Hör und hüte dich", warnt Fasolt:

„Verträgen halte Treu!
Was du bist,
bist du nur durch Verträge"

Unter dem Widerspruch dieser doppelartigen Gebote klagt Wotan:

„Ich unfreiester Aller!
— — — — — —
„Endloser Grimm!
„Ewiger Gram!
„Der Traurigste bin ich von Allen!"

So wird denn auch von dieser Seite auf den Zwiespalt in Wotans Wesen hingewiesen, welcher nur durch die Negirung seines Willens, d. h. durch seinen Untergang zu lösen ist. Aber im selben Augenblick, da Wotan, die Unmöglichkeit seines freien Helden (die Unlöslichkeit des Konflikts zwischen individueller, selbstsüchtiger Existenz und vollster Objektivität, höchster Gerechtigkeit) erkennend, zum Verzichten auf Macht und Dasein, zur Selbstverneinung gelangt, zeigt sich an ihm auch die läuternde, verklärende Wirkung derselben. Zur Abwendung der Gefahr, welche Wotans Macht durch die Nibelungen bedrohte, zur Wiedergewinnung des Rings aus der Riesen Gewalt sollte der Wälsung als freier Held erstehen. Aber wie nun Wotan zur Vernichtung Siegmunds gezwungen ist, da gelten des Gottes Klagen nicht dem gescheiterten Rettungsplan. Nicht der unheilvolle Ring, nicht die bedrohte Walhall kümmert ihn mehr: aus der *Liebe* allein entspringt sein Schmerz, aus der Liebe zu dem theuersten Sohn.

„Was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, was je ich minne!"

ruft Wotan nach dem Gespräch mit Fricka in bitterem Weh der Walküre zu, und

„wo brennend Weh'
in das Herz mir brach,
wo gräßliche Noth
den Grimm mir schuf,
einer Welt zu Liebe
der Liebe Quell
im gequälten Herzen zu hemmen"

so schildert er später Brünnhilden seine Qual. — Hierbei offenbart es sich, dass die Bedrängniss und gefahrvolle Lage Wotans nur den äusseren Anlass

zur Bethätigung der schöpferischen Kraft bildete, welche tief innerlich durch das Gottes Wesen bedingt ist. Mit der höchsten Potenzirung derselben, mit der höchsten Bejahung seiner schöpferischen Willensthätigkeit, hat er sich vom Triebe egoistischer Machterweiterung bis zur vollsten Entsagung, bis zur Negirung seines Ich hindurchgerungen und für die Menschwerdung im idealsten Sinn, für die Erlösung von der Sünde durch die Erstehung des freiesten, edelsten, selbstlosesten Menschen, weiht sich hier Gott-Vater, wie der Gottes-Sohn im christlichen Mythus, in verklärender Liebe dem Opfertod. —

Vom „gebildeten Deutschen".

Ein Beitrag zur Charakteristik der Species.

Von Oscar Schlemm.

> Wie verzweifelt klänge der Satz: wir Deutschen empfinden mit Abstraktion; wir sind Alle durch die Historie verdorben.
> (Unzeitgemässe Betrachtungen von *Dr. Friedrich Nietzsche*. Zweites Stück: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Seite 48.)

Auf den „gebildeten Deutschen" wirkt im Allgemeinen das Grosse und Aussergewöhnliche in Kunst und Geschichte nur selten mit unmittelbarer Gewalt. Er will erst den geschichtlichen Zusammenhang erkannt haben, in dem ein grosses Ereigniss zu der Vergangenheit steht; er will den Punkt festgestellt wissen, welchen ein aussergewöhnlicher Mensch in der Entwickelung der Geschichte der Menschheit einnimmt. Er sucht nach den Gesetzen, welche das Handeln des grossen Mannes bestimmen, die Theorie, welche sein Thun leitet. Erst, wenn er entdeckt hat, dass der geschichtliche Zusammenhang vorhanden ist, dass die Gesetze, welche hier wirken, ihm alte, bekannte sind, so glaubt er auch empfinden zu dürfen. Erst durch *Reflexion*, mit Hilfe der Begriffe, der Vernunft gelangen Solche zum Gefühl, zur Liebe. Was ist das aber für eine kalte Liebe, was sind wir für „*kalte Menschen*"! Kein Feuer, keine Glut der heissen Sehnsucht, kein Dank aus tiefbewegtem Herzensgrunde für die Erfüllung eines bisher unsagbaren, unbewussten und doch im tiefsten Innern gefühlten Wunsches. Ein grösser Theil der gebildeten Deutschen findet ja nichts Unsagbares, nichts Unbekanntes. Es ist ihm längst alles bekannt; es sind dieselben Gesetze, die er sonst schon gefunden, er sieht nur die Aeusserung einer ihm wohlbewussten Kraft. Er bewundert sich schliesslich selbst,

seinen Scharfblick, seine Theorie, die überall gilt und ihr sie im Stich lässt. O Wahn des theoretischen Menschen! Euch selbst müsst, Ihr Klugen, zum bewundern, Eure Weisheit, Eure Theorie und nebenbei ergetzt Ihr Euch an dem ausnergewöhnlichen Menschen als an einem schönen, schwierigen Problem für Eure Theorie! Euch ist nichts so fein gesponnen, es kömmt doch an's Licht der Sonnen! Ihr sonnenklaren, hellsichtigen Menschen! Glaubt Ihr den grossen Menschen ganz zu fühlen, das Problem ganz durchschaut zu haben? Ihr habt zerlegt, zergliedert, analysirt und habt den grossen Menschen zerrissen. Zählt Ihr die gefundenen Theile wieder zusammen, so kömmt eine Summe heraus, nicht eine Einheit, eine Ganzheit. Ihr seht nur Glieder, aber nicht das Herz; Ihr seht nur Zellen, aber nicht den ganzen, vollen, lebenswarmen Menschen.

Es ist gewiss wahr, dass viele unserer Gelehrten es mit ihrer Theorie ernst nehmen. Ihnen ist es aufrichtig darum zu thun, auf dem Wege der theoretischen Erkenntniss nicht anders als ehrlich und redlich zum Wissen und zur Wahrheit zu gelangen. Sie wenden ihre Methode ohne Lug und ohne Falsch mit aller Strenge der Logik in Arbeiten voller Mühe und Gründlichkeit an. Weil sie es aber so ehrlich und schwerlich nehmen, so gerathen sie leicht in die Gefahr, ihr Wissen überwitzig hochzuschätzen. Sie sind für neue Wahrheiten überaus schwer zugänglich, sie fühlen sich allein als die zur Theorie berufenen Männer. Mit neuen Grössen können sie schlecht rechnen. Stimmt das Neue und Ausnergewöhnliche nicht mit ihrem Wissen überein, so weisen sie es ab oder ignoriren es. Von Männern, welche nicht die Schule des höheren Dozententhums durchgemacht haben, glauben sie nichts lernen zu können, und gar von dem leichten Volke der neueren Künstler verlangen sie, dass es von ihnen lerne, was Kunst und Kunstgesetz sei, und dass es die von ihnen gefundenen Normen anwende, nicht aber ihnen *Aufschlüsse* über wahres Kunstschaffen und wahre ästhetische Wirkung gebe. Freilich liegt hierin schon ein Ansatz von Unehrlichkeit, ein Abfall von ihrer Theorie, wenigstens von ihrer Methode. Denn diese hat als ersten Grundsatz, die Künstler, ihre Werke und Worte zu fragen und aus ihnen die Theorie der Kunst zu abstrahiren. Diese Unehrlichkeit ist um so grösser, je mehr ausnergewöhnlich der Künstler ist, den sie ignoriren.

Neben dieser Art der deutschen Gebildeten steht eine grosse Klasse solcher, welche ein vollständig unlauteres und unehrliches Spiel mit ihrem Wissen und Denken treiben. In sie ist eine satanische Sucht gefahren, mit leichtfertigen, sophistischen Winkelzügen grosse Männer zu meistern. Unter ihnen besteht eine wunderbare Uebereinstimmung des Denkens. Sie sind alle in Pfiffigkeit und Klugheit so geistesverwandt und so mit einander verwachsen, dass, sobald nur einer mit seiner Verdrehtheit des Denkens und seinen dialektischen Künsten zu spielen beginnt, sofort die ganze Klasse ihn versteht und ihm zujubelt. Diese Sorte deutscher Gebildeten soll weiter unten noch genauer geschildert werden.

Wie wenig der gebildete Deutsche infolge seines auf Theorie und Dialektik gerichteten Denkens fähig ist, an dem Grossen und Aussergewöhnlichen unmittelbare Freude zu empfinden, das sagt uns das Verhältniss, in welchem er zu dem grossen Meister Wagner steht.

In Wagner pulsirt ein Willensdrang von so aussergewöhnlicher Art, ist eine Erkenntniss- und Könnensgabe in die Erscheinung getreten so gross und gewaltig, dass der Deutsche stumm und starr ihn bewundern müsste — wenn er fühlen könnte. Aber die Meisten können nicht fühlen, können nicht mehr mit einem Genie leiden, können nicht mit ihm entzückt sein. Der „*theoretische Wahn*" zwingt sie, die eigenen Wünsche und Gedanken nicht zu vergessen. Sie wollen „mit Abstraktion" empfinden: sie „sind alle durch die Historie verdorben." Nun lässt sich auf Wagner nicht das Maass der bisherigen Theorie anwenden. Gut, so wird er bei Seite geworfen, er passt nicht für unseren Kopf, er ist ein utopistischer Revolutionär. Unmöglich, so dünkt es Vielen, kann er selbst es mit seinen Werken ernst nehmen. Deshalb wird er verachtet und beschimpft. Seine Festspiele wurden noch neulich von einem vielgerühmten Professor der Geschichte in Göttingen, Namens Pauli, einer sogenannten „wissenschaftlichen Grösse", öffentlich als „*ein kolossaler Skandal*" bezeichnet. — Wagner stand liebesarm mit seinen grossen Schmerzen unter uns, seine grossen und tiefen Gefühle fanden keinen Wiederhall in dem Herzen seines Volkes. Er musste sich sagen, dass die ernsten Geister der Nation diejenigen waren, welche sich der Theorie und der Wissenschaft gewidmet hatten. Und ach, bei ihnen fand er, unter den Ernsten er, der Allerernsteste, Hass, Feindschaft und Verachtung. In dieser Noth entschloss sich der Künstler, darauf zu verzichten, dass man seine Werke ihm unmittelbar nachempfinde. Er entschloss sich, dahin zu wirken, dass er begrifflich verstanden werde. Er begann sich selbst zu zerreissen und zu zergliedern, ein System und eine Theorie über sein Eigenstes und Innerstes, über die ihm eingeborenen, ihn selbst zum Schaffen drängenden Kunstgesetze zu schreiben, sich und seine Werke über Begriffe zu spannen, kurz ein theoretischer Mensch zu werden. Was war der Erfolg?

> Hin zu den kalten Menschen flieh',
> Vor denen blödem, trübem Wahn
> Der Freude Götter wir entfloh'n
> Tief in der Erde wärmenden Schooss.
>
> . . . . . .
>
> Suche dein Heil — und find' es nie!

Ward es den theoretischen Deutschen, den systematisirenden Professoren und Studenten auch nur kühl warm ums Herz? Begriffen sie ihn? Nein! Wagner schien ihnen nur über *sich* und für *sich* zu reden. Das war jenen anstössig und ein Gräuel; denn das über und für Jemanden Reden nehmen die Theoretiker *ex professo* nur für sich in Anspruch. Und wie sollte ein Künstler sie belehren können? Er verdarb es nur noch mehr mit ihnen und ward als eitel und ein-

gebildet verschrieen. Das ging soweit, dass seine gesammelten Schriften und Dichtungen nicht für die Universitätsbibliotheken angeschafft werden.*) Sie wurden in den *index librorum prohibitorum* geschrieben.

Wenn dieses im Allgemeinen die Stellung ist, welche die sonst ehrlichen Theoretiker und Gelehrten zu Wagner einnehmen, wie stehen denn nun die unehrlichen zu ihm? Diese sehen es darauf ab, absichtlich Wagners Lehre und Kunst auf alle mögliche Art zum Triumphe ihrer eigenen Plffigkeit zu verdrehen und lächerlich zu machen. Sie lesen Wagners Schriften, wenn sie es überhaupt thun, von vornherein in der Absicht, diejenigen Stellen seiner Theorie zu entdecken, gegen welche sie mit Erfolg die Schärfe ihres dialektischen und sophistischen Denkens richten könnten. Der Angriff soll ein siegreicher sein, darum formen sie sich die Angriffspunkte erst mit allen Ehren und Unehren weislich zurecht. Sie reissen ein Stück der Wagner'schen Theorie aus dem Ganzen heraus, berauben dasselbe seiner Stütze und seines Halts im Bau des Ganzen, beleuchten dasselbe derartig, dass ihr Publikum nicht das Stück selbst, sondern davon nur den Schatten sehen kann, und stellen das Licht so, dass der Schatten beliebig vergrört und verdreht ist. Gegen dieses Schattenbild holen sie mit dem Schwert ihrer Dialektik aus, und wie spielend schneidet es hindurch. Man sollte meinen, diese beabsichtigte Don-Quixoterie müsse jedem, wer seine wie, abgeschmackt und albern vorkommen. Aber nein! die Theoretiker rufen ihr *plaudite*, und begeistert stimmt die geistesverwandte Schaar ihrer Schüler den Triumphgesang zum Lobe ihres Meisters an.

Dass diese Schilderung nicht übertrieben, sondern nicht anders als zu wahr ist, dafür legen die meisten der über Wagner in unseren Zeitungen und Zeitschriften erschienenen Rezensionen und Kritiken Zeugniss ab. Auch die Bayreuther Festspiele haben daran wenig geändert. Viele von den Schriften, welche über dieselben erschienen sind, stecken voll von unlauteren Verdrehungen. Nur insofern ist eine Aenderung eingetreten, als die Skribenten bei den „Erfolgen" Wagners es für angezeigt erachten, am Eingange ihrer Artikel Wagnern zu loben. Da lobt der Eine sein dichterisches, der Andere sein musikalisches „Genie", je nachdem es ihnen gerade passt. Man nennt ihn auch „*genial* organisirt". Man will damit nicht sagen, dass bei seiner Ausstattung mit Genie verfahren sei, wie man wohl nach dem richtigen Sprachgebrauch annehmen müsste, sondern der Ausdruck bedeutet, Wagnern sei einigermaassen die Gabe des Genies verliehen. Dieses Lob ist meist in einem so platten, so sprachlich unreinen und so verrenkten Jargon geschrieben, und es mischt sich in denselben ein so falsch angewandtes Pathos, dass man sofort merkt, aus welch' unreinem und wenig gehobenem Herzen dasselbe kommt.

Hören wir z. B. den Anfang eines Aufsatzes in der „deutschen Rundschau" Jahrgang 1877 I, 2. mit der Ueberschrift „das Bühnenspiel in Bayreuth" von

*) Von der Göttinger Universitätsbibliothek weiss ich dieses aus eigener Erfahrung.

Louis Ehlert! „*Nicht* die Reklame, so erfinderisch und betriebsam sie gewesen ist, *nicht* den wachsenden Ansturm Wagner'scher *Kunst*, deren Gipfel man in der Nibelungenmusik zu erwarten meinte, *nicht* die gemeine Neugierde der Masse hat *Bayreuth zu Stande gebracht*, sondern der Wille und die Energie eines *genial* angelegten in allen *Beziehungen* ungewöhnlichen Menschen." (Der Leser halte sich bei den „Beziehungen" und dem „angelegtsein" nicht zu lange auf, sonst möchte ihn sein Nachdenken auf Gedanken bringen, die nicht hierher gehören.)

Nachdem diese Skribenten in solcher Weise dem „*Erfolge*" ihren widerlichen Weihrauch gespendet haben, treten sie mit ihrem Witze und Aberwitze auf und ätzen, gerade so wie vor den Festspielen, alle Künste vernichtender Sophistik zur Beunruhigung des Meisters in Bewegung. Da wird verstellt, verdreht, gelogen und verleumdet; nicht allein wird mit Wagners Werken und Theorien ein Spiel voller Lug und Trug getrieben, sondern es wird auch von den Ergebnissen unserer Wissenschaft und von den Aussprüchen unserer grossen Dichter Lessing, Schiller, Goethe, von dem alten Nibelungenliede u. s. w. ein ganz verwegener und verdrehter Gebrauch gemacht.

Dabei gefallen sich diese Rezensenten in den tollsten Widersprüchen. Bald haben sie ihr Vergnügen daran, es mag gehen, wie es wolle, Wagners nachzuweisen, dass seine Kunstwerke nicht seiner Theorie entsprechen. Bald werfen sie ihm vor, dass er die einfachsten Kunstgesetze nicht beobachte: da heisst es denn, der dramatische Künstler müsse darauf sehen, durch die einfachsten Mittel die grossartigsten Wirkungen hervorzubringen, ferner müsse er sich bestreben, Menschen von bestimmter Individualität darzustellen, beides thue Wagner nicht, seine Mittel seien zu raffinirt und zu komplizirt, „der *Mensch*, in dem er seine Gestalten zeige, sei so *weit*, sie würden sich verlieren, wenn sie ihre Töne nicht künstlich steigerten." (Julian Schmidt.) — Den Umstand endlich, dass Wagner über seine Kunst eine Theorie aufgestellt habe, benutzen sie, um der Welt weis zu machen, dass er nicht ein Künstler von Genie sein könne. Denn ein Genie reflektire nicht, sondern schaffe ganz sorglos und naiv. So wird oft in einem Athem in demselben Aufsatze der Widersprechendste toll übereinandergehäuft. Dem Vorwurf, dass Wagner seine eigene Theorie nicht anwende, folgt der Vorwurf, dass er nicht genug reflektire, und zum Schluss kommt der triftigste von Allen, nämlich, dass er überhaupt reflektire.

Der Vorwurf, dass Wagner bei seinem künstlerischen Schaffen reflektire, ist so alt, wie seine ersten theoretischen Schriften. Den Reiz der Neuheit hat derselbe längst verloren. Indessen lassen die Rezensenten nicht nach, ihn immer von Neuem zu machen. Denn diese Wiederholung die Leser nicht langweile, wissen sie dadurch zu erreichen, dass sie denselben immer in neue Wendungen kleiden, welche, je neuer sie sind, um so abstruser anmuthen. Die

„Reise" Julian Schmidt'scher Reflexion hilft sich auch noch durch andere Mittel. Es wird von Interesse sein, einmal anzusehen, in welcher Weise diese Reise heisst.

Julian Schmidt, der berühmte auf eigene Hand professionirende, jetzt von Seiten des preussischen Staates in Gnaden emeritirte und pensionirte Litterarhistoriker, sah sich im Jahre 1876 nach den Bayreuther Festspielen bewogen, einen Aufsatz über Richard Wagner für die „preussischen Jahrbücher" zu schreiben. Dieser Aufsatz erschien dort im 4. Hefte des Jahrgangs 1876. Staatsbeamte und Gelehrte sprachen damals von ihm. Die ganze gebildete Welt freute sich, einmal von einem vernünftigen, klaren und unabhängigen Kopfe, von einem Manne, der anerkanntermaassen etwas von der Kunst verstehe, ein „Urtheil" über Richard Wagner und seine Festspiele zu hören. Mir ward gesagt, der Aufsatz sei ganz vorzüglich und unparteiisch, ich sollte und müsste ihn lesen. Dieses Lob kam mir ohne weiteres sehr verdächtigend und den Autor inkriminirend vor. Jedoch ich las. — Was fand ich? Was empfand ich? —

Julian Schmidt nimmt in dem Aufsatze, so gut es bei ihm überhaupt geht, die Miene eines ehrlichen, deutschen Professors an. Er lässt Wagner selbst zu Worte kommen und zitirt häufig wörtlich Sätze aus *„Oper und Drama"*. Er stellt daraus auf das feinste ein *„Programm"* zusammen, nach welchem Wagner seine Musen der Dicht-, Ton-, Tanz- und Dekorationskunst spielen lasse. Er giebt vor, ein Verständniss und *„hohe Achtung"* vor Wagners *„trunkenem Muthe"* zu haben. Er lässt überall durchblicken, dass er Lessing studirt habe, und dass er wisse, wie sehr derselbe nach den Gesetzen der dramatischen Kunst geforscht, und wie viel er dadurch für sein dichterisches Schaffen gelernt habe. Er weist darauf hin, welche Aehnlichkeit zwischen Wagner und Lessing bestehe. Nachdem er sich so den Schein eines weisen und ehrlichen Gelehrten gegeben hat, zieht er mit den uneinigsten Behauptungen über Wagners Reflexionsgabe gegen Wagners Kunstschaffen zu Felde. Da heisst es:

„Wagner begann mit der Kritik." — (S. 446.) *„In der That veranlassen ihn die Kunstmittel*, deren Möglichkeit er gewahr wird, nach einem würdigen Gegenstand zu suchen; er meint aber im Gegentheil, der ideale Gegenstand sei erst in ihm aufgegangen, und veranlasse ihn, nach würdigen unerhörten *Kunstmitteln zu suchen. Dieser Irrthum geht denn auch in die Praxis über."* — (S. 420.)

„Die Kritik bringt Wagner zur Idee, was ein echter Künstler aus den immerhin werthvollen Kunstmitteln machen könne. *Ich glaube, er hätte auch aus dem Skating-Rink etwas machen können.* Im „Propheten" ist es freilich die grösste Abgeschmacktheit, dass niederländische Bauern, um den Insurgenten Lebensmittel zu bringen, eine halbe Stunde lang Eisballets aufführen. Aber nehme man den Eislauf im Klopstock'schen Sinne, als nordländischen Kultus der Götter, so hätte sich vielleicht auch für den „Ring der Nibelungen" etwas

daraus machen lassen. — (S. 417 u. 418.) „Wagners Kunst ist durch Kritik vermittelt, sie ist durchweg von Reflexion zersetzt, und der Reflexion widerfährt es leicht, *die Mittel mit dem Zweck zu verwechseln*. Anders verfährt das eigentliche Genie." — (S. 435.)

„Lohengrin erregt nur Verwunderung: *wir haben mit diesen Figuren innerlich nichts zu thun* (!), *und der Dichter auch nicht*." — (S. 426.)

Wer einigermaassen sich mit dem Werden der Wagner'schen Werke bekannt gemacht hat, wer nur seine „Mittheilungen an meine Freunde" gelesen hat, weiss, dass Wagner *nicht* mit der Kritik begonnen hat. Vielmehr ward er durch das Verhalten der kritisirenden und kunstpflegenden Mitwelt gegenüber seinem bereits vollendeten „*Rienzi*", „*fliegenden Holländer*" und „*Tannhäuser*" zum theoretischen Auffassen und Begreifen der in ihm und in seinen Werken sich zur Geltung durchringenden Kunstgesetze getrieben. Ja, es ist bekannt, dass auch *Lohengrin* und die anfängliche Konzeption des „*Ringes des Nibelungen*" der Entstehung seiner theoretischen Schriften *voranging*. Jeder Wagnerianer weiss ferner, dass es stets bestimmte künstlerische Stimmungen gewesen sind, welche Wagner zu seinen Stoffen gedrängt haben. Er griff nicht jeden Stoff auf, der zu einem musikalischen Drama geeignet war, sondern ihn ergriffen nur solche Sagen, in welchen das reine, von jeder Konvention befreite Menschliche in ursprünglicher und urwüchsiger Frische zur Geltung kam. Und wenn er einen Stoff bereits gefunden, so bemächtigte sich dieser doch niemals eher seiner künstlerischen Gestaltungsgabe, als bis in ihm die diesem Stoffe homogene innere Stimmung erwacht war. Kann man ihm die Reflexion bei der Wahl seiner Stoffe vorwerfen? Schiller studirte Geschichte und Sage und nahm daraus zu seinen Dramen solche Stoffe, in welchen er seine ideale Weltanschauung niederlegen konnte. Darf man ihn deshalb tadeln, kann man eine solche Wahl eine durch Reflexion vermittelte nennen? — Es ist endlich richtig, Wagner hatte das Wesen und die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Kunstmittel, der Dichtkunst, der Musik, der Tanzkunst, der Architektur erkannt. Aus der Einheit der Kunst überhaupt folgt mit Nothwendigkeit, dass es möglich ist, für sie einen einheitlichen Ausdruck zu finden. Wagner stellte daher den Satz auf, dass dieser einheitliche Ausdruck für die Kunst überhaupt nur dadurch erreicht werden kann, dass die einzelnen Ausdrucksmittel der Kunst harmonisch vereinigt zur Anwendung gebracht werden. Dass diese Erkenntniss Wagnern bei seinem Schaffen nie verlassen konnte, versteht sich ganz von selbst. Das Kunstgesetz war lange vor dem Zeitpunkte, in welchem Wagner es theoretisch erkannte, in ihm vorhanden. Es war ihm eingeboren. „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser" beweisen bereits, welche Kunstnorm sich durch Wagner zur Geltung durchrang. Die klare Erkenntniss derselben gab seinem künstlerischen Schaffen diesen bewunderungswürdigen, festen Halt und bewahrte ihn vor Abirrungen. Goethe und Schiller haben fleissig die grossen Vorbilder der Vergangenheit studirt und sich darnach die Gesetze

der Dramatik klar gemacht, um durch diese Forschungen sich der Anlagen und Kunstgesetze, welche ihnen selber eingeboren waren, klar bewusst zu werden. Haben sie deshalb mit Reflexion gedichtet? Sie haben genau mit so viel Reflexion geschaffen wie Wagner; sie haben nämlich nicht in den Tag hinein, in vagen Dunst, nach augenblicklicher Laune gearbeitet, sondern mit der angestrengtesten Thätigkeit ihrer Phantasie und ihrer durch Erkenntniss geklärten Vernunft. Dieses alles musste Julian Schmidt wissen, er, der grosse Kenner deutscher Dichtkunst. Er verschweigt es, er ignorirt es Wagnern gegenüber und bringt in Folge dessen den klarsten Unsinn zu Tage.

Beiläufig mag hier über Julian Schmidt noch folgendes bemerkt werden. Wie wenig ernst er es überhaupt mit der deutschen Dichtkunst nimmt, das beweist eine in jenem zitirten Aufsatze ausgesprochene Ansicht über den Charakter des „grimmen", „stolzen", „falschen" und „boshaften" *Hagen* in unserem mittelhochdeutschen Nibelungenliede. Die Ansicht ist ganz sein Eigenthum und sie frappirt wegen ihrer Neuheit und wegen der Dreistigkeit ihres Autors. Das Verwerflichste aber ist die Ausdrucksweise. Sie ist die der rührendsten Ehrlichkeit. Er sagt nämlich wörtlich: „Er (Wagner) hat, was mich am meisten verdriesst, unseren *guten, alten Hagen*, diese *tolle* aber *echte Bild deutscher* Gemüthlichkeit zum Bastard eines Zwerges *herabgesetzt*." (S. 429.) Was sagt unser Nibelungenlied? Nachdem Hagen Kriemhilden überredet hat, auf das Jagdkleid Siegfrieds an der Stelle, wo der Held allein verwundbar ist, ein Zeichen zu nähen, heisst es dort:

> „Ich glaube, dass kein *Ritter solche Bosheit* thut,
> Als von dem *falschen* Hagen jetzund ward gethan,
> Da Kriemhild seiner *Treue vertraut ihren Mann*."

Nach allem diesen muss ich bei meiner bereits angedeuteten Ansicht beharren, nämlich, dass es wahrlich gut und zeitgemäss ist, dass eine deutsche Grossmacht sich gefunden hat, den Kunstrichter Julian Schmidt mit seinen litterarischen „Urtheilen" in Pension zu setzen. —

Doch kehren wir zu unserem Thema zurück.

Bis zu welcher Gefühllosigkeit, Leichtfertigkeit, ja man möchte sagen, bis zu welcher Rohheit das sophistisch-unehrliche Denken die Deutschen verderben hat, davon giebt folgendes Beispiel, welches aus dem Leben manches kampflustigen Wagnerianers genommen ist, einen schlagenden Beweis.

Der gebildete Deutsche hat auf Gymnasien, Universitäten und durch die Zeitschriften gelernt, dass grosse Genies stets ein Leben voller Leiden, Anfeindungen und Kämpfe geführt haben. Die besten Beispiele aus der alten und neuen Geschichte weiss er für diesen ganz richtigen Satz anzuführen. Er kennt auch wohl den Brief des *Crefelder Unbekannten* an seinen so geliebt genannten und „populären" Schiller. Er weiss, wie schmerzlich Schiller durch diesen Brief berührt wurde, wie schwer er es trug, dass sich in demselben die Meinung wiederspiegelte, welche die gebildete Masse des deutschen Volkes

damals über ihn hegte. Der gebildete Deutsche ist daher ganz und gar mit den Werkzeugen ausgestattet, um allein aus dem Umstande, dass Wagner so viel Hass und Anfechtung zu erleiden hat, auf seine Grösse schliessen zu können. Aber zieht er diesen Schluss? Keineswegs! Jene Lehre sagt ihm auf Wagner angewandt ganz etwas anderes. Er benutzt dieselbe, um sich daran klar zu machen, wie unweise Wagner gehandelt, wenn er sich einst über die feindselige und niederträchtige Weise seiner Feinde mit Schärfe äusserte. „Denn wenn Wagner," so sagt er, „wirklich ein grosser Mann ist, so kann er sich über solche Anfeindungen gar nicht wundern: das geht jedem Genie so; das muss er wissen; damit sollte er sich trösten und in Geduld fassen. Wozu dieses Ereifern? Das ist ja, als ob er nichts gelernt hätte!" — So ist es Recht! Da habt ihr etwas gesagt, womit ihr jeden Wagnerianer schlagt. Er schweigt. Aber weshalb? Aus tiefster Entrüstung und Verachtung. Er wendet sich ab von diesem eisigkalten, frivolen, sophistisch-unehrlichen Spiel, welches der „gebildete Deutsche" mit den beklagenswerthesten Lehren aus dem Leben grosser Geister treibt. Er wendet sich ab von dieser verdorbenen Bildung und unreinen Denkart und wendet sich ausschliesslich dahin, wo Ernst und Ehrlichkeit, Wärme und Wahrheit herrscht. —

Ueberschauen wir zum Schluss nochmals das Verhältnis, in dem eine grosse Klasse unserer Gebildeten zu Wagner steht, so finden wir auf der einen Seite einen einzigen Mann, in dem eine ausserordentliche Kraft des Willens, des Denkens und des Könnens in die Erscheinung getreten ist. Auf der anderen Seite stehen Tausende von Menschen, welche so angelegt sind, dass das Grosse auf sie nicht mit unmittelbarer Gewalt wirkt. Vielmehr haben sie eine unüberwindliche Lust mittels der Theorie, theils in ehrlicher, theils in unehrlicher Weise, Wagner zu zeigen, dass es für sie nichts Aussergewöhnliches in ihm giebt. Wenn wir nun bedenken, dass sowohl in dem Einen als auch in der Masse der Anderen der ewige Weltwille sich objektivirt, so erkennen wir mit Schaudern, dass lediglich ein Wille, dem es eine Lust ist in unseliger Selbstentzweiung gegen sich selbst zu wüthen, es ist, welcher Wagner unter so „gebildete" Menschen gestellt hat.

In solcher Erkenntniss klingt wie aus metaphysischer Tiefe der Schmerzensruf des gefesselten Prometheus in uns an:

— Weil ich *Heil* gebracht
Den Menschen, darum trag' ich qualvoll dieses Joch.

Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes.

VI.

„Suche dir, Gänser, die Gans!"

In der Betrachtung des Benehmens unseres modernen Kunstgeschmackes gegenüber der Ausführung des *Feuerzaubers* zu Bayreuth war ein Beispiel des rohen Realismus gegeben worden, der sich gegen das ideale Wesen jener Scene so schmählich zu vergehen fähig war. Ein merkwürdiges Gegenstück dazu liefert uns ein neuerer Geschmacksbeweis desselben modernen Publikums, oder richtiger: der es leitenden und bildenden *Kritik*, als welche diesmal an einem angeblich unleidlichen Realismus des *Künstlers* in hohem Grade Anstoss nimmt und für den reinen Idealismus seiner Dichtung, in einer gegen ihn selbst gekehrten Polemik, sich in das Feld wirft. — Es betrifft den Schluss des ersten Aufzuges des *„Parsifal"*, woselbst, nach der Vollendung der erhabenen Feier des heilig-mysteriösen Liebesmahles in der Gralsburg, der unwissend, wie traumbefangen, dem wunderbaren Erlebnisse hinterdrein starrende Knabe Parsifal vom alten Gurnemanz zum Saale hinausgestossen wird, mit den ärgerlichen Worten: *„Du bist doch eben nur ein Thor! — Dort hinaus, deinem Wege zu! Doch räth dir Gurnemanz: lass du hier künftig die Schwäne in Ruh' und suche dir, Gänser, die Gans!"* —

Man hört nur Eine Stimme aller Leser des *„Parsifal"*, die Stimme tiefsten Ergriffenseins von dem wunderbar erhabenen Eindrucke jener feierlichen Enthüllung und Spendung des Grales. Auffällig nur erscheint dabei allerdings die Neigung dieser Scene, bei ihrer tief-religiösen Bedeutsamkeit, doch eigentlich ganz besonders nach ihrer *Opernhaftigkeit* zu schätzen, d. h. nach ihrer Verwerthbarkeit für eine glänzende musikalische Ausführung, zu Gunsten des rein lyrischen Sinnes. Ja, man scheint vielfach überhaupt die *dramatische* Bedeutung des Vorganges in der Gralsburg völlig zu vergessen über dem, immerhin mehr sinnlich aufgefassten, Effekte der Chöre und Wechselgesänge, der Märsche und Orchestersätze, die sich von der musikalischen Ausführung der Scene erwarten lassen. Nur von *diesem* Standpunkte aus konnte man in der That auf den bereits öfter von Kritik und Publikum gehörten, hier von uns ernstlicher zu beachtenden, seltsamen Wunsch verfallen: *der Aufzug sollte lieber mit dem Abschlusse der Feierlichkeit enden.* —

Dann wäre eben nur die Feierlichkeit *als solche* der wahre Inhalt und Zweck der ganzen Scene, während ihr, als *dramatischer* Scene, doch ein ganz anderer Inhalt und Zweck zuzuschreiben ist. Wo bliebe dann der Zusammenhang mit dem Fortgange des Drama's, wenn ein Aufzug, der das Drama noch unbeschlossen, den Konflikt unaufgelöst lässt, mit solch einer *vollbefriedigenden Handlung* endete, die für das Drama doch nur besagen könnte: es ist Alles in Ordnung, es bleibt nichts weiter zu thun und zu leiden, der ganze dramatische Vorgang hat sein natürliches, formell glänzend ausgezeichnetes Ende gefunden!? — Man denke sich den ersten Aufzug des „*Parsifal*" so schliessend, man denke sich diess, von allem Andern absehend, recht lebhaft nur im Sinne des *Drama's*, was wäre mit diesem Aufzuge dann wirklich *geschehen?* Nichts. — Denn wonach das *Drama* hier einzig verlangt, das gerade wäre dabei völlig *vergessen* worden. Indem es sich nämlich im ganzen Verlaufe des ersten Aktes überall nur um die sehnliche Erwartung und die endliche Erscheinung des vom Gral als Erlöser für den leidenden König Amfortas verheissenen *durch Mitleid wissenden reinen Thoren* gehandelt, nachdem dem alten Gurnemanz dieser *reine Thor* — im Parsifal — wirklich gekommen zu sein scheint, nachdem er daher von Jenem in die Gralsburg eingeführt worden, damit es sich zeige, ob er Angesichts des dort Erschauten, durch das *Mitleid* mit dem Leiden des Amfortas, auch *wissend* zu werden, also der verheissene Heiland wirklich zu *sein* vermöge: nach alledem kümmert sich kein Mensch, selbst nicht Gurnemanz, mehr um ihn; man versenkt sich genussesfroh in eine musikalische Feierlichkeit ohne anderen Zweck, als um dem Akt einen musikalisch wirksamen Abschluss zu geben: und der Vorhang fällt, unter effektvollem Chorgesange, während der *reine Thor* als unnützer Statist bei Seite stehen gelassen wird! — Was soll der *zweite* Aufzug dann sagen? Was soll er darauf noch bringen? Die dramatische Verbindung, die ihn erfordernde Nothwendigkeit läge bestenfalls im Zwischenakte; es müsste also erst wieder im *folgenden* Akte nachträglich *erzählt* werden, ob Parsifal im Gralstempel wissend geworden oder nicht, gegen welche „*Erzählungen*" die belehrende Kritik doch so sehr eingenommen zu sein pflegt. — Der erste Aufzug hat aber in der That den einzigen dramatischen Zweck: den *reinen Thoren* als noch nicht *wissend* gegenüber den Leiden des Gralskönigs und dem heiligen Opfermahle in der Gralsburg zu bekunden. Er ist darin die tragische Parallele zum dritten Aufzuge mit seinem *berechtigten* feierlichen Abschlusse durch die Krönung des *wissenden* Reinen. Auf diesen dramatischen Parallelismus als auf eine *künstlerische Schönheit* hinzuweisen, ist Niemandem eingefallen, der sich berufen fühlte als Verfechter des Idealismus sich am „*Parsifal*" kritisch zu bethätigen. Der Idealität des mystischen, religiös-tragischen Vorganges gegenüber bleibt der Knabe starr und stumm in echt kindlicher Benommenheit durch ein noch Nie-Erschautes; er leidet momentan den Schmerz des Amfortas im eigenen Herzen mit, aber er weiss nicht, was dieser Schmerz, dieses Urleiden

des Menschseins, zu bedeuten habe. Das soll er erst an sich selbst zu erfahren haben, er soll sich, in diesem Mitleiden als der Reine sich bewährend, das Wissen erst erwerben, das Gurnemanz schon jetzt von ihm erhoffte. Auf diese hoffende Frage, womit der Alte den Knaben einführte: „nun lass mich sehn: bist du ein *Thor* und rein, welch' Wissen dir auch mag beschieden sein?" erwirbt er sich, in dieser Scene, als nothwendige *Antwort*, nur erst das ärgerliche Schlusswort: „Du bist doch eben nur ein *Thor!*" — Ohne diese Antwort wäre die Frage und damit die ganze durch sie eingeleitete Scene, mit allen Chören und Märschen, dramatisch nutzlos und zwecklos.

Wer die Sache mit einiger Besonnenheit betrachtet, wird demnach zugestehen müssen, dass der dramatische Inhalt des Aufzuges den Abschluss desselben durch die Feier selbst nicht zulasse, hingegen die Verstossung des reinen *Thoren* als des *Dummen*, der das erlösende Wissen noch nicht besitzt, als nothwendiges Ende dieses Theiles der Handlung und als die unentbehrliche Brücke zum Folgenden verlange. — Dies zugegeben, bleibt allerdings noch der Einwand übrig: der Dichter hätte dem nothwendigen Aktschlusse eine andere, dem zartsinnigen Idealismus seiner Kritiker minder anstössige, minder schroff der erhobenen Stimmung des Vorhergehenden widersprechende *Form* geben können. Darin liegen genau betrachtet zwei Momente, nämlich: ein negatives und ein positives, die einzeln zu berücksichtigen sind, wenn wir der allgemeinen Bedeutung unseres Beispiels für die Beurtheilung des modernen Kunstgeschmacks gerecht werden wollen. —

Bevor man die kühne Behauptung aufstellt: *der Dichter hätte es anders machen sollen!* müsste man doch erstmals recht ernstlich nachforschen, was ihn denn wohl möge bewogen haben gerade so zu dichten und nicht anders; denn es ist vorauszusetzen, dass solch ein Meister nicht eben leichtfertig, ohne ernstliche Absicht und zureichenden Grund, seinen eiligen Kritikern gleich, nur so hin schreibe, was er schreibt. — Nun hat man ihm gerade die Einführung des *Gurnemanz*, als eines ihm eigenen, ganz vortrefflichen Charakterbildes, nachgerühmt; aber man mag es doch nicht leiden, dass dieser vortreffliche Gurnemanz sich so äussere, wie es seinem Charakter in einer gewissen Situation entspricht, und wie der Dichter ihn daher in jenen beanstandeten Worten hat reden lassen. Man will davon nichts wissen und räth lieber, wenn man ernstlich erklären will, weit herum. Da hat Einer — nicht wohl in Wolfram's Epos — aber doch in Franz Müller's Buch über die Lohengrin-Sage geblickt und einen gewissen Vers des Wolfram dort zitirt gefunden; und nun spricht man ihm mit kritischer Wohlbelesenheit nach: der Dichter fand diesen Zug in seiner *Quelle*. — In Wolfram's „*Parsival*," den man, mit auch noch sehr einzuschränkendem Rechte, derart als „Quelle" bezeichnet, da ruft allerdings ein Knappe dem „tumben" Jüngling, als er die Gralsburg verlässt ohne nach ihren Wundern gefragt zu haben, spöttisch hinterdrein: *Du Gans!* — Schlechterdings nur weil dieses Wort da geschrieben steht, deshalb also hätte auch der

Dichter des „*Parsifal*" es in sein Werk aufgenommen? — Man weiss, mit welcher tief-ernsten Einsicht und mit welcher, daraus eben entspringenden, grossen *Freiheit* der Dichter des Tristan und der Nibelungen seine mythischen Stoffe behandelt. Niemals kann man sagen: *diese* war seine *Quelle*; aus allen Quellen nimmt er die, seiner wunderbaren Intuition sich enthüllende Grundidee, die oft so ganz versteckt, tief unter den litterarischen Trümmern lag, und gestaltet sie neu, mit Benutzung der wesentlichsten und bedeutsamsten Züge, die ihm, dem hellsichtig den Kern der Sache Schauenden, vornehmlich in der Erinnerung geblieben sind. Tritt darunter nun solch ein *Zug* auf, wie der hier besprochene, so muss derselbe doch wohl für den Dichter, bei seinem Studium des Stoffes, irgend eine besondere Bedeutung gewonnen haben; aus reinem Spass, nur um ein derbes Witzwort anzubringen, würde er den Wolfram, den er bei ganz anderen Zügen unbeachtet liess, wahrlich doch gerade hier nicht derart benutzt haben. — Es lag ihm daran *den, für das ganze Drama tragisch entscheidenden Sturz aus der höchsten Idealität des Gottschauens, Gottgenesens und Gottleidens in die erbärmlichste Realität eines kindisch entsetzenden* Nichtwissens recht drastisch durch den, von ihm geschaffenen, so trefflichen biederen *Vermittler* zwischen Idealität und Realität, den alten Gralswaffenmeister Gurnemanz, zum Ausdruck zu bringen. Für diesen tief ärgerlich derben Ausdruck aber hatte sich ihm von der Lektüre des Wolfram her jener Ruf des Knappen mit besonders eindringlicher Deutlichkeit eingeprägt, den er nun jedoch nicht so ohne Weiteres in sein Werk aufnahm; sondern er vertiefte ihn, der dort wirklich nur als ein derbes Scheltwort eines uns gleichgiltigen Burschen steht, auf doppelte Weise, dramatisch, ohne doch den einzig richtigen Charakter einer momentanen, kurzabfertigenden Heftigkeit, eines unwillkürlichen, rasch an uns vorüberfliegenden Zornwortes des alten Kriegsmannes etwa durch ein Uebermaass unpassend pathetischer Worte zu verderben.

Sehr einfach ward darin erstlich der *Gang der Scham* entgegengesetzt; was deshalb doch für den sinnigen Zuschauer der Handlung kein blosses Wortspiel mehr ist. Mit der kindischen Tödtung eines heiligen Schwanes hat der „reine Thor" das Gebiet der Gralsburg zuerst betreten, und diese „unerhörte That" hatte ihn vor Allem zu Gurnemanz, den so gewaltig mit dem Worte ihn Strafenden und zur tiefen Reue Bewegenden, in das geheime Verhältniss eines Herzensverständnisses gebracht, das den Alten zuerst in dem thörigen Knaben den ersehnten Heiland für die Leiden seines Königs erhoffen liess, als er ihn durch die Erweckung des *Mitleids* mit dem ermordeten Thiere zuerst zum Wissen der Sünde gebracht. Dem geweihten Thiere des Grales stellt sich nun hier, gleichsam sprichwörtlich, der prosaische Hofvogel der Deutschen in gleicher Weise gegenüber, wie jener Erlösungs-Sehnsucht und Hoffnung des Gurnemanz, seine grausame *Enttäuschung*, sodass man diese eine natürliche *Symbolik* nennen könnte, die der betreffenden schlichten Rede *für uns* etwas über den Moment ideell Hinausdeutendes verleiht. (Vgl. in Wolfram's Epos

die bedeutungsvolle Wirkung des Wildgansblutes im Schnee auf Parzivals Gemüth!) — Zweitens aber, wie *psychologisch* sehr lässt der Dichter diesen Ausruf gerade aus der Seele seines *Gurnemanz* hervorbrechen, den er in so besonderer Weise mit Parsifal bereits in Verbindung gebracht hatte! Und wie psychologisch wahr auch bildet dieses rasche Schlusswort, das dem Alten nach Allem nur noch übrig bleibt, den Gegensatz zu jener seiner ersten, langen, innig eindringlichen Strafrede: das prüfe man im Sinne des *Charakters*, der sich so äussern musste! — *Gurnemanz*, der älteste, treueste Diener seines alten Waffenherrn Titurel, des Gründers der Gralsburg, *er*, der die hehrste Zeit des heiligen Glanzes der Gralsritterschaft gesehen, der *mit erlebt* hat, wie dieser Glanz durch jenen unseligen Kampf des Amfortas mit Klingsor verloren gegangen, als der heilige Speer in des Zauberers verruchte Hand fiel und dem verführten Gralskönige die unheilbare Wunde schlug, *er*, der nun aus dem tiefsten Grunde seines treuen Gemüthes die Erlösung der Gralsritterschaft und ihres Königs von diesem unsäglichen Leiden herbeisehnt, der auch jene Verheissung des Grales kennt, dass der Heiland ein „reiner Thor" sein müsse, welcher aber das Leidensgrundes und der Erlösungsthat *bewusst* sei um durch seine reine Hand den einzig heilenden Speer zurück zu gewinnen, *Gurnemanz* — all diess in sich bergend und wissend — hat aus ihm allein eigener Ahnung in Parsifal, dem so wunderbar als reiner Thor ihm in den Weg geworfenen Knaben, den verheissenen Heiland erhofft, *er* hat ihn zur Gralsfeier geleitet, *er* hat ihn den Schmerz des Amfortas, die Enthüllung des Grals, miterleben lassen, und nach all diesen Erfahrungen muss er sehen, dass der, auf den er so tief sehnsüchtig, so gutmeinend vertrauensvoll gehofft, mit den er es auf eigene Hand so ungemein ernst genommen, nun *unwissend* dasteht, wie ein dumpf starrend auf das Unbegreifliche gaffendes Kind! Da bemächtigt sich wehevollster Aerger der treuen Seele des alten Waffenmeisters, er *stösst* ihn mit dem rauh anbrechenden Zorne der bittersten Enttäuschung hinaus aus dem durch ihn entweihten heiligen Orte, und *ruft* ihm, wahrlich nicht, wie Jemand gesagt: „mit unverwüstlichem *Humor*," aber mit dem natürlichen derben Tone des tief schmerzlich, besonders aber persönlich ärgervoll bewegten greisen Kriegsmannes, als den wir ihn kennen, die kurzen populären Reimworte nach, die da besagen: „du gehörst nicht in den Kreis der Heiligen und Hohen; du verstehst nicht ihre Bedürfnisse, ihr Sehnen, ihr Wehe und ihre Wonnen; geh' hin und such' dir Deinesgleichen!" —

Und Parsifal geht und findet — das *Weib* — *Kundry!* — Hinausgestossen in die gemeine Welt der Sinnlichkeit erstarkt er, in den Armen der Verzauberung selbst, zum Sieger über diese dämonische Macht! Das Leiden, welchem Amfortas erlag, das Leiden der geschlechtlichen Liebe, die der Gralsritterschaft als den Repräsentanten der *idealen* Liebe, der reinen Menschlichkeit, versagt ist, dieses Leiden, zu dessen allmenschlichsten Freuden Gurnemanz den Thoren, als in das gemeine Loos der Erdensöhne, hinaufblickt — Parsifal besiegt es

und kehrt wieder, *rein bewahrt* und *wissend geworden*, als der Erlöser, den Gurnemanz in ihm geahnt, über den er sich so grausam getäuscht wähnte, und der er *doch war!* — Er kehrt zurück zu den Heiligen, zu denen er dennoch gehört, selbst ein Heiligster; ja, er, der nur als wild kindischer Tödter des Schwanes, des heiligen Gralsthieres, zuerst erschienen, nun hat er auch dem todessehnsüchtigen *Amfortas*, nun auch der sterbenden *Kundry* Erlösung gebracht, und der todte *Titurel* segnet ihn selber zum *Könige des Grales*. — *)

Haben wir nun die *negative Seite* des voraufgenannten Einwandes beseitigt, wonach die *Fassung* eines *dramatisch nothwendigen* Aktschlusses, wie sie die Dichtung verlangt, unbesonnen als eine nicht genug begründete angesehen ward, so bleibt nur noch als die *positive* jenes Urtheil des eigentlichen *Kunstgeschmackes* übrig, der sich bei alledem noch nicht beruhigt, sondern noch immer behauptet: diese Fassung zerstöre aber die erhaben-idealistische *Stimmung*, die der ganze Vorgang in dem Gralssale dem Gemüthe des Hörers erregt habe, und sei daher unerträglich. — Der Kunstgeschmack erweist sich hier wieder in seiner ganzen Unechtheit und Ungebildetheit. Man merkt es ihm an, dass er sich an den *Journalen* zu bilden pflegt, die ihm frischweg allmorgenlich mittheilen, was er zu finden und zu fühlen habe. Sonst wäre ein so völlig unbesonnenes Urtheil unmöglich. Dass der Geschmack, der es äussert, durch selbständige Kraft sich nicht gerade auszeichne, lässt sich schon daraus entnehmen, dass für ihn die sogenannte *tiefe Ergriffenheit durch die erhabene Idealität der Gralsfeier* nicht tief und stark genug war, nach einer gleichmässig erhaben und ideal wirkenden Scene von bedeutender Dauer, vier eiligen kurzen Zeilen etwas realistischeren Wortlautes noch Stand zu halten. — Doch das nur nebenher! Worauf überhaupt *gründet* sich diese ganze absprechende Urtheil, das Jeder dem Anderen so rasch überzeugt nachzusprechen sich beeilt? Hat irgend Einer der kunstverständigen Kritiker und ihres Gefolges dieses Erste und Wichtigste wohl schon bedacht? Es gründet sich auf die Lektüre der *gedruckten Dichtung*, die auf eine etwas lebhaftere Leserphantasie bestenfalls den Eindruck eines *rezitirten Dramas* zu machen im Stande ist. Was aber für das rezitirte Drama gilt, das gilt nicht ohne Weiteres auch für das musikalische. — Nun ist es merkwürdig, dass ja allerdings die Leser der Dichtung, und selbst die

*) Es sei hier auch noch auf den bemerkenswerthen Unterschied in der Motivirung der Verstossung Parsifals aus der Gralsburg bei Wagner und bei Wolfram hingewiesen. Bei Wolfram tritt der junge Held als der von Allen als solcher sofort erkannte und aufgenommene Retter auf, den Amfortas selbst nach der Burg gewiesen hat. Es ist von ihm durch den Gral prophezeit, dass er nach des Königs Leiden *fragen* und ihn dadurch heilen solle. Da er nicht fragt, gilt diess Allen für die grösseste Herzenshärte und Böswilligkeit, und es steigert sich denn der dafür auf ihn geworfene Fluch vom ersten Nachruf des Knappen, durch Sigunes strafende Worte bis zu Kundry's demselben Unrecht geltendem, wildem Bannspruche. Bei Wagner ist der unkunde Knabe dagegen eben nur der *Thor*, in dem sich Gurnemanz allein geirrt, den er daher allein in jenen kurzen Worten seine schmerzlich-ärgerliche Enttäuschung fühlen lässt.

phantasiebegabten unter ihnen, bei der *Gralsfeier* sehr lebhaft an die *Musik* dachten und gestanden: die Chöre, Märsche und anderen lyrischen Schönheiten *„ordentlich schön zu hören."* Das wäre also wohl ein Zeichen ungemein feinen und tiefen musikalischen Sinnes? — Zugegeben, dass es einen gewissen Sinn für das Opernhafte und für die wünschenswerthen Eigenschaften eines *Libretto* mit hübschen *Nummern* bekundet; aber dass gegenüber dieser Berücksichtigung des musikalischen Effektes bei den Chören und Märschen eine so völlige *Nicht*berücksichtigung des musikalischen Vermögens für den dramatischen Schluss des Aktes sich zeigen konnte, das beweist gerade auf das Evidenteste, wie wenig ernst es überall mit dieser musikalischen Empfindung bestellt ist. Von dem wahren Wesen der Musik und ihrer Fähigkeit das Drama zu durchdringen, zu beleben und zu idealisiren, haben diese musikalischen Gemüther noch nichts gelernt, deren kritischer Kunstgeschmack bei der Feier des Gralsmahles nur an ein formal brillantes Opernfinale zu denken vermag, über das Musikalische aber das Drama, und hernach über das Dramatische wiederum die Musik vergisst! — .

Im recitirten Drama, das mag man zugeben, wäre allerdings der Sturz aus der höchsten Idealität des Mysteriums in eine solche Realität des Unverständnisses kaum erträglich; dem recitirten Drama aber wäre ja auch für die Idealität der Scene dieser Alles überwältigende, unvergleichliche ideale *Ausdruck* überhaupt versagt geblieben, der nur in der Macht der *Musik* liegt. Dieser Ausdruck beruht aber doch nicht nur in den musikalischen *Formen*, sondern gerade durchaus in dem *Wesen* der musikalischen Kunst: und dieses Wesen waltet eben so sehr in dem verpönten Schlusse des Aktes, wie in der ganzen grossen Scene. Man warte doch vorher erst ab, was die *Musik*, auf die man sich andrentheils so verständnissinnig schon freute, zur *Vollendung* des Kunstwerkes hinzuzubringen habe. Sonst liegt der Verdacht nahe, dass die *Freude*, welche die Musik *gar nicht erwarten kann*, doch noch überboten werde durch die *Dummheit*, welche gar nicht daran denkt die Musik *erst noch abwarten zu müssen* um über ein musikalisches Drama, auch als Dichtung, endgiltig urtheilen zu können. Dieselbe Macht der Musik, welche den vollen, unvergleichlich erhabenen Eindruck des mysteriösen Vorganges bei der Gralsfeier einzig und allein hervorzurufen vermag, ist auch einzig und allein im Stande die scharfe Wirkung des jähen Sturzes aus dem Idealen in das Reale, oder besser: aus der höchsten Entrückung in die tiefste Enttäuschung, durch eine wahrhaft künstlerische (d. h. ebenso wahrhaftige, wie künstlerische) Harmonisirung zu lindern und auszugleichen. Waltet die Musik doch überall als die eigentlich *harmonisirende* Macht in der Tragödie; und so auch in diesem Einzelfalle. — Der *Dichter* hat gefunden, was die Dichtung als solche, als Drama, bedurfte: die wohlbegründete dramatische Nothwendigkeit in knappster, charakteristischer Form; nun traue man es dem *Musiker* doch zu, dass auch er es gefunden haben werde, was diese, dem recitirten Drama (wie

alles Vorhergegangene) versagte dichterische Wendung, im höchsten Grade künstlerisch ermöglicht, um auch den zartesten Kunstgeschmack vollkommen zu befriedigen und zu erfreuen.

Die Musik ist das innere Leben des Drama's; sie ist die innerste Herzenskennerin und Offenbarerin des waltenden Geheimnisses des Schicksals. Dass der *reine Thor*, der dort von der zornigen Enttäuschung so kurz und rauh „*seinem Wege zu*" geschickt wird, dennoch derselbe Verheissene ist, der einst als Heiland wissend wiederkehren soll: *die Musik weiss es* und vermag es uns in demselben Augenblicke mit ihrer über alles Irdisch-Menschliche erhabenen Engelsstimme zu verkünden, wo die blosse Realität des dramatischen Vorganges uns mit Einem jähen Schlage aus den erhabensten Sphären des Idealen hinausjagen würde, in welcher wir nun aber durch eben jene idealste Macht dennoch erhalten bleiben. An solche *Möglichkeit*, die das Wesen und das Vermögen der musikalischen Kunst, wenn sie diese wirklich konnten, sie sicherlich hätten ahnen lassen müssen, daran denken diejenigen nicht, die andrerseits für den musikalisch-idealischen Charakter der Dichtung, der für sie durch jene zwei Worte des Gurnemanz total verdorben zu sein scheint, so geschmackvoll sich ereifern.

Blickt man also auch bei dieser Urtheilsäusserung unseres modernen Publikums etwas näher zu, so ist Alles hohl und unbesonnen; und die Quelle solches hohlen und unbesonnenen Geschmacksurtheils ist nirgends anders zu suchen als da, woher all unsere moderne Volksbildung entspringt und genährt wird, in den Spalten unserer grossen Alltagsblätter, deren Charakter die Flüchtigkeit sein muss, welche sich wiederum mit vornehmen *Begriffen* schmückt um nach wohlbewanderter Ueberlegenheit auszusehen. *Idealismus* — *Realismus* — *dramatisch* — *musikalisch* — alles das wird gesagt und nachgesagt und durcheinander geworfen, ohne dass nur Einer sich die Zeit nähme zuzuschauen, inwiefern die Begriffe auch als Wahrheiten und Wirklichkeiten bei der besprochenen Sache im Spiele seien, was sie im Grunde zu bedeuten haben, und wie sie sich in der That bekunden. Liesse man dem also wüst behandelten Kunstgeschmacke nur einmal einige Zeit zum gewöhnlichsten Nachdenken (anstatt des gewöhnlichen Nachsprechens), er würde schon durch das schlichte Verständniss für das *Thatsächliche* dazu gebracht werden sich zu reinigen und zu stärken. Wir wären weiter und bedürften nicht solcher weitläufigen Auseinandersetzungen der einfachsten Dinge, wenn unser Publikum sich nicht Alles erst aus den Zeitungen holen zu müssen meinte, sondern sich zutrauen wollte in sich selbst und von sich selbst etwas zu finden; in welchem Sinne man ihm den Spruch des Gurnemanz etwa ein wenig anders zurufen möchte: *lass, Gans, du künftig die Gänser in Ruh', und suche dir selber den Schwan!* —

Wo aber findet man den? Woran bildet man sich selbst den echten *Kunstgeschmack?* An vorurtheilsfrei mit dem reinen, natürlichen Gefühle auf-

gemeinsamen, möglichst stylreinen Darbietungen vollendeter Kunstwerke. Nur durch diese Ermöglichung und Wiederholung wird aber auch dieses sittliche Gefühl zu wecken und zu nähren sein. *Dafür* erhebe sich dereinst, der grossen Presse des Tages gegenüber, das schlichte Festspielhaus zu *Bayreuth!* —

Hans von Wolzogen.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Ueber die Kritik.

Goethe an Schiller 17/5 1797.

Von der übrigen lieben deutschen Literatur habe ich rein Abschied genommen. Fast bei allen Urtheilen waltet nur der gute oder der böse Wille gegen die Person und die Freude des Parteigeistes ist mir mehr zuwider als irgend eine andere Carricatur.

Schiller an Goethe 6/12. 1798.

Die Empfindlichkeit gewisser Leute kann freilich keinen edleren Ausdruck nehmen; aber es ist doch bloss in Deutschland möglich, dass böser Wille und Rohheit darauf rechnen dürfen durch eine solche Behandlung geachteter Namen nicht alle Leser zu verscheuchen. Man sollte doch da wo keine Scham ist, auf eine Furcht rechnen können, die diese Bestien im Zügel hielte; aber die Polizei ist es schlecht bestellt wie der Geschmack.

Goethe an Schiller 5/12. 1798.

Es ist lustig zu sehen, was diese Menschenart eigentlich geärgert hat, was sie glauben, dass Einen ärgert, wie schädlich und gemein sie eine fremde Existenz ansehen, wie sie ihre Pfeile gegen das Aussenwerk der Erscheinung richten, wie wenig sie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Mensch wohnt, dem es nur immer Ernst um sich und um die Sachen ist.

Schiller an Goethe 31/5. 1799.

Wüssten es nur die allzeitfertigen Urtheiler und die leichtfertigen Dilettanten, was es kostet ein ordentliches Werk zu erzeugen.

Goethe (W. M. L. VIII, 7).

(Jarno). Ich kenne Menschen genug, die sich bei den grössten Werken der Kunst und der Natur sogleich ihres armseligsten Bedürfnisses erinnern, ihr Gewissen und ihre Moral mit in die Oper nehmen, ihre Liebe und Hass vor einem Säulengang nicht ablegen und das Beste und Grösste, was ihnen von aussen gebracht werden kann, in ihrer Vorstellungsart erst möglichst verkleinern müssen, um es mit ihrem kümmerlichen Wesen nur einigermaassen verbinden zu können.

Schiller an Goethe 17/3. 1802.

Es ist doch eine wahre Bestialität, dass diese Herren, welche das Mögliche versuchen uns zu annihiliren, noch verlangen können, dass wir ihre Werke selbst fördern sollen.

Goethe an Schiller 21/11. 1795.

Es ist sehr leicht, die unsinnige Unsittlichkeit dieses bornirten Volkes anschaulich zu machen, man hat dabei das vernünftige Publikum auf seiner Seite und es giebt eine Art Kriegserklärung gegen die Halbheit, die wir nun in allen Fächern beunruhigen müssen. Durch die geheime Fehde des Verschweigens, Verruckens und Verdruckens, die sie gegen uns führt, hat sie lange verdient, dass ihrer nun auch in Ehren und zwar in der Continuation gedacht werde.

Ich denke gegen Recensenten, Journalisten, Magazinsammler und Compendienschreiber sehr frank zu Werke zu gehen und mich darüber gegen das Publikum unbewunden zu erklären und besonders in diesem Falle keinem seine Renitenz und Reticenz passiren lassen.

Schiller an Goethe 9/10. 1796.

Wir sollten ordentlich Acta über alle schriftliche und gedruckte Urtheile vom Almanach halten um einmal, wenn es der Mühe werth ist, darauf refutiren zu können.

12/12 1796. Ich werde ... Cotta vermögen alles, was gegen die Xenien geschrieben worden, gesammelt drucken zu lassen dass es in der Geschichte des deutschen Geschmackes ad acta kann gelegt werden.

Goethe an Schiller 19/10. 1796.

Ueberhaupt sind alle Oppositionsmänner, die sich aufs Negieren legen und gern dem was ist etwas abzupfen möchten, wie jene Bewegungsläugner zu behandeln; man muss nur unablässig vor ihren Augen gelassen auf und ab gehen.

Goethe an Schiller 24/11 1798.

Wie natürlich es doch solche Sittenrichter finden, dass ein Autor Zeit seines Lebens seine besten Bemühungen, sich retardiren, necken, hänseln und hudeln lasse, weil das nun einmal so eingeführt ist! Und dabei soll er geduldig, seiner hohen Würde eingedenk mit übereinander geschlagenen Händen, wie ein Ecce homo dastehen, nur damit Herr Manso und seines Gleichen auch in ihrer Art für Dichter passiren können.

Schiller an Goethe 20/3. 1801.

Dieses schädliche Hervorklauben der frühern und abgelebten Literatur, um nur die Gegenwart zu ignoriren oder hämische Vergleichungen anzustellen!

Goethe an Schiller. 6/1 1798.

Ich habe ... wieder recht deutlich gesehen, wie die schätzbarste Theilnahme uns nichts lehren und keine Art von Tadel uns was helfen kann. So lange ein Kunstwerk nicht da ist, hat Niemand einen Begriff von seiner Möglichkeit; sobald es dasteht, bleibt Lob und Tadel nur immer subjektiv, und mancher, dem man Geschmack nicht absprechen kann, wünscht doch etwas daran und davon, wodurch vielleicht die ganze Arbeit zerstört würde, sodass der eigentlich negative Werth der Kritik, welcher immer der wichtigste sein mag, uns auch nicht einmal frommen kann.

Wahl des Stoffes.

Schiller an Goethe 4/4 97.

Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen nachdenke, dass der ganze *cardo rei* in der Kunst liegt eine *poetische Fabel* zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben der Wirklichkeit recht nahe zu kommen beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht, dass eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals coincidiren kann.

Goethe an Schiller 30/8 97.

... Wir Modernen leiden Alle an der *Wahl des Gegenstandes*. Diese Materie ... erscheint mir immer in ihrer höheren Wichtigkeit. Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können!

31/8 97.

Ich kann Ihnen nicht sagen, um meine obigen Klagelieder zu wiederholen, wie sehr mich jetzt (besonders um der Bildhauer Willen) die Missgriffe im Gegenstand beunruhigen. Denken Sie doch auch indess immer weiter über die poetischen Formen und Stoffe nach.

Schiller an Goethe 19/3 1799.

Neigung und Bedürfniss ziehen mich zu einem *frei phantasirten*, nicht *historischen*, und zu einem blos *leidenschaftlichen* und *menschlichen Stoff*: denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt.

Schiller's letztes Künstlerwort. (Drei Tage vor seinem Tode).

Gebt mir *Märchen* und *Rittergeschichten*, da liegt doch der Stoff zu allem Schönen und Grossen.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen. — *Hannover* wird von jetzt ab durch den Musikalienhändler Herrn *Arnold Simon* vertreten sein. — Die neue Vertretung in *Breslau* (Konzertmeister *G. Brassin*) zählt bereits 36 Mitglieder.

Der *Weimarische Wagner-Verein*, welcher zugleich die Vertretung unseres Patronatvereines übernommen hat, erstreckt seine Thätigkeit auch über die Städte *Jena* und *Eisenach*, in welchen er, ebenso wie in *Erfurt*, eine Anzahl von Mitgliedern besitzt. Herr Professor *Thüreau*, der insbesondere die Vertretung für Eisenach übernommen hatte, gehört mit zum Vorstande des Weimarischen Vereines, während unser Herr Vertreter für Dessau, Dr. phil. *Richard Falckenberg*, auch noch neben dem besagten Vereine, speziell neben Herrn Dr. *Gills* dort, an der Vertretung für *Jena* Theil nimmt.

Berichtigung. — Zu der in dem neulich hier veröffentlichten Schreiben des *Ordens vom heiligen Gral* ausgesprochenen, auf Pressnachrichten begründeten, Ansicht, dass der Wagner-Verein einer deutschen Hauptstadt in Folge des *Frantz*'schen Artikels sich „von Bayreuth abgewandt" habe, erhalten wir von einem Mitgliede des Vorstandes des *Berliner Wagner-Vereines* die folgende, beachtenswerthe berichtigende Zuschrift:

„Die hier ausgesprochene Ansicht beruht auf einem Missverständniss, und da dieses Missverständniss durch die Presse eine gewisse Verbreitung gefunden hat, so möchte es angemessen sein, die sich hier darbietende Gelegenheit zur Aufklärung desselben zu benutzen. Eine Berliner Zeitung brachte vor einigen Monaten die Mittheilung, dass in Folge gewisser Artikel der Bayreuther Blätter sich in Kreisen der Mitglieder des hiesigen Wagnervereins eine so hochgradige Unzufriedenheit kundgebe, dass die Entziehung der „Subvention", die der Verein den Bayreuther Blättern zuwende, oder, wenn diese nicht durchzusetzen sei, der Massenaustritt von Mitgliedern erfolgen werde. Der Vorstand des Wagnervereins konnte hierauf um so weniger reagiren, als weder irgend ein Antrag in dem Sinne der ersteren Alternative an ihn gelangte, noch Austrittserklärungen in irgend grösserer Anzahl erfolgten. Dass überhaupt der hiesige Wagnerverein die Bayreuther Blätter subventionire, war eine durchaus irrthümliche und von der mangelhaften sachlichen Information ihres Autors zeugende Mittheilung. Nun konnte freilich erwartet werden, dass es sich bei jener

Leitungsmotiv um eine Drohung handelte, die in der neuen Saison den Wintschaftsjahres bevorstehenden Generalversammlung zur Ausführung kommen werde. Allein diese Generalversammlung der Mitglieder hat vor wenigen Tagen, am Sonntag den 13. d. M., stattgefunden, und es ist weder von jenem Antrag, noch von einem Austritt zahlreicher Mitglieder bei derselben die Rede gewesen. Ein Mitglied interpellirte allerdings bei dieser Gelegenheit den Vorstand wegen der Haltung der „Bayreuther Blätter." Es wurde ihm indess von Seiten des Vorsitzenden erwidert, dass der Vorstand des Wagnervereins zu Berlin auf die Haltung dieser Blätter keinerlei Einfluss habe und daher eine darauf bezügliche Anfrage nicht beantworten könne. Damit war der Zwischenfall erledigt. Ausgetreten aus dem Verein, der jetzt etwa 350 Mitglieder zählt, sind 10 Personen. Dies die vorliegenden Thatsachen. Der Berliner Wagner-Verein wird auch wie vor bestrebt sein, jene Zwecke nach Kräften zu fördern, die durch seinen Namen bezeichnet sind, und für welche er in's Leben gerufen worden. (Berlin, 16. Oktober 1878.)"

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Der Präsident des *Belgischen Zweigvereins* wünscht unserem neulichen Berichte über das von ihm in Brüssel veranstaltete Konzert die Bemerkungen nachgetragen zu sehen, dass dem Rotterdamer Orchester sich einundzwanzig Dilettanten aus jener Stadt angeschlossen, und dass Einer dieser Herren die Honorirung der allein Bezahlung verlangenden, mitwirkenden Gesangeskraft übernommen hatte, während die Solisten *Fischer* (nicht: Tischer), *Gross*, Frl. *Beikl* (nicht: Beibel) unentgeltlich sangen, und die Orchester-Musiker nur die Vergütung ihrer Reisekosten gefordert hatten.

Der Richard Wagner-Verein zu Frankfurt a. M. veranstaltete *am 17. Oktober* ein grosses *Orchester-Konzert*, unter gütiger Mitwirkung des Herrn *Louis Brassin*, Professors am kgl. Konservatorium in Brüssel und Vertreters des Patronatvereines daselbst, des Herrn *Ernst Hunger* aus Berlin, der Mitglieder des Theaterorchesters, sowie anderer Künstler, und unter Leitung des Herrn Musikdirektors *Julius Kniese*, Vertreters des Patronatvereines in Frankfurt a. M. Zur Ausführung kam: von *R. Wagner*, „eine Faustouvertüre," Vorspiel zu „Tristan und Isolde," Siegfried-Idyll, Trauermusik aus der „Götterdämmerung", Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg" und vier Lieder mit Pianoforte-Begleitung, ges. von Herrn *E. Hunger* („Stehe still," „der Engel," „Träume," „Schmerzen"), ferner: Fragmente aus Wagner's „der Ring des Nibelungen" (Walhall, Siegmunds Liebesgesang, Feuerzauber, der Ritt der Walküren, Waldweben), für das Pianoforte frei bearbeitet und vorgetragen von *Louis Brassin*, sowie: Konzert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung (No. I. *F.* dur), komponirt und vorgetragen von demselben.

Am 23. Oktober hat Herr *Hans von Bülow* in *Berlin* zum Besten unseres Fonds die fünf letzten grossen Klaviersonaten *Beethovens* vorgetragen. Als Reinertrag dieser künstlerisch allervorzüglichsten Darbietung der Meisterwerke konnte der Vorstand des *Berliner Wagner-Vereines* unserer Kasse nunmehr die Summe von 2780 Mark einsenden.

Der *Berliner Wagner-Verein* veranstaltete *am 1. November* seinem *ersten Vereinsabend*, den ersten nach den Sommerferien, an welchem, nach einer patriotischen Begrüssung der Anwesenden durch Herrn Dr. *Wagner*, der *Kaiser-*

marsch Richard Wagner's auf 2 Klavieren durch die Herren *Mannstädt*, *Eichberg*, *Moschowski* und *Fritze* zum Vortrag kam, dessen Schlussgesang vom Publikum gesungen ward. Hiernach erfolgte durch Herrn Hofschauspieler *Richard Kahle* die Lesung des Bühnenweihfestspiels „*Parsifal*". —

Eine neue Vergünstigung für die Mitglieder des Patronatvereines besteht in der Ermässigung des Preises für die anlässlich der Bühnenfestspiele 1876 von Professor *Wiener* entworfene, im Verlage von *C. G. Thieme*, Leipzig, erschienene bronzene sog. *Wagner-Medaille*, welche auf dem Avers das Profilportrait Richard Wagner's, auf den Revers eine Zusammenstellung der Hauptpersonen aus seinen Werken trägt. Dieselbe ist von jetzt ab an Mitglieder unseres Vereines für den Preis von *Mk. 6, 50* verkäuflich; Bestellungen würden am Besten durch die Vertretungen oder die Red. d. Bl. an den Verleger zu richten sein.

Litterarische Neuigkeiten. — Unter den zahlreichen Almanachen für 1879, welche jetzt den Büchermarkt überschwemmen und wohl auch das Interesse mancher der zu unserer Genossenschaft gehörenden Musiker oder Freunde der musikalischen, sowie der dramatisch-theatralischen Kunst erregen dürften, sind Einige als besonders durch ein theilnehmend achtungsvolles Verhalten unserer Sache gegenüber ausgezeichnet zu empfehlen. Der im Luckhardt'schen Verlage zu Berlin erscheinende *Allgemeine deutsche Musiker-Kalender* (Preis geb. Mk. 1, 60), herausgegeben von *Oskar Eichberg*, einem unserer Herrn Vertreter für Berlin, zeigt sich zumal durch einen sorgfältig und reichhaltig zusammengestellten *Adresskalender* von praktischem Nutzen, giebt aber auch unter einer Reihe kleinerer Aufsätze einen gut geschriebenen Artikel des Herausgebers über *Wagner's „Parsifal"*, bei dem als Quelle für die mythologischen Bemerkungen die Löffler'sche „*Kundry*" aus unseren Blättern besonders genannt ist.*). — Das von *Josef Kürschner* herausgegebene *Jahrbuch für das deutsche Theater*, eine umfassende Rundschau über die Zustände, Ereignisse, Neuigkeiten, Vereine, Schulen, Litteratur u. s. f. des deutschen Theaters im Jahre 1878 (Verlag von Hermann Folta in Leipzig; Preis Mk. 2, 75; geb. 3, 50), die erweiterte Fortsetzung der bisher erschienenen „Chronologie des Theaters" von demselben fleissigen und gewissenhaften Statistiker, wird auch eine offizielle genaue Darstellung der Verhältnisse unseres Vereines und seiner Vorgeschichte enthalten. — Der von unserem Herrn Vertreter für Cassel, *Ernst Gettke*, Regisseur am kgl. Theater dort, herausgegebene, reichhaltige *Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger*, siebenter

*) Bei dieser Gelegenheit mag ein Irrthum im gedruckten Texte des „Parsifal" berichtigt werden, der sich in einen öfters, auch in dem oben genannten Artikel, zitirten Vers des ersten Aktes (S. 29, letzte Zeile) eingeschlichen hat; der Amfortas Worte sollen lauten:

„Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wuth
Gegen die Noth, die Höllenpein
Zu diesem Amt — *verdammt* zu sein." (Im Text steht „verflucht".)

Jahrgang 1879 (Genossenschaftsverlag, Berlin, Charlottenstrasse 85; Preis bei vorheriger Subskription: Mk. 3, geb. 4) bekundet seine Theilnahme an unseren Bestrebungen in der Wiedergabe des vom Red. d. Bl. 1877 in Frankfurt a. M. gehaltenen Vortrages unter dem Titel: *„Richard Wagner's Wirken für das deutsche Theater,"* mit einem, speziell auf die jüngste Entwickelungsgeschichte der Bayreuther Idee hinweisenden, neu angefügten Schlusse. Ausserdem enthält er litterarische Beiträge, genossenschaftliche und theatergeschichtliche Mittheilungen, Besprechungen der neuesten dramaturgischen Litteratur, Jahreschronik und Verzeichniss der deutschen Bühnen, ihrer Vorstände und Mitglieder. — Es dünkt uns immerhin der besonderen Erwähnung werth, wenn derartige, für weitere Kreise berechnete periodische Unternehmungen der modernen Presse sich von der für dieselbe im Allgemeinen geltenden Taktik des Verschweigens, Entstellens oder Verhöhnens unseren Bestrebungen gegenüber frei halten, ja, denselben sogar in ihrer Weise ihre Mithilfe bieten, zumal unsere eigene Wirksamkeit von dem Gebiete einer solchen „Oeffentlichkeit" gänzlich ferne zu bleiben ihre ernsten Gründe hat. —

Geschäftlicher Theil.

Erinnerung.

Wir müssen unsere Mitglieder darauf aufmerksam machen, dass es in ihrem eigenen Interesse liegt jede Veränderung ihrer Wohnung *sogleich* dem Verleger unserer Blätter, behufs einer stäts richtigen und sicheren Adressirung derselben, mitzutheilen. Von jeder Sendung pflegen mehre Exemplare als *unbestellbar* zurückzukehren, weil die Adressaten inzwischen ihren Wohnort gewechselt hatten ohne davon Anzeige zu machen; und oft nach Monaten laufen alsdann Reklamationen der ihnen nicht mehr zugegangenen Stücke bei uns ein. Diese könnte durch pünktliche Mittheilung, die wir dringend empfehlen, leicht vermieden werden.

Die Redaktion.

Druck v. B. Grobata, Chemnitz.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Verlag von Ernst Schmeitzner in Chemnitz.

Dezember. **Zwölftes Stück.** **1878.**

Inhalt: Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876. Von Richard Wagner. — Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen", ein exegetischer Versuch. Von Dr. Otto Eisner. II. III. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Ueber den Jahresbeitrag für 1879. — Generalregister. —

Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876.

Wohl irre ich nicht, wenn ich annehme, dass den Freunden meines mit den Bayreuther Bühnenfestspielen kundgegebenen Gedankens eine nähere Mittheilung meiner persönlichen Ansicht über den Ausfall der nun vor zwei Jahren wirklich stattgefundenen ersten Aufführungen nicht unwillkommen sein dürfte. Bereits hatte ich zwar schon in der nächsten Zeit nach diesen Aufführungen zu einigen Ansprachen an die bisherigen Patrone derselben Veranlassung, als ich sie zur wirklichen Durchführung des von ihnen so weit geförderten Unternehmens durch Deckung des schliesslich sich herausstellenden Defizits aufforderte. Was ich bei solcher unerfreulichen Angelegenheit nur kurz aussprechen konnte, nämlich meine Ansicht über das Gelingen jener Aufführungen selbst, drängt es mich jetzt aber mit etwas näherem Eingehen mitzutheilen, wobei ich vor der nöthigen Einmischung von Betrachtungen des äusserlichen Misserfolges meiner Bemühungen in das mir so wohlthuende Gedenken der tief begründeten künstlerischen Genugthuung, welche ich mir gewinnen durfte, nicht zurückzuschrecken gedenke.

Wenn ich mich ernstlich frage, *Wer* mir dieses ermöglicht hat, dass dort auf dem Hügel bei Bayreuth ein vollständig ausgeführtes grosses Theatergebäude, ganz nach meinen Angaben, von mir erdichtet dabei, welches nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben muss, sowie dass in diesem Theater die besten musikalisch-dramatischen Kräfte sich um mich vereinigten, um einer unerhört neuen, schwierigen und anstrengenden künstlerischen Aufgabe freiwillig sich zu unterziehen, und sie zu ihrem eigenen Erstaunen glücklich zu lösen, so kann ich in erster Linie mir nur diese verwirklichenden Künstler selbst vorführen, deren von vornherein kundgegebene Bereitwilligkeit zur Mitwirkung in Wahrheit erst den ausserhalb stehenden ungemein wenigen Freunden meines Gedankens es ermöglichte, für die Zusammenbringung der nöthigen materiellen Mittel sich zu bemühen.

Ich gedenke hierbei jenes Tages der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses im Jahre 1872; die ersten Sänger der Berliner Oper hatten sich bereitwillig eingefunden, um die wenigen Sologesangstellen der Chöre der „neunten" Symphonie zu übernehmen; die vortrefflichsten Gesangvereine verschiedener Städte, die vorzüglichsten Instrumentisten unserer grössten Orchester, waren meiner einfachen freundschaftlichen Aufforderung zur Mitwirkung an der Ausführung jenes Werkes, welchem ich die Bedeutung des Grundsteines meines eigenen künstlerischen Gebäudes beigelegt wünschte, eifrigst gefolgt. Wer die Weihestunden dieses Tages miterlebte, musste hiervon die Empfindung gewinnen, als sei die Ausführung meines weiteren Unternehmens zu einer gemeinsamen Angelegenheit vielverzweigter künstlerischer und nationaler Interessen geworden. Im Betreff des künstlerischen Interesses hatte ich mich nicht geirrt: dieses ist mir bis zum letzten Augenblicke treu und meinem Unternehmen innig verwoben geblieben. Sehr gewiss hatte ich mich aber in der Annahme, auch ein nationales Interesse geweckt zu haben, getäuscht. Und dieses ist nun der Punkt, von welchem meine weiteren Betrachtungen bei diesem Rückblicke auszugehen haben, wobei es weder zu Klagen noch zu Verklagungen, sondern lediglich zur Bestätigung einer Erfahrung und der Erkenntniss des Charakters dieser Erfahrung kommen soll.

Wie glänzend der äussere Hergang bei den endlich ausgeführten Bühnenfestspielen in jenen sonnigen Sommertagen des Jahres 1876 sich annahm, durfte nach allen Seiten hin ungemeines Aufsehen erwecken. Es erschien sehr wahrhaftig, dass so noch nie ein Künstler geehrt worden sei; denn hatte man erlebt, dass ein solcher zu Kaiser und Fürsten berufen worden war, so konnte Niemand sich erinnern, dass je Kaiser und Fürsten zu ihm gekommen seien. Dabei mochte doch auch wiederum Jeder annehmen, dass, was den Gedanken meines Unternehmens mir eingegeben, nichts Anderes als Ehrgeiz gewesen sein könne, da meinem rein künstlerischen Bedürfnisse es doch gewiss genügt haben müsste, meine Werke überall aufgeführt und mit stets andauerndem Beifall aufgenommen zu sehen. Gewiss schien es etwas ganz ausserhalb der

Sphäre des Künstlers Liegenden gewesen zu sein, was mich angetrieben haben mochte, und wirklich fand ich die Annahme dieses einen Etwas in der zumeist von meinen hohen Gästen mir bezeugten Anerkennung meines Muthes und meiner Ausdauer ausgesprochen, mit welcher ich eine Unternehmung zum Ziele geführt hätte, an deren Zustandekommen Niemand, und die hohen Häupter selbst am wenigsten, geglaubt hätten. Es musste mir deutlich werden, dass mehr die Verwunderung über dieses wirkliche Zustandekommen die Theilnahme der höchsten Regionen mir zugewendet hatte, als die eigentliche Beachtung des Gedankens, der das Unternehmen mir eingab. Somit konnte es auch in der Gesinnung meiner hohen Gönner mit der so ungemein beneidenswerth mich hinstellenden Bezeugung jener Anerkennung für vollkommen abgethan gelten. Hierüber mich zu täuschen durfte nach der Begrüssung meiner hohen Gäste mir nicht beikommen, und es konnte mir nur das Erstaunen darüber verbleiben, dass meinen Bühnenfestspielen überhaupt eine so hoch ehrende Beachtung widerfahren war.

Auch diese durfte mir nicht unerklärlich bleiben, sobald ich auf die Hauptkraft zurückging, deren rastloser Thätigkeit ich das materielle Zustandekommen meines Unternehmens einzig verdankte. Diese war die meinem künstlerischen Ideale mit innigstem Ernste zugewandte edle Frau, deren Namen ich zuletzt öffentlich meinen Freunden nannte, als ich ihr meine Schrift über das „Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" widmete. Unumwunden bekenne ich, dass ohne die jahrelang mit stets erneuerter Energie durchgeführte Werbung dieser, gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau, an eine Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nöthigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre. Unermüdet wie unverwundbar setzte sie sich dem Belächeln ihres Eifers, ja selbst der offenen Verspottung von Seiten unserer so schön gebildeten Publizistik aus; glaubte man nicht an das Wahnbild ihrer Begeisterung, so war doch der Begeisterung selbst nicht zu widerstehen; man brachte Opfer, um die verehrte Frau zu verbinden. Musste mich die Wahrnehmung hiervon tief rühren, so konnte es mich doch auch nur beschämen, einen endlichen Erfolg weniger dem Glauben an mein Werk oder einer wirklichen Bewegung im Geisteslobben der für wiedererweckt gehaltenen Nation, als vielmehr der Unwiderstehlichkeit der Werbungen einer hochgestellten Gönnerin verdanken zu sollen. War es vordem mein Lieblingsgedanke gewesen, meine Bühnenfestspiele von einem deutschen Fürsten der Nation als ein königliches Geschenk vorgeführt zu sehen, und hatte ich in meinem erhabenen Beschützer und königlichen Wohlthäter den zur Ausführung dieses Gedankens berufenen Fürsten gefunden, so hatte damals das blosse Verlauten hiervon einen solchen Sturm des Widerwillens allseitig heraufgezogen, dass es mir zur Pflicht gemacht war, durch freiwilliges Zurücktreten von jedem Versuche zur Ausführung jenes Gedankens wenigstens von einem fürstlichen Haupte die schmachvollsten Kränkungen ferne zu halten.

Jetzt glaubte ich dagegen meinen Stolz darein setzen zu müssen, dass ich den etwa wiedererwachten deutschen Geist, in den Sphären, denen die Pflege dieses Geistes als Ehrenpunkt obliegen zu müssen schien, für die Durchführung meines Werkes anriefe. Ich versäumte nicht, mich um die Theilnahme des deutschen Reichskanzlers zu bemühen.

Grossherzige Illusionen zu nähren, ist dem deutschen Wesen nicht unanständig. Hätte Herr Dr. Busch die Versailler Tischreden unseres Reichsreformators bereits damals zu veröffentlichen für gut gehalten, so würde ich jedoch wohl der Illusion, welche mich in jenen Sphären Theilnahme für meinen Gedanken erwecken zu können annehmen liess, jedenfalls keinen Augenblick mich hingegeben haben. Nachdem eine Zusendung meiner Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik" dort keine Beachtung gefunden hatte, setzte ich meine Werbung durch eine brieflich sehr ernst motivirte Bitte, wenigstens die zwei letzten Seiten meiner Broschüre über das „Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" einer Durchlesung zu würdigen, unentmuthigt fort. Das Ausbleiben jeder Erwiderung hatte mich davon in Kenntniss zu setzen, dass mein Anspruch auf Beachtung in der obersten Staatsregion für anmassend gelten zu müssen schien, womit, wie ich ebenfalls ersah, man sich zugleich in dort nie aus dem Auge verlorener Uebereinstimmung mit der grossen Presse erhielt. Andererseits hatte aber meine unermüdlich thätige Gönnerin ein wohlwollendes Interesse des ehrwürdigen Hauptes unseres Reiches zu erwecken und wach zu erhalten gewusst. Ich ward veranlasst, zu einer Zeit empfindlicher Hemmungen im Fortgange des Unternehmens, den Kaiser selbst um eine neuerdings werthe Hilfe hierfür ehrfurchtvollst anzugehen; hierzu entschloss ich mich jedoch erst dann, als mir berichtet war, es sei dem Oberhaupte des Reiches ein gewisser Fonds zur Förderung nationaler Interessen zugestellt, über dessen Verwendung es ganz nach persönlichem Ermessen zu verfügen habe. Es ward mir versichert, der Kaiser habe mein Gesuch sogleich bewilligt und dem Reichskanzleramte in diesem Sinne empfohlen; auf ein entgegengesetztes Gutachten des damaligen Präsidenten dieses Amtes sei aber die Sache fallen gelassen worden. Man sagte mir dann, der Reichskanzler selbst habe hiervon gar nichts gewusst; die Angelegenheit habe Herr Delbrück allein in der Hand gehabt: dass dieser dem Kaiser abgerathen habe, sei nicht zu verwundern, denn er sei ganz nur Finanzmann, und bekümmere sich um sonst nichts. Dagegen hiess es, der Kultusminister, Herr Falk, welchen ich etwa als Vertreter meiner Idee in das Auge fassen wollte, sei ganz nur Jurist, und wisse sonst von nichts. Aus dem Reichskanzleramte gab man mir den Rath, ich möge mich an den Reichstag wenden: dieser Zumuthung erwiderte ich nun aber, dass ich mich an die Gnade des Kaisers, sowie an die Einsicht des Reichskanzlers, nicht aber an die Ansichten der Herren Reichstagsabgeordneten zu wenden vermeint hätte. Als späterhin dem Defizit abgeholfen werden sollte, hatte man wiederum eine Einbringung an den Reichstag im Sinne, und

wünschte den Antrag der dort am leichtesten durchfallenden Fortschrittspartei zugewiesen. Ich hatte bald von Reich und Kanzel genug.

Bei weitem erfreulicher wirkten dagegen die Bemühungen aufrichtiger Freunde meines Unternehmens, welche in den verschiedensten Städten, Deutschlands und selbst des Auslandes, Vereine zur Sammlung von Beiträgen gegründet hatten. Ich würde diese Vereine gern als die einzige und wahrhaft moralische Stütze, die ich finden durfte, angesehen haben, wenn nicht ein unvermeidliches Uebel dabei zum Vorschein gekommen wäre. Die Kosten des Unternehmens waren, namentlich durch die diesmalige Nöthigung zur Ausführung eines beträchtlichen Baues, zu bedeutend, als dass sie durch die unvermögenderen Freunde meiner Kunst selbst hätten aufgebracht werden können; ich musste auf einen ungewöhnlichen Preis für einen Patronat-Antheil halten; diesen suchte man dadurch zu erschwingen, dass man den Ertrag geringer Einzahlungen zum Ankauf von Patronat-Antheilen zusammenschoss, und diese nun durch das Loos unter die Mitglieder der Vereine vertheilen liess. Kam es den Sammlern vor Allem nur darauf an, eine möglichst grosse Anzahl von beisteuernden Mitgliedern zu werben, so konnte es nicht ausbleiben, dass sich hierunter auch solche einfanden, denen der Gedanke der Unternehmung durchaus fern lag, und die nur durch die Aussicht auf einen Loosgewinn, welcher dann durch vortheilhaften Weiterverkauf einbringlich zu verwerthen war, herbeigezogen werden konnten. Die üblen Folgen hiervon stellten sich im bedenklichsten Sinne heraus: die Plätze zu den Festspiel-Aufführungen wurden öffentlich ausgeboten und ganz wie zu grossstädtischen Opernaufführungen verkauft. Zu einem sehr grossen Theile hatten wir auch hier wiederum mit einem recht eigentlichen Opernpublikum, mit Rezensenten und allem sonstigen Ingredienz zu thun, welchem gegenüber alle unsere Vorkehrungen, wie z. B. die Enthaltung der Darsteller und des Autors von der üblichen Entgegennahme des sogenannten Herausrufes, allen Sinn verloren. Wir wurden wieder kritisirt und heruntergerissen, ganz wie wenn wir fürs Geld uns zum Besten gegeben hätten. Als ich aber schliesslich für die Deckung des Defizits der, von mir eigentlich meinen Patronen übergebenen, Unternehmung eben diese Patrone angehen zu dürfen glaubte, fand ich denn, dass meine Unternehmung wirklich gar keine Patrone gehabt hatte, sondern nur Zuschauer auf sehr theuer bezahlten Plätzen. Ausser einem im oesterreichischen Schlesien begüterten, vornehmen Gönner, welcher in sehr beträchtlicher Weise einer mit dem Patronate übernommenen höheren Verpflichtung entsprach, waren es wieder nur die sehr wenigen persönlich mir ergebenen, für jetzt aber erschöpften Freunde, welche meine Aufforderung beachteten. Wie war dies im Ernste auch anders zu erwarten, da ja die ergiebigsten Unterstützungen durch Werbung meiner einen, unermüdlichen Gönnerin beim Sultan und dem Khediff von Aegypten erst herbeigeschafft worden waren. Schliesslich hätte ich unter den nun, statt auf meinen Patronen, auf mir lastenden Verpflichtungen vollständig erdrückt werden müssen, wenn sich

nicht die eine Hilfe mir wieder auftilgt, welcher für dieses Mal entbehren zu dürfen bei dem Beginnen der Unternehmung mein stolzer Wunsch war, ohne deren energischestes Eingreifen aber ein grosser Theil der Vorbereitungen schon gar nicht einmal in Angriff hätte genommen werden können, und welche nun, eingedenk der alten unwürdigen Stürme, ungenannt mir ihre Wohlthat angedeihen lassen wollte. —

Dies waren die „Bühnenfestspiele des Jahres 1876". Wollte man mir deren Wiederholung zumuthen? —

Leider musste ich die hier besprochene äussere Seite des vollbrachten Unternehmens zunächst und rückhaltlos darlegen: denn nur dem Charakter dieser äusseren Lage der Dinge ist, zum allergrössten Theile wenigstens, Das beizumessen, was in der künstlerischen Ausführung wiederum nicht zum vollständigen Gelingen kam.

„Ich habe *nicht* geglaubt, dass Sie es zu Stande bringen würden", — sagte mir der Kaiser. Von wem aber ward dieser Unglaube nicht getheilt? Dieser war es, der so manches Unfertige schliesslich an den Tag brachte, da in Wahrheit nur die endlich mein Werk mit treuester Hingebung selbst darstellenden Künstler ihren Glauben bewahrten, weil sie vom rechten Willen begeistert waren. Aber ausser diesen unmittelbar darstellenden Künstlern stand mir vom allerersten Anfang herein ein Mann zur Seite, ohne dessen Bereitwilligkeit hierzu der Anfang selbst mir gar nicht erst möglich geworden wäre. Es galt zu allererst der Aufführung eines Theatergebäudes, zu welchem die für München früher entworfenen Semper'schen Pläne eigentlich nur so weit benutzt werden konnten, als in ihnen meine Angaben vorlagen; dann sollte dieses Theater eine Bühneneinrichtung von vollendetster Zweckmässigkeit für die Ausführung der kompliziertesten scenischen Vorgänge erhalten, endlich die Scene selbst durch Dekorationen in wahrhaft künstlerischer Absicht so ausgeführt werden, dass wir dieserhalb dem üblichen Opern- und Ballet-Flitterstyle nicht mehr zu begegnen hatten. Meine Unterhandlungen über dieses Alles mit *Karl Brandt* in Darmstadt, auf welchen durch einen früher von mir beobachteten charakteristischen Vorgang mein Blick gelenkt worden war, führten nach einem innigen Einvernehmen über die Besonderheit des ganzen Vorhabens zu einem schnellen Abschluss im Betreff der Uebernahme aller Besorgungen der soeben bezeichneten Ausführungen von Seiten dieses eben so energischen als einsichtigen und erfinderischen Mannes, welcher von nun an meine Hauptstütze bei der Durchführung meines ganzen Planes ward. Er wusste mir den vortrefflichen Architekten, *Otto Brückwald* in Leipzig, anzuweisen, mit welchem er sich über die Eigenthümlichkeiten des Bühnenfestspielhauses so genau und erfolgreich verständigte, dass dieses Gebäude, als das einzige meine Unternehmung überdauernde Zeugniss der Tüchtigkeit derselben, für die Würdigung und Bewunderung jedes Sachkenners dastehen darf. — Grosse Vorsicht erheischte die Wahl des Dekorationsmalers, bis wir in dem geistvollen Professor *Joseph*

Hoffmann in Wien den genialen Entwerfer der Skizzen fanden, nach welchen von den höchst strebsamen, seit Kurzem erst in höhere Uebung getretenen Gebrüdern *Brückner* in Koburg schliesslich die Dekorationen des Ringes des Nibelungen für unser Festspielhaus ausgeführt wurden. Ist unser Theater-Gebäude bis jetzt keinem Tadel eines Verständigen unterworfen worden, so haben sich einzelne Ausführungen im scenisch-dekorativen Theile unserer Festspiele Ausstellungen, namentlich von besserwissenden Unverständigen, zugezogen. Worin einzelne Schwächen hierbei lagen, wusste Niemand besser als wir selbst; wir wussten aber auch, woher sie rührten. Glaubte das ganze deutsche Reich mit seinen höchsten Spitzen bis zu allerletzt nicht an das Zustandekommen der Sache, so war es nicht zu verwundern, dass dieser Unglaube auch manchen bei der Ausführung Betheiligten einnahm, da jeder derselben ausserdem unter der materiellen Erschwerung durch Ungenügendheit der uns zur Verfügung gestellten Geldmittel zu leiden hatte, welche wie ein nagender Wurm dem Fortgange der Arbeiten stets innewohnte. Trotz der wahrhaft heldenmüthigen Bemühungen unseres Verwaltungsrathes, dessen aufopfernde Thätigkeit gar nicht genug zu rühmen ist, stockte es selbst in der inneren Ausführung des Theaterbaues, wobei es schliesslich zu einem sonderbaren Missverständnisse kam, durch welches selbst von meinen besten Freunden mir exzentrische Uebertreibungen zur Last gelegt wurden. Die Einrichtung für die Gasbeleuchtung des Zuschauerraumes war wirklich erst am Mittag der ersten Vorstellung des Rheingoldes soweit fertig geworden, dass überhaupt wenigstens beleuchtet werden konnte, wenn gleich eine Regulirung dieser Beleuchtung durch genaue Abmessung der verschiedenen Brennapparate noch nicht hatte vorgenommen werden können. Das Ergebniss hiervon war, dass der richtige Grad für die Einziehung der Beleuchtung nicht bemessen und eingehalten werden konnte, und gegen unsern Willen im Zuschauerraume vollkommene Nacht ward, wo wir nur eine starke Dämpfung des Lichtes beabsichtigten. Dieser Uebelstand konnte erst bei den späteren Wiederholungen des ganzen Festspieles gehoben werden: alle Berichte bezogen sich aber auf diese erste Aufführung, und Niemand ist es später eingefallen, nach den Erfahrungen der zweiten und dritten Aufführungen uns gegen die Vorwürfe der absurdesten Intentionen zu vertheidigen, welche uns die unbillige Beurtheilung der ersten Tage zugezogen hatte. Ebenso erging es uns mit der Herstellung des Lindwurmes übel: diese wurde einfach als eine Stümperei beurtheilt, weil Niemand sich die Mühe gab zu bedenken, dass wir uns hier — aus Noth — mit einer unfertigen Vorrichtung helfen mussten. Dagegen hatten wir, weil deutsche Mechaniker hierfür noch nicht genügende Uebung besassen, uns an einen in England vorzüglich erprobten Anfertiger beweglicher Thier- und Riesengestalten gewendet, diesen mit grossen Kosten honorirt, seinerseits aber die, vermuthlich aus dem sonst allgemeinen Unglauben an das rechtzeitige Zustandekommen der Aufführungen sich ergebenden, Folgen der Verzögerung in der Zusendung

der einzelnen Theile seines Werkes zu erfahren, sodass wir uns in der letzten Stunde entschliessen mussten unser Ungethüm ohne den Hals desselben, welcher noch heute auf einer der Stationen zwischen London und Bayreuth unentdeckt liegt, mit dicht an den ungeheuren Rumpf geheftetem Kopfe, somit allerdings in grosser Entstelltheit, in die Aktion zu führen. — Ausser diesem und ähnlichem Ungemach hatte Niemand mehr als wir selbst auch Unfertigkeiten in der Herstellung der Dekorationen zu beklagen. Der jetzt auf den Theatern, welche sich neuerdings der Mühen der Aufführung des „Siegfried" unterzogen haben, mit für uns so beschämend lebendig sich bewegenden Blättern ausgestattete Lindenbaum des zweiten Aktes musste — immer aus demselben Grunde der Verfügerung — erst hier am Orte flüchtig nachgeschafft werden; der Schlussscene der „Götterdämmerung" blieb eine wohlerprobte Ausführung der hinteren Verkleidungen für alle Vorstellungen versagt.

Nur wenigen unter unseren Zuschauern scheint dagegen die bisher nirgendwo noch übertroffene Gesammtleistung der Szenerie, deren mannigfaltigste Ausführungen wir ihnen in vier Tagen hintereinander mit rastloser Folge vorführten, von so bestimmendem Eindrucke gewesen zu sein, dass jene verschwindend geringen Gebrechen davor ihrer Beachtung entgangen wären. Im Namen dieser Wenigen richte ich hier aber nochmals laut an die vorzüglichen Genossen meines Werkes, und vor Allem an den von den Sorgen und Mühen jener Tage fast erdrückten, mit unglaublicher Energie aber das Begonnene ruhmreich durchführenden Freund, *Karl Brandt*, eine feierliche Danksagung.

Und immer freundlicher und gerührter wird mein Dank sich auszudrücken haben, wenn ich heute nochmals der einzigen Ermöglicher meines Werkes, der dramatischen Darsteller desselben und der so herrlich auf idealem Boden sie tragenden Musiker, gedenke.

Gewiss hat nie einer künstlerischen Genossenschaft ein so wahrhaft nur für die Gesammtaufgabe eingenommener und ihrer Lösung mit vollendeter Hingebung zugewendeter Geist innegewohnt, als er hier sich kundgab. Waltete bei einem grossen Theil der Zuschauer der ersten Aufführungen der Hang zur Schadenfreude vor, so konnte uns nur die Freude am Gelingen für die Beängstigungen und Sorgen belohnen, welche unserer Hoffnung auf ein vollständiges Gelingen zu Zeiten entgegentraten. Beseelten diese Gefühle uns Alle, so will ich doch, und wenn auch nur zur Freude seiner Genossen, *Albert Niemann* in diesem Sinne als das eigentliche Enthusiasmus treibende Element unseres Vereines mit Namen nennen. Alle würden eine Lähmung empfunden haben, wenn seine Mitwirkung in Zweifel hätte gezogen werden sollen. Zu jedem Antheil bereit, schlug er mir vor, neben dem *Siegmund* in der „Walküre" auch den *Siegfried* in der Götterdämmerung zu übernehmen, während die hiermit betraute, bis dahin ungeübtere Kraft allein für den jungen Siegfried des vorangehenden Theiles einzustehen haben sollte. Meine Eingenommenheit für einen gewissen dramatischen Realismus liess mich die Störung einer Täuschung

befürchten, wenn derselbe Held an zwei aufeinander folgenden Abenden zwei verschiedenen Darstellern übergeben würde; ich lehnte dankend Niemann's Antrag ab, und hatte diess aufrichtig zu bereuen, da, abgesehen von dem zu erwartenden Unterschiede der künstlerischen Leistungen selbst, der Sänger des Siegfried nach den grossen Anstrengungen des vorangehenden Tages seiner Darstellung des Helden der Schlusstragödie nicht mehr die nöthige Energie zuzuwenden vermochte. — So hatten wir im Allgemeinen auch für die Besetzung der vielen und wichtigen Partieen des Gesammtwerkes grosse Schwierigkeiten zu überwinden. Manchen vorzüglichen Sänger musste ich unherbeigezogen lassen, weil ich für meine Götter, Riesen und Helden nur hohe und kräftige Gestalten verwenden zu dürfen glaubte, sodass es wiederum dem Glück zuzuschreiben war, wenn es wirklich möglich ward, in der Wahl meiner Darsteller auch nach dieser Seite hin ganz den Erfordernissen entsprechen zu können. Zum Erstaunen Aller glückten auch in diesem Sinne die Gestalten der beiden Nibelungen, von denen sich namentlich „*Mime*" einer ungemeinen Popularität erfreute, während ich bis heute darüber verwundert bleibe, die Leistung *Karl Hill's* als „Alberich" bei weitem nicht nach ihrem eminenten Werth beachtet gefunden zu haben. Diese letztere Erfahrung musste meine Ansicht über das gewöhnliche Urtheil unseres Publikums in sofern bestätigen, dass dieses — im für jetzt besten Falle — immer mehr von ethischen, als künstlerischen Eindrücken abhängt: dass *Hill* so vollständig meine dringend von mir ihm empfohlene Aufgabe löste, nämlich jeden, ihm sonst so natürlichen, gefühlvollgemüthlichen Akzent zu vermeiden, stets nur Hast, Gier, Hass und Wuth zu zeigen, und zwar noch selbst da, wo er als kaum sichtbares Gespenst nur noch flüstern darf, — dass, sage ich, dieser ungemein begabte Künstler hierdurch eine so charakteristische Leistung von höchster Meisterschaft uns bot, wie sie ähnlich nirgends auf dem Gebiete des Drama's noch anzutreffen war, wurde gegen den missfälligen Eindruck übersehen, welchen der böse Dämon etwa auf die Zuhörerschaft bei der Erzählung eines Kindermärchens macht. Ich für mein Theil gestehe, dass ich das gespenstisch-traumhafte Zwiegespräch zwischen *Alberich* und *Hagen*, im Beginn des zweiten Aufzuges der „Götterdämmerung", für einen der vollendetsten Theile unserer Gesammtleistung halte, wie ich es denn auch als vorzügliche Begünstigung des Glückes ansehe, dass ich noch in der letzten Stunde, nach dem Zurücktreten des zuvor dafür bestimmten Sängers, für die Partie des „Hagen" einen so ausgezeichneten Darsteller wie den vortrefflichen Bassisten *Gustav Siehr* aus Wiesbaden gewinnen konnte. Dieser Künstler, von dem ich zuvor nie etwas gehört hatte, machte mich von Neuem damit bekannt, welche ungemeinen Begabungen unter uns Deutschen anzutreffen, und wie leicht diese zu den vollendetsten Leistungen anzuleiten sind, sobald sie dann eben nur richtig angeleitet werden. *Siehr* erlernte die ausserordentlich schwierige Partie des „Hagen" in kaum zwei Wochen, und eignete sich diesen Charakter in Stimme, Sprache, Geberde, Bewegung, Schritt und Tritt so vollständig an, dass er ihre Durchführung zu einer Meisterleistung erhob.

Will ich aber einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenschaften als einen ganz besonderen Typus dessen betrachte, was der Deutsche nach seiner eigensten Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiss und zartestes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealsten Kunst zu leisten vermag, so nenne ich den Darsteller meines „Wotan", *Franz Betz*. Wem hatte es mehr als mir vor der Möglichkeit gegraut, die enorm ausgeführte, fast nur monologisch sich gestaltende Scene des „Wotan" im zweiten Akte der „Walküre" in ihrer Vollständigkeit einem Theaterpublikum vorführen zu können? Ich möchte zweifeln, ob der grösste Schauspieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur rezitirte Durchführung dieser Scene gegangen sein würde; und, habe ich allerdings gerade hier die belebende, das Vergangenste deutlich vergegenwärtigende Macht der Musik erproben dürfen, so lag gerade wiederum in der ungemeinen Schwierigkeit, der hier so neuen Anwendung des musikalischen Elementes vollkommen Herr zu werden, die fast erschreckende Aufgabe, welche *Betz* in einer so vollendeten Weise löste, dass ich mit dieser seiner Leistung das Uebermässigste bezeichne, was bisher auf dem Gebiet der musikalischen Dramatik geboten wurde. Man denke sich nur einen italienischen oder französischen Sänger vor dieser Aufgabe, und wie schnell sie dieser als unlösbar verworfen haben würde. Hier war für den Vortrag, für die Behandlung der Stimme, des Tones und vermöge dieser der Sprache selbst, nicht weniger als Alles neu aufzufinden und in innigst geistige Uebung zu setzen. Eine jahrelange ernste Vorbereitung befähigte meinen Sänger zu der Meisterschaft in einem Style, den er durch Lösung seiner Aufgabe selbst erst zu erfinden hatte. Wer von uns den Nachtscenen des „Wanderers" im zweiten und dritten Akte des „Siegfried" beiwohnte, ohne hiervon als von einem nur Geahnten, nun aber furchtbar Verwirklichten tief erschüttert zu werden, dem dürfte etwa nur durch den „Ritter Bertram" in „Robert der Teufel" zu helfen sein: zu uns hätte er nicht kommen sollen, auch hatte ihn gewiss Niemand nach Bayreuth eingeladen. —

Die Herren Maurermeister unseres Bühnenfestspielbaues baten mich, für eine grosse Gedenktafel von schwarzem Marmor, welche sie mir als Geschenk zum Schmucke des Einganges des Theaters verehren wollten, eine Inschrift zu verfassen. Ich wählte hierzu die Form eines gewöhnlichen Theaterzettels mit der Anführung der Tage der ersten Aufführungen des Bühnenfestspiels, Titel der verschiedenen Stücke und der Benennung des Personales derselben mit den beigefügten Namen der Ausführenden; ganz nach dem Vorgange solcher Theateraffichen, nannte ich auch die Hersteller und Leiter des übrigen Darstellungsapparates, den Dirigenten des Orchesters, meinen Unmögliches leistenden, vielerprobten, für Alles einstehenden *Hans Richter*; fand nun aber auf der Tafel keinen Raum mehr, um, wie ich diess so gern gethan haben würde, jeden der zahlreichen Helfer am Werke, wie die vortrefflichen Sänger der „Mannen" und ganz bestimmt auch die Alles verwirklichenden, vorzüglichen

Musiker des Orchesters, mit Namen aufzeichnen zu lassen. Diese leider ungenannt Gebliebenen fühlten sich hierdurch auf das Schmerzlichste gekränkt: keine verständige Erklärung half hiergegen; um den Sturm zu beschwören musste ich die aufreizende Gedenktafel für die Dauer der Festspiele verhängen lassen. — Fast fürchte ich nun heute, bei der Abfassung dieses Rückblickes auf jene Tage, in dieselbe Lage wie damals zu gerathen, wenn ich nicht jedes der mir so werthen Künstler namhaft mit meinem Danke Erwähnung thue. Doch will ich mich darauf verlassen, dass Jedem von ihnen der Eindruck und die Erinnerung unseres letzten Abschiedes auf der, vor dem Publikum am Schlusse der Vorstellung geöffneten Bühne so innig verblieben sei als mir selbst; und eben so will ich auch dieses Mal im Gedenken wieder von ihnen Abschied nehmen. Sie Alle sind die Einzigen, die mein Werk wahrhaft förderten, sowie sie die Einzigen sind, welche ich in alle Zukunft bei meiner noch nicht gänzlich erloschenen Hoffnung auf ein wahres Gedeihen unserer Kunst im Auge behalte.

Dass die Unterlassung weiterer namhafter Anführungen mir namentlich von den weiblichen Genossen unserer Festspiele nicht als Zeichen der Unbeachtung oder Undankbarkeit angerechnet werden wird, weiss ich bestimmt; denn sie, meine vortrefflichen Sängerinnen, welche — wie echte Walküren — zu edlem Streit und Kampf allen voraus stürmten, bewahrten auch gerade immer mir das tiefste Mitgefühl, die herzlichste Sorge für das Gelingen, die innigste Mitfreude am Glücken. Doch deute ich noch zwei äusserste Pole an, zwischen denen sich gleichsam alles von uns damals Geleistete zu einem räthselvollen Weltschicksals-Gewebe ausdehnte. Dort am Eingange — in trauter Fluth die lieblichen „Töchter des Rheines": wer sah und hörte je Anmuthigeres? Dort am Ausgange „Brünnhilde", von dem Ozean ihres Leidens aufgeschleudert: wer darf sich erinnern zu tragischem Mitleiden je inbrünstiger angefeuert worden zu sein, als durch sie? Hier war Alles ein schöner, tiefbegeisterter Wille, und dieser erzeugte einen künstlerischen Gehorsam, wie ihn ein Zweiter nicht leicht wieder antreffen dürfte, — selbst nicht der Berliner General-Intendant, der bei uns einzig eine superiore Autorität verwaltete, ohne welche doch am Ende nichts gehen könnte; dagegen ein weiterer Kennerblick aber auch ein anderes Element unter uns vermissen durfte: eine von mir, vor längeren Jahren durch Einstudirung einiger Partien meiner Opern zu grosser Anerkennung geförderte, sehr talentvolle Sängerin lehnte ihre Mitwirkung bei unseren Festspielen vom Berliner Hoftheater aus ab: „man wird hier so *schlecht*", sagte sie.

Ein schöner Zauber machte bei uns Alle *gut*.

Und die auf solche Erfahrung begründete tiefe Ueberzeugung ist mein schönster Gewinn aus jenen Tagen. Wie er mir und uns Allen festzuhalten sei, möge die Frage ausmachen, die wir uns ferner vorlegen wollen.

Richard Wagner.

Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen."

Ein exegetischer Versuch

von Dr. Otto Eisen.

II.

Fassen wir den inneren Zwiespalt in Wotans Wesen, welchen wir bis dahin vom Standpunkt Schopenhauer'scher Weltanschauung aus beleuchteten, im allgemeinsten Sinne auf, so bedeutet er „das alte Thema von dem tragischen Kampf und Widerspruch zwischen dem angeborenen Unendlichkeitsgefühl und den angeborenen Schranken der menschlichen Endlichkeit."*)

„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen."

Wie diese Worte Fausts die Grundstimmung der Faust-Tragödie enthalten, so bildet der ewig tragische Konflikt des sinnlich Realistischen mit dem Idealistischen in der Menschenseele auch den innersten Kern von Wotans Geschick, und wie Faust und Mephisto, „jener der einseitige Idealist, dieser der einseitige Realist, erst zusammen den vollen und ganzen Faust bilden, — wie Clavigo und Carlos im Grund ihres Wesens nur ein und dieselbe Person sind und nur der dramatischen Greifbarkeit und Anschaulichkeit halber in verschiedene Gestalten auseinander treten"**), so steht in Wagners Dichtung dem Walvater Wotan die Walküre Brünnhilde als Theil der eigenen Seele gegenüber. In Brünnhilde ist das Drängen Wotans nach Befreiung von den Fesseln irdischer Selbstsucht, sein Sehnen nach dem freien erlösenden Helden-Sohn und seine aufopfernde Liebe zu dem endlich Erstandenen nach aussen projizirt, persönlich geworden. Aber wie die ideale Bedeutung des Gottes selbst, so kommt auch dieses Verhalten nicht erst durch absichtsvolles Kommentiren zu Tage, es wird nicht durch äusserliche Symbolik vermittelt, sondern es tritt uns in lebendiger Verkörperung entgegen. Die Götternatur der Handelnden

*) cfr. Hettner, Litteraturgesch. d. 18. Jahrh. III pag. 184.

**) l. c. pag. 198.

ermöglicht eine Vertiefung, weit über menschliche Beziehungen hinaus, und lässt metaphysische Abstraktionen zu konkreter Stofflichkeit beleben. Die Zwei-Einigkeit Wotans und Brünnhildes ist eine vollkommen thatsächliche und erhält an vielen Stellen der Dichtung ihren wunderbar poetischen Ausdruck. So in dem Zwiegespräch des schmerzerfüllten Wotan mit Brünnhilde (Walk. 2. Aufzug), wenn Brünnhilde sagt:

„Zu Wotans Willen sprichst du,
sagst du mir, was du willst:
wer — bin ich,
wär ich dein Wille nicht?"

wo dann Wotan erwiedert:

„mit mir nur rath' ich,
red' ich zu dir."

Dann auch bei der Verbannung Brünnhildes, wo diese Wotan mahnend zuruft:

„Muss ich denn scheiden
und scheu dich meiden,
musst du spalten,
was einst sich umspannt,
die eig'ne Hälfte
fern von dir halten —:
dass sonst sie ganz dir gehörte,
du Gott, vergiss das nicht!
Dein ewig Theil
nicht wirst du entehren,
Schande nicht wollen,
die dich beschimpft,
dich selbst liessest du sinken,
säh'st du dem Spott mich zum Spiel!"

Als Wotan durch Siegmunds verbrecherisches Anstürmen gegen Gesetz und Vertrag zur strafenden Vernichtung des Lieblings gezwungen ist, verbannt er zürnend Brünnhilde, welche den Geboten des Verträge hütenden Gottes zu trotzen wagte. Diese Trennung Wotans von Brünnhilde ist durch das Aufgeben des Wälsungen nothwendig bedingt, denn so gewiss Brünnhilde einzig als der Ausdruck des schöpferisch-liebenden Sehnens zu betrachten und mit des Gottes Drängen nach der letzten Steigerung seiner schaffenden Kraft, nach der Erstellung des freiesten, selbstlosesten Helden, gleichbedeutend ist, so nothwendig musste die Verstossung Brünnhildes mit Wotans Verzichten auf den erlösenden Freien zusammenfallen und lediglich der dramatische Ausdruck von Wotans innerer Entzweiung, von des Gottes „Spaltung" sein. Wie dann Wotan im Obsiegen seiner Vaterliebe die Verstossene schützt durch ein bräutliches Feuer, „wie nie einer Braut es gebrannt", dass „Einer nur freie die Braut, der freier als er, der Gott", — wie Wotan, „der Unfreieste Aller", mit todwundem Herzen von der Lieblingstochter auf ewig sich scheidet, da tönt aus seinem unendlich rührenden Abschied der Wunsch nach „dem Ende, dem Ende", dem er schmerzvoll entgegen drängt, — schmerzvoll einzig in

ewigem Sehnen, in liebender Trauer um den Einen, den Freien, den wonnigsten Helden.

Und es erfüllt sich die Sehnsucht dem „unselgen Ewigen". Brünnhilde, Wotans starke Liebe, bezwang den Fluch des Zwiespalts, welchem Siegmund fallen musste. Sie, die opferwillige Schützerin des ersehnten Wälsungenstammes, verkündet dem scheidenden Gott:

„der wolflichste Held — ich weine es —
entblüht dem Wälsungenstamm.
— — — — — —
die von dir sich riss, —
ich rettete ihn:
Sieglinde trägt
die heiligste Frucht.
In Schmerz und Leid,
wie kein Weib sie litt,
wird sie gebären,
was bang sie trägt."

Zwar erwidert der zürnende Gott:

„Nie solche bei mir
Schutz für die Frau
noch für ihres Schosses Frucht,"

aber als Brünnhildes Heiland-verkündendes Wort erfüllt, als das scheinbar Unmögliche Wahrheit geworden, und der Held, der „fremd dem Gott, frei seiner Gunst", der „freundliche Feind", in Siegfried neu erstanden ist, da sehen wir Wotan den Heranreifenden sorgsam beobachten.

„Einsam zu Ross
ohne Ruh und Rast
durchstreift er als Wand'rer die Welt."

Wir begegnen ihm bei Mime, wo er die That vom neu zu schmiedenden Nothung freudig vorhersagt; wir treffen ihn vor Fafners Heidehöhle, wo er den lauernden Alberich durch seine Unparteilichkeit beim Streit um den Ring überrascht und spottend zwischen Nibelung und Riese vermitteln will. Und als nun endlich der freie Held die ersehnte That vollbracht und den Ring den feindlichen Geschlechtern entrissen hat, weckt Wotan die schlummernde Erda aus langem Schlaf, um ihr die glückliche Wandlung frohlockend zu verkünden. Frohlockend, — nicht über die befestigte Macht, nicht über die Niederlage der gefürchteten Gegner Walhalls: Wotans Machtgier und bange Furcht ist längst seiner entsagenden Sehnsucht nach dem Ende gewichen. Aber die Trauer um den verlorenen Heldensohn, welche ehedem Wotans Entsagen schmerzvoll machte, ist in Freude über das neu erblühte, erlösende Wälsungengeschlecht verwandelt. Liebeverklärt weicht er in Wonne „dem ewig Jungen", von dessen Vereinigung mit Brünnhilde er „ersässende Weltenlust" erhofft, und so ruft er der erwachten Wala triumphirend zu:

„Um der Götter Ende
grämt mich die Angst nicht,
seit mein Wunsch es — will!
Was in Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloss,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus:
weiht' ich in wüthendem Ekel
des Nibelungen Neid schon die Welt,
dem wonnigsten Wälsung
weis' ich mein Erbe nun an!"

Es offenbart sich hier auf's Neue, wie sein todbereites Entsagen nimmermehr aus der Furcht vor den feindlichen Nibelungen entsprang, und wie ihm der Fluch, dem er „verzweifelnd wich", der Fluch „des Rings, den er berührte, des Golds, das gierig er hielt" nur den Schmerz des innern Zwiespalts bedeutete; es zeigt sich auch wiederum, dass nicht die Gefahren, welche Wotan von aussen her bedrohten, die Wälsungen entstehen liessen, sondern weit innerlicher und tiefer des schöpferischen Gottes Drang nach der letzten Vollendung des Geschaffenen, welche sein opferfreudiges, selbstverneinendes Hingeben in sich schloss. —

Der schlummernden Erda vor Allen kündet Wotan seine frohe Botschaft. Mit stolzem Hohn spielt er die Rolle des Fragenden, Rath Erbittenden. Durch mächtiges Beschwören will er die „Urweltweise" zur Beantwortung seiner Frage zwingen; sie soll ihn lehren, wie der Stachel aus seinem Herzen zu entfernen, den sie selber eingesenkt, wie die Furcht vor schmachvoll feindlichem Ende zu bannen, mit der sie selber ihn einst erfüllte. Und als sie verwirrt die Antwort schuldig bleibt, da löst ihr der Stolze selbst die gestellte Frage: der „*Unweisen* ruft er in's Ohr," dass er die Furcht vor dem Untergang durch freiwilliges Beschliessen desselben, durch seines Wollens Kraft zu bannen wusste, und dass sich sein banges Ankämpfen gegen das Ende in befreiendes Ersehnen desselben verwandelt hat. Er bringt ihr die Kunde von Brünnhildes Verbannung und bösendem Schlaf, — vom kühnsten Knaben, der, Wotans Rathes bar, „errang des Nibelungen Ring", — vom Helden, der hold sich Brünnhilde wecken und mit ihr die erlösende Weltenthat vollbringen wird, — und hiermit kündet er ihr zugleich das Ende ihrer eigenen Macht:

„Du bist — nicht,
was du dich wähn'st!
Urmutter · Weisheit
gehst zu Ende:
dein Wissen verweht
vor meinem Willen."

Denn wie wir Brünnhilde als den einen Theil von Wotans Selbst, als die dramatische Personifizirung seines Strebens nach Befreiung von der Botmässigkeit selbstsüchtigen Erhaltungstriebs auffassten, so müssen wir in Erda den andern

Theil des „zwiespältigen" Gottes erkennen: eben jene zur Individuation drängende, auf egoistische Sonderung bedachte Kraft. Erda verkörpert den „Willen" in seiner ursprünglichsten Bedeutung, das organische Naturleben, das bewusstlos Schaffende. Erkenntniss, Ueberlegung, — die Vorzüge der höher entwickelten, „beseelten" Geschöpfe, sind ihr fremd. Sie ist die bewegende Kraft in allen inneren unbewussten Funktionen des Organismus.*) Daher wird ihr Dasein als langer Schlaf, als ein schlummerndes geschildert: „Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens," sagt sie von sich selbst und deutet hiermit das Magische ihres Wesens, die prophetische Kraft an, welche sie bei ihrem ersten Erscheinen (im „Rheingold") bethätigte:

„Wie alles war, weiss ich;
wie alles wird,
wie alles sein wird,
seh' ich auch," —

ganz gemäss der Allmacht jenes „Willens", welcher das innere Wesen der ganzen Natur ist und die Schranken der Individuation und die durch diese bedingten Hemmnisse des Raums und der Zeit zu durchbrechen vermag. Aber diese ihre „Weisheit," ihr „Hellsehen", ist von der sinnlichen Wahrnehmung, von dem intellektuellen Erkennen, gar sehr verschieden, so gewiss, als „das Charakteristische des Traumes und seine wesentliche Bedingung der Schlaf, d. h. das Aufheben der normalen Thätigkeit des Gehirns und der Sinne ist."**)

So aufgefasst, kann die „Urweltweise" nichts von den schweren Kämpfen Wotans und von dem verzweiflungsvollen Zwiespalt des Gottes ahnen, welcher lediglich als höchste Steigerung seines *Erkennens* und *Denkens* (seines „*Intellekts*") zu betrachten ist. Brünnhilde, Wotans liebende Tochter, die Schützerin seines entsagenden grössten Gedankens, — obgleich von Erda, der Ur-Mutter, geboren, ist dieser entfremdet. Brünnhildes Verstossung ist der „allwissenden" Erda nicht bekannt, eben weil der Zwang jener Bestrafung mit des unfreien Gottes qualvollem Ringen gegen seinen inneren Zwiespalt, mit seinem Ankämpfen gegen die egoistischen Triebe des elementaren „Willens," der „Ur-Sorge" zusammenfällt. Und so wie Wotan damals im Schmerz über die Unrettbarkeit Siegmunds von Brünnhilde, „seines Herzens heiligem Stolz", von „der lachenden Lust seines Auges", sich abwenden und das erlösende Ende in sehnsüchtiger Trauer wünschen musste, so weist er jetzt siegreich der Erda Können in das Nichts zurück, da er sein ersehntes Hinscheiden, verklärt von der opferfreudigen Vaterliebe, nahe sieht. Er hat gesiegt über die Macht, welche ihn zum Dasein, zur Selbstliebe gezwungen, über Erda, „die ihm die Furcht gebar." Im seligen Triumph der Entsagung opfert er sich der erlösenden Weltenthat, welche er vom furchtlosen freien Helden und der geliebtesten Tochter erwartet:

*) conf. Schopenhauer. Der Wille in der Natur pag. [illegible] und Schopenhauer Parerga und Paralipomena II pag. [illegible].

**) conf. Schopenhauer Parerga und Paral. I pag. [illegible] ff. (in specie pag. [illegible]), dann pag. [illegible] ff.

„Was jene auch wirken, —
dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott!" —

Er tritt Siegfried entgegen. Noch einmal in seinem ursprünglichen ungetheilten Wesen stolz erstehend als der gewaltige machtgierige Gott, der vergehen muss, wehrt er dem geliebten Gegner, dem „freundlichen Feind". Sein Speer, der Herrschaft Haft, zerschellt an des Helden mächtigem Schwert und mit den Entsagungsworten: „Zieh' hin! ich kann dich nicht halten!" unterliegt Wotan freudig dem besseren Geschlecht.*)

Aber auf's Neue trübt Gram und Sorge die hehre Entsagungsfreude des Gottes. An Siegfried, — hofft er —, der „ledig des Neids, liebesfroh", dem „fremd blieb die Furcht," müsse Alberichs Fluch erlahmen, und so — wähnt Wotan — wirke der erweckende Held mit Brünnhilde „erlösende Weltenthat." Dennoch irrt der Gott. So gewaltig ist der Fluch des Rheingoldes, dass auch der Hehrste ihm verfällt. Brünnhilde und Siegfried erliegen seiner Macht, und erst ihr Tod wirkt die welterlösende That, die ihnen beschieden war.

Der furchtlose Held weckt sich die schlafende Maid. Durchglüht von der seligsten Wonne denkt die Erwachende noch einmal den hohen Gottgedanken, aus dem sie entsprungen war. Es ist die reinste göttlichste Liebe, mit welcher sie der sinnlichen Gluth ihres Erweckers gegenübersteht. Brünnhildes Wesenheit als Wotans liebender Schöpfergedanke offenbart sich hier in poetisch höchster Verklärung:

---

*) Es liegt dem Zweck dieser Blätter fern, auf die feindlichen Auslassungen der s. g. Kritik polemisirend einzugehen. Aber einer Einwurf der Gegner soll hier dennoch Erwähnung geschehen, weil er für Fähigkeit und Kompetenz derselben so überaus charakteristisch ist. In der Edda ist Wotan (Odhin) einäugig, weil er sein anderes Auge dem Riesen Mimir zum Pfand lassen musste für einen Trunk aus dessen Quell, „worin Weisheit und Verstand verborgen sind." (conf. die jüngere Edda. [Simrock 1864] Gylfaginning 15.) Wagner, welcher die Einäugigkeit des Gottes in sein Drama herübernahm und die Ursache derselben von der Norn („Götterdämmerung" Vorspiel) ganz nach dem Edda-Mythos erzählen lässt, benutzt dieselbe zugleich mit tiefster Erfassung des Edda-Gedankens im Sinne der *Spaltung*, welche mit der Entstehung des Bewusstseins beginnt und mit der höheren Entwickelung des Intellekts bis zur völligen *Objektivation der Aussenwelt* zunehmen muss, wo alsdann der zum Individuum gewordene Wille gleichsam sich selbst von aussen her betrachtet, sein Auge aus sich selbst herausversetzt. („die Natur ist der Wille, sofern er sich selbst ausser sich erblickt, wozu sein Standpunkt ein individueller Intellekt sein muss". Schopenh. Parerga und Paralip. Bd. II pag. 109) Wenn Wotan selbst von dem Verlust des Auges spricht, erwähnt er des äusserlichen Herganges nicht, sondern deutet ihn aus jener letzten innerlichen Begründung heraus. Als Fricka über die Lieblosigkeit des Gatten klagte (Rheingold I Sc. 2), erwidert Wotan ernst:

„Um dich zum Weib zu gewinnen,
mein eines Auge setzt' ich werbend daran."

Denn wie in der Mosaischen Schrift das Essen vom Baum der Erkenntniss („der klug macht") die zeugende Vermehrung des Menschengeschlechts bedeutet, so ist hier Wotans Trunk aus dem „Weisheit rauschenden" Quell mit „seiner jungen Liebe Lust" identisch geworden, — mit dem ersten Impuls zu der schöpferischen Vervielfältigung, aus welcher die ethische Verantwortlichkeit, aus welcher

„O wüsstest du, Lust der Welt,
wie ich dich je geliebt!
Du warst mein Sinnen,
mein Sorgen du!
Dich Zarten nährt' ich,
noch eh' du gezeugt;
noch eh' du geboren,
barg dich mein Schild:
so lang' lieb' ich dich, Siegfried!" —

so begrüsst Brünnhilde den erweckenden Helden und fährt dann, immer in lebendigster Verkörperung des philosophischen Gedankens, mit tief ergreifenden Worten also fort:

„Du selbst bin ich,
wenn du mich selig liebst.
Was du nicht weisst,
weiss ich für dich.
Doch wissend bin ich
nur — weil ich dich liebe.
O Siegfried, Siegfried!
siegendes Licht!
Dich liebt' ich immer:
denn mir allein
erdünkte Wotans Gedanke."

Siegfried, dem der hohe Inhalt ihrer Worte unverständlich, dringt immer stürmischer mit den Forderungen seiner Leidenschaft auf sie ein, und nun erst gewahrt die Göttliche, dass sie alles göttlichen Schutzes ledig, dass sie „nicht mehr Brünnhilde" ist. Angstvoll beschwört sie den Drängenden, dass er, sich zum Heil, ihre ewige Liebe nicht trüben möge:

„O berühre mich nicht,
trübe mich nicht:
ewig licht
lachst du aus mir
dann selig selbst dir entgegen,
froh und heiter ein Held!
O Siegfried! Siegfried!
leuchtender Spross!

der Innenwelt, als letzte Blüthe gleichsam, emporwächst. — Mit bezeichnendem, tief poetischem Weiterführen dieses Gedankens erklärt Wotan uns zweitenmal den Verlust seines Auges, als er dem besten Teil seiner schöpferischen Kraft, dem freien Helden Siegfried, gegenüber steht:

„Mit dem Auge, das als and'res mir fehlt,
erblickst du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb."

— eine Versinnbildlichung der erschaffenden Spaltung und Selbstteilung der Natur in „erkennende" Geschöpfe, wie sie klarer und schöner nicht gedacht werden kann. Diese „Widersprüche" (?!) haben scharfsinnige Kritiker sofort entdeckt und daraus den „Leichtsinnige, Willkürliche" der ganzen Dichtung nachgewiesen, welche „auf so haltlosen und unbestimmten Voraussetzungen beruht." Doch genug dieser unerquicklichen Dinge!

liebe — dich
und lasse von mir:
vernichte dein Eigen nicht!"

ber Wotan, der scheidende, „küsste die Gottheit von ihr", und wehrlos ver-
llen muss sie dem drängenden Manne. So schwindet denn in jäher Wandlung
r Wissen vor Siegfrieds Gluth. „Göttliche Ruhe rast ihr in Wogen, keusches
icht lodert in Gluthen," — ihre heiligste Liebe ist zur menschlich begehrenden
ngewandelt. Selig im *Besitz* umklammert sie von den Geliebten. Ihr „*Erb*
nd Eigen" hält sie ihn jauchzend umschlungen. Im [illegible]
ats zu der erlösenden verklärenden Liebe, welche das selige Aufgehen des
[illegible] im All bedingt, befestigt Brünnhildes begehrendes Umfassen das
efühl [illegible] Sonderung bis zu der extremen Steigerung, wo sie für
ire Seligkeit „[illegible] Welt und der Götter Pracht zu Staub zerfallen" lassen
nd „die Leuchte des Wel[illegible] persönlichsten Liebe
rsetzt haben will. *Hiermit ist* [illegible]
etreten. Es ist nur die äussere Manifestirung dieses inneren Lebens, [illegible]
ie des Geschenk Siegfrieds, den Nibelungenring, mit dem Ausruf: „Ihn geiz'
ich als einziges Gut!" „voll Entzücken" entgegennimmt. So erhält der alte
Fluch erneute Kraft und Wotans weltbeglückende Liebe bangt in grausvoller
Sorge. „Dem ewig Jungen in Wonne zu weichen" hat Wotan die Welt-Esche
fällen und „zum ragenden Hauf schichten" lassen, „rings um der Seligen Saal."
Dort, umgeben von der Götter Rath und Walhalls Helden, harrt er,

„sagt kein Wort,
auf hehrem Sitze
stumm und ernst
des Speeres Splitter
fest in der Faust;
Holdes Aepfel
rührt er nicht an.
Staunen und Bangen
binden starr die Götter. —
Seine Raben beide
sandt' er auf Reise:
kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,
denn noch einmal
— zum letzten Mal —
lächelte ewig der Gott."

Aber statt der guten Kunde hört er des Nibelungen gierige Tücke: des Ringes
Fluch, den er durch den furchtlosen Helden gebrochen wähnte, sieht er n
neuem Unheil weiter wirken. Er gedenkt Brünnhildes und

„tief seufzte er auf,
schlug das Auge
und wie im Traume
raunt er das Wort:
das tiefen Rheines Töchtern

gäbe den Ring sie wieder zurück,
von des Fluches Last
erlöst wär' Gott und Welt!"

Waltraute bringt Brünnhilde des Gottes sehnenden Wunsch. Aber Brünnhilde, „der Götter heiligem Himmelsnebel enttaucht", fasst kaum der hehren Meldung Sinn, und „mehr als Walhalls Wonne, mehr als der Ewigen Ruhm" ist ihr der Ring.

„Wehe! Wehe!
Weh' dir Schwester!
Walhalls Göttern Weh!"

ruft scheidend Waltraute, und ihr Klageruf erfüllt sich in endlosem Leid der bethörten Brünnhilde.

Und Wotans weise kündendes Wort soll dennoch zur Wahrheit werden: „wachend wirkt Brünnhilde erlösende Weltenthat", aber, — *und hier tritt die Idee des Christenthums in ihrer ganzen Tiefe hervor* —, erst „durch Leiden, wie keiner sie litt", durch „Schmach, wie nie sie geschmerzt", musste sie wissend werden. Wenn des Scheiterhaufens lodernde Gluth den edlen Leib des hehrsten Helden verzehrt, dann hat sich Brünnhildes gebrochenes Herz durch des Menschenlebens endloses Weh zu der erlösenden That der reinen entsagenden Liebe durchgekämpft. Sie erfährt, dass nur durch Aufgeben der individuellen Existenz, als der ewigen Wurzel der Selbstsucht, — des Rheingoldfluchs —, dass nur durch Rückkehr zur unendlichen allumfassenden Ur-Einheit die Erlösung vom Leid des Lebens erreichbar ist. Sie bricht im Flammentod die Fesseln des Egoismus, sie reinigt ihre Liebe von den Banden der Sinnlichkeit und verklärt dieselbe zu der heiligen unpersönlichen Liebe, welche in allem Geschaffenen sich selbst wiedererkennt und der Welt Leiden als eigene empfindet. Hiermit ist der Fluch des Nibelungenrings gebrochen. Das Gold kehrt in der Fluthen Schoss zurück.

„Das Feuer, das mich verbrennt,
reinige den Ring vom Fluch",

sagt die Verklärte den Rheintöchtern. Die welterlösende That ist gethan, und mit der bang ersehnten Botschaft fliegen Wotans Raben nach Walhall. Selig weiht Brünnhilde ihren Gruss dem seligen Helden, den sie umschliessen will, nicht mit den Armen sinnlichen Verlangens, sondern vermählt in mächtigster Minne, versenkt mit ihm in das Meer des All-Umfassenden, Ewigen. „Ruhe, ruhe du Gott!" ruft sie Wotan zu. Der lodernde Holzstoss verzehrt sühnend das hehre Paar. Der Himmel erglüht vom Brande Walhalls: die Götterdämmerung ist hereingebrochen und führet Alle der ewigen „Ruhe" zu, — aber nicht in die Ewigkeit eines nichtigen *Nirwana*, sondern in das Reich, wo die Liebe zum All-Bewegenden, zum Letzten und Einzigen geworden ist. Den Menschengeschlechtern aber, welche da weiter leben in des Lebens Fesseln und Kampf, — ihnen, für welche Brünnhilde „der Welt Sünde auf sich nehmen" und sühnend „erlösende Weltenthat vollbringen" sollte,

weist sie ihres Wissens heiligsten Hort als göttliches Vermächtniss zu: sie kündet, dass „nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht", dass keine irdische Macht und Herrlichkeit uns selig macht, —

„selig in Lust und Leid
lässt — die *Liebe* nur sein!"

die Liebe, welche uns unsere Zusammengehörigkeit, unsere Einheit im All-Erschaffenden ahnen, welche uns unser eigenes Wesen in jedem Andern wiedererkennen lässt, — jene Liebe, welche uns vor den Gefahren der Selbstsucht und Sinnlichkeit bewahrt und sich bethätigt in den Werken der Gerechtigkeit und des Mitleids. Wahrlich, der hohe Satz: „Gott ist die Liebe" ist niemals herrlicher gepredigt worden.

III.

Und Siegfried, — Wotans ersehnter Held, für dessen Erschaffung der Zeugende selber liebend dahinschied, — Siegfried, der des Gottes höchsten liebenden Schöpfergedanken erfüllte, der Brünnhilde erweckte und durch seine Liebe wissend machte, — Siegfried, an welchem nach Wotans eigener Meinung des Nibelungen Fluch erlahmen würde, weil er liebesfroh, ledig des Neids und frei von Furcht geblieben ist, warum musste auch er des Ringes Fluch erfahren und durch Hagens mordenden Speer zu Grunde gehen?

Siegfried erstand als des vollkommensten Menschen Bild. Wir haben seine Erschaffung (in philosophisch-Schopenhauer'schem Sinn) als die Befreiung des Intellekts von der Botmässigkeit des Willens, als die höchste Vollkommenheit und Energie des Erschauens, der intuitiven Erkenntniss bezeichnet. Die intellektuelle Fähigkeit, welche vom Willen geschaffen und zunächst nur in dessen Diensten, zu dessen Zwecken verwandt wird, geht in ihrer höchsten Entwicklung über diese Dienstbarkeit hinaus. Während bei dem ursprünglichen Verhalten der Intellekt an den Dingen nichts Anderes auffasst als ihre Beziehungen zum Willen, — „die direkten, die indirekten, die möglichen,"*) — tritt bei der vollkommensten intellektuellen Entwicklung das abnorme Verhalten ein, dass der Intellekt seinem ursprünglichen Beruf entfremdet, nicht mehr nützlichen Zwecken des Willens dient, sondern die Dinge um ihrer

*) confr. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II pag. [illegible]

selbst wegen erblickt, — so sehr, dass der Wille zuletzt gänzlich aus dem Bewusstsein schwindet. Von da an wird die Welt rein objektiv, d. h. in ihrer wahren Wesenheit, allgemeiner, tiefer erfasst. Diese vollkommenste Objektivität der Auffassungsweise ist es, welche für den naiven Menschen (für das Genie, den Künstler, den Helden) charakteristisch ist.*) Siegfried verkörpert diese letzte höchste Steigerung menschlicher Entwicklung: die Naivetät, die Genialität, das Heldenthum. Wenn er, das Meisterwerk der Schöpfung, dennoch im Bann des Rheingolds zu Grunde geht, so wird offenbar, dass dem Fluch der Individuation (des Rheingolds) keiner der Erdgeborenen, auch der Beste, Vollkommenste nicht, entrinnen kann. Ja es wird sich an Siegfried nachweisen lassen, wie gerade der reinste, kindlichste Held durch das Uebermässige seiner Grösse in dem wüsten Getümmel der Sonderinteressen dieses Erdenlebens am ersten erliegen muss. Die niedere Selbstsucht freilich ist ihm, dem Wotans liebender Entsagung entsprossenen Sohn, völlig fremd. Ihm, dem naiven Helden, ist „der Wille gänzlich aus dem Bewusstsein geschwunden". Der „helläugige Knabe, unkund seiner selbst," wie Fafner ihn treffend nennt, besitzt den Nibelungenring in vollkommenster Arglosigkeit, unbewusst seines Werths, als müssigen Tand.

„He he! ihr munteren Wasserminnen,
Kommt rasch! ich schenk' euch den Ring!"

ruft er den Rheintöchtern zu. Aber sobald die Nixen ihre Forderung Unheil kündend bekräftigen wollen, verweigert er trotzig die Gabe:

„Doch bedroht ihr mir Leben und Leib,
fasste er nicht
eines Fingers Werth —
den Reif entringt ihr mir nicht!
denn Leben und Leib
— sollt' ohne Lieb'
in der Furcht Bande
bang ich sie fesseln —
Leben und Leib —
seht! — so —
werf' ich sie weit von mir!"

Hier tritt sofort das Pathos des Heldenthums zu Tage: von der Furcht, der Selbstsucht erstem Kind, ist Siegfried wahrlich frei, aber gerade diese extreme

*) „Das Genie hat den Intellekt auf das Allgemeine des Daseins gerichtet, wodurch es dem Dienst des ganzen Menschengeschlechts obliegt wie der normale Intellekt dem des Einzelnen." Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II pag. 469.

„Was man das Regewerden des Genius, die Stunde der Weihe, den Augenblick der Begeisterung nennt, ist nichts Anderes als das Freiwerden des Intellekts, wenn dieser, seines Dienstes unter dem Willen einstweilen enthoben, ganz allein, aus freien Stücken thätig ist. Dann ist er von der grössten Reinheit und wird zum klaren Spiegel der Welt; denn, von seinem Ursprung, dem Willen, völlig abgetrennt, ist er jetzt die in einem Bewusstsein koncentrirte Welt als Vorstellung selbst. In solchen Augenblicken wird gleichsam die Seele unsterblicher Werke erzeugt." l. c. pag. 469.

Befreiung führt ihn, allen egoistischen Zwecken fern, zu dem trotzigen Uebermass der Kraft, und so, — wenn auch von ganz entgegengesetzter Seite als den vulgären Menschen, — zu dem *Fluch der Ueberhebung* (Rheingoldfluch), welchem der erdgeborne Held, sei's Siegfried, sei es Faust, erliegen muss.*)

Die streitende Bethätigung dieser titanenhaften Seite des Heldenthums, das Verfechten seiner genialen Ideen im Kampfe gegen das Gewohnte und Hergebrachte, — durch die der Genialität adhärirende Leidenschaftlichkeit**) bis zum Verbrechen gesteigert —, hat sich im Schicksal Siegmunds, dem Typus des grossen Revolutionärs, tragisch abgespielt. Siegmund steht vereinsamt, wie allzeit das Genie,***) welches von den Uebrigen nicht verstanden, deshalb verfolgt, geächtet wird:

„Wie viel ich traf,
wo ich sie fand,
ob ich um Freund,
um Frauen warb, —
immer doch war ich geächtet,
Unheil lag auf mir.
Was Rechtes je ich riet,
Andern dünkte es arg;
was schlimm immer mir schien,
Andere gaben ihm Gunst.
In Fehde fiel ich,
wo ich mich fand,
Zorn traf mich,
wohin ich zog."

Hiermit ist Siegmund zum Kämpfer geworden, zum Streiter für grosse, d. h. selbstlose objektive Zwecke, „*die ihre Grösse selbst dann nicht einbüssen, wenn sie Verbrechen werden*.†) Wie sehr Siegmund dieses Charakteristikum des genialen Menschen, das Unpersönliche seiner Ziele, selbst in den leidenschaftlichsten Willensäusserungen beibehält, beweist der Ausruf, mit welchem er Sieglinde glühend umfasst: „So blühe denn, Wälsungen-Blut!" Die höchste eigene Lust geht unter in der Wonne über den Sieg, den er der *Sache*, des grossen Vaters erhabenem Stamme, erfochten glaubt. Aber Recht und Sitte, die gewaltigen Ewigen, sind die Gegner, welchen der tapfere Held in jäher Wendung stöhnend erliegen muss.

Siegfrieds Jugendleben in Mimes einsamer Höhle hat das streitende, revolutionäre Element des Helden weniger entwickelt. Um so mehr aber mangelt Siegfried die Uebersicht, das ruhig vernünftige Abwägen, wodurch kluge „prak-

*) *Fafner*: „Bist du Uebermuth?" Siegfried: „Muth und Uebermuth! Was weiss ich!" (Siegfried 2. Akt.)

**) conf. Schopenh. Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II pag. 444.

***) conf. l. c. pag. 444 unten und pag. 445.

†) „Denn er" (der geniale Mensch) „sucht sich und seine Sache nicht, das macht ihn unter allen Umständen gross." Schopenh. Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II pag. 449.

tische" Leute den genialen Menschen in den Erfolgen des Alltagslebens so sehr übertreffen.*) Die gewaltsame Konzentration, mit welcher der geniale Mensch alle Kräfte auf einen Punkt richtet, bedingt das träumerische Versunkensein, wie es in Siegfrieds innigem Empfinden des Naturlebens herrlich zu Tage tritt, — aber auch die urtheilslose Einseitigkeit, mit welcher das einmal Erfasste verfolgt wird, nicht nur der Zweckmässigkeit, oft auch dem *Recht* entgegen.

Dieser Zug höchster Naivetät ist die andere Quelle für die Schuld, den tragischen Untergang Siegfrieds. Wie Desdemona, — gleich Siegfried die dichterische Verkörperung reinster Naivetät, und unserem Helden so gewiss verwandt, als die Charakteristika der Kindlichkeit mit denen des Genies mannigfach zusammenfallen,**) — wie Desdemona, von der Begeisterung für den Mohren ganz erfüllt, Sitte und Kindespflicht überhört und in naivster Hingebung an ihr einziges Empfinden dem tragischen Geschick verfällt, so wird Siegfried, — blind in seiner *Treue* für die Gibichungen, — der *Untreue* an Brünnhilde schuldig: er übt Untreue, — nicht an jener Brünnhilde, welche er durch Gutruns Zaubertrunk vergessen hat, nicht an dem geliebten, sondern an dem fremden Weibe, welches er, einzig dem Freund ergeben, *trügerisch* bezwingt. So beruht auch hier die tragische Katastrophe nicht auf einer äusserlich hinzutretenden Macht: Hagens Zaubermittel hat nimmermehr die Bedeutung eines *Deus ex machina*, welchem der Held schuldlos erläge. Der Trank versinnlicht das Berückende, Betäubende des bunten Weltlebens, welchem der naive, objektiv erfassende Mensch am wehrlosesten anheimfallen muss. Ist dergestalt die Wirksamkeit des Zaubers in Siegfrieds innerer Artung begründet und für diese geradezu kennzeichnend, so wird doch, wie öfters nachgewiesen, der äusserlichen Symbolik in unserem Drama nicht so viel Spielraum gestattet, dass das Eine für das Andere, — die Zaubertrunkwirkung für des Helden Seelenart, — allegorisch eintreten dürfte: Siegfrieds Vergessen seiner herrlichen Liebe ist des *Zaubers* Schuld und kann nimmer als Motivirung der tragischen Sühne gelten; der an der *fremden* Brünnhilde geübte Verrath ist Siegfrieds eigene Schuld, und diese, durch seine erhabensten Eigenschaften zwingend bedingt, muss im Sinne echter Tragik sein Verderben bringen. So zeigt Siegfrieds Unterliegen, dass auch über den Edelsten der Fluch des Rheingoldringes Macht behält, ja dass gerade die hehre Grösse des Helden dessen tragisches Ende verhängnissvoll erzwingt. In diesem Sinne klagt Brünnhilde die erschaffende Gottheit schmerzvoll an:

---

*) „Der praktische Lebensverst lässt nicht jenes Auseinandertreten des Intellekts und des Willens zu, welches Bedingung des Genies ist." Schopenh. l. c. Band II pag. 441.

**) conf. Schopenh. l. c. Band II pag. 440 ff. pag. (451) „Wirklich ist jedes Kind gewissermassen ein Genie und jedes Genie gewissermassen ein Kind." „Die Verwandtschaft beider zeigt sich zunächst in der Naivetät und erhabenen Einfalt, welche ein Grundzug des echten Genies ist" —

„O ihr, der Eide
heilige Hüter,
lenkt euren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!
meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste That,
dir so tauglich erwünscht,
weih'test du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt."

Aber wenn sie dann beifügt:

„Mich — musste
der reinste verrathen,
dass wissend würde ein Weib"

so kündet sie auch das Versöhnende des heiligen Heldentodes. Nicht für sein eigenes Wohl, für der Welt Beglückung wirkt der erlösende Held, und seinem Tod ersteht unsterbliches Heil. So erfüllt Siegfried sterbend die göttliche Sendung, zu welcher er von Wotan berufen war. Als echter Reformator dem Wahrer der alten Gesetze entsprossen, musste er werdend das Vergehen des erschaffenden Vaters bedeuten, der „dem ewig Jungen in Wonne gewichen" ist. Den thierischen Wächter des todten Besitzes schlug des furchtlosen Knaben wuchtiger Arm und, glühender als Loges Lohe, erweckte seine Liebe Brünnhilde, „das Menschenweib", dass sie wissend würde und „durch Leiden, wie keiner sie litt" *der göttlichen entsagenden Liebe theilhaftig*, die „allein nur selig sein lässt in Lust und Leid." — Wenn er dann, von des Trankes Zauber befreit, sterbend die göttliche Braut wiederfindet und im „süssen Vergehen" ihren Gruss empfängt, so ist auch er zu der selbstlosen verklärten Liebe durchgedrungen, die als erlösendes Evangelium der Welt emporleuchtet aus dem Opferbrand des erlösenden Paares, — zu der allumfassenden ewigen Liebe, vor welcher des Ringes Fluch schwindet, und vor welcher der machtgierigen Götter Geschlecht „vergeht wie Hauch!"

So, in groben Umrissen geschildert, stellt sich das Wesen der Wagner'schen Dichtung dar. Ich glaube mit dem Gesagten die Wahrheit der Eingangs aufgestellten Behauptung erwiesen zu haben,

> dass die Nibelungen-Trilogie den nordischen Mythus im Geist unserer Zeit mit der Seele unserer Weltanschauung neu belebe und aus demselben den tief-innersten Gedanken des Christenthums als herrlichste Blüthe emporwachsen lasse. —

Aber nicht oft und nachdrücklich genug kann ich mich gegen die Auffassung verwahren, als ob ich im Wagner'schen Drama etwas lehrhaft Absichtliches, philosophisch Tendenziöses erblickte. Wagners Schöpfungen entstanden, wie jedes echte Kunstwerk, absichtslos, um ihrer selbst willen, und was sie „bedeuten", lebt so untrennbar in und mit ihnen, wie die Platon'schen „*Ideen*" in allem Seienden. Nur in diesem Sinn haben vorstehende Zeilen die Dichtung zu „erklären" versucht. Aber wie gering ist der Theil der Wirkung eines Kunstwerks, welcher sich erklären und in Worte fassen lässt, gegenüber dem grössten, gewaltigsten, der ohne das kältende Zwischenglied des Denkens und Begreifens ganz unmittelbar in unserem Inneren wiedertönt mit den ahnungsvollen Klängen des Unbegreiflichen, Ewigen! Wie ohnmächtig zumal steht unser Erklären der Schöpfung Wagners gegenüber, deren textlicher Theil ja nur den Stamm, das unbelaubte Astwerk des Wunderbaumes bildet, der da erwuchs zu aller Herrlichkeit in Blätter- und Blüthenschmuck! — So sollen denn diese Zeilen nur ein Erinnerungszeichen sein. Das Wenige, was sie sagen und erklären können, soll erhebende Nachklänge wachrufen, Nachklänge des unsagbaren Glücks, welches der Schreiber in den unvergesslichen Tagen von Bayreuth begeistert empfunden hat.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Kunstschaffen und Reflexion.

Schiller an Goethe 31/8 1794.

Gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophiren sollte, und der *philosophische Geist*, wo ich *dichten* sollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, dass die Einbildungskraft meine Abstractionen, und der kalte Verstand meine Dichtung stört.

Goethe an Schiller 30/8 1794.

Sie haben einen recht wichtigen Punkt berührt: die Schwierigkeit im *Praktischen* Etwas vom *Theoretischen* zu nutzen. Ich glaube wirklich, dass zwischen Beiden, wenn man sie getrennt ansieht, kein Verbindungsmittel stattfinde, und dass sie nur insofern verbunden sind, als sie von *Innen* aus verbunden wirken, *welches bei dem Genie von jeder Art stattfindet.*

Schiller an Goethe 26/7 1800.

Weder für die Hervorbringung selbst, noch für das Kunstgefühl, kann dieses hohle, leere Fratzenwesen ersprießlich ausfallen. Sie werden erstaunen darin zu lesen: dass das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewusstlos sein muss, und dass man es besonders Ihrem Genius zum grossen Vorzug anrechnet, ganz ohne Bewusstsein zu handeln. Sie haben also sehr unrecht, sich wie bisher rastlos dahin zu bemühen, mit der grösstmöglichen Besonnenheit zu arbeiten, und sich Ihren Process klar zu machen. Der Naturlieus ist das wahre Zeichen der Meisterschaft, und „so hat Sophocles gearbeitet"!

Das Drama und seine Reform.

Goethe an Schiller 27/12 97.

Leider werden wir Neuern wohl auch gelegentlich als *Dichter* geboren, und *wir plagen uns in der ganzen Gattung herum, ohne recht zu wissen, worum wir eigentlich sind;* denn die specifischen Bestimmungen sollten, wenn ich nicht irre, eigentlich von aussen kommen und die Gelegenheit das Talent determiniren.

Warum machen wir so selten ein Epigramm im griechischen Sinn? Weil wir so wenig Dinge sehen, die einen verdienen. Warum gelingt uns das Epische so selten? Weil wir keine Zuhörer haben.

Und warum ist das Streben nach theatralischen Arbeiten so gross? Weil bei uns das Drama die einzig sinnlich reizende Dichtart ist, von deren Ausübung man einen gewissen gegenwärtigen Genuss hoffen kann.

Schiller an Goethe 29/12 97.

Wenn das Drama wirklich durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen wird, wie ich nicht zweifle, *so müßte man die Reform beim Drama anfangen* und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und diese, däuchte mir, möchte unter andern am Besten durch *Einführung symbolischer Behelfe* geschehen, die in allem Dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt sondern bloß *bedeutet* werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertreten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch desselben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, *ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge* und innerhalb derselben desto wirksamer würde.

Ich hatte immer ein gewisses *Vertrauen zur Oper*, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniss; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das *Wunderbare*, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.

Goethe und Schiller über *dramat. und epische Dichtung* (I. 399).

1.) Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein; die Personen stehen am Besten auf einem gewissen Grade der Cultur, wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig.

2.) Die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale steht Beiden offen, nur versteht sich, daß sie an die sinnliche herangebracht werde; wobei denn für die Modernen eine besondere Schwierigkeit entsteht, weil wir für die Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, *so sehr es zu wünschen wäre*, nicht leicht Ersatz finden.

Ueber die Kategorie der Schönheit.

Schiller an Goethe 7/7 97.

Allgemein herrscht noch immer der Winckelmannische und Lessingische Begriff, und unsere allerneuesten *Aesthetiker*, sowohl über Poesie als Plastik, lassen sich recht sauer werden, *das Schöne* der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen. Mir däucht, daß die neuern Analytiker durch ihre Bemühungen den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen, ihn beinahe ausgetilgt und in einen leeren Schall verwandelt haben, dass man in

der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende viel zu weit gegangen ist und eine Absonderung, die bloss der Philosoph macht und die bloss von Einer Seite statthaft ist, viel zu grob genommen hat. Viele fehlen wieder auf eine andere Art, dass sie den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke, als auf die Behandlung beziehen, und so müssen sie freilich verlegen sein, wenn sie den Vaticanischen Apoll und andere ähnliche, durch ihren Inhalt schon schöne Gestalten, mit dem Laocoon, mit einem Faun oder andern peinlichen oder ignobeln Repräsentationen unter Einer Idee von Schönheit begreifen sollen. Es ist mit der Poesie derselbe Fall. Wie hat man sich von jeher gequält und quält sich noch, die derbe, oft niedrige Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem griechischen Schönen gebildet hat.

Möchte es doch einmal Einer wagen, den Begriff und selbst das *Wort* Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und wie billig die *Wahrheit* in ihrem vollständigsten Sinn an ihre Stelle zu setzen.

Schiller an Prof. Süvern 26/7 1800.

Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der sophocleischen Tragödie, aber die war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Massstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muss, eher tödten als beleben. *Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten*, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muss also *Kraft* und *Charakter* zeigen, sie muss das Gemüth zu *erschüttern*, zu *erheben*, aber nicht anfaulösen suchen. Die *Schönheit* ist für ein *glückliches* Geschlecht; aber ein *unglückliches* muss man *erhaben* zu rühren suchen.

Ueber das Sittliche im Kunstwerke.

Schiller an Goethe 7/8 97.

Diderot sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf *fremde* und *moralische Zwecke*, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstand und seiner Darstellung. Immer muss ihm das schöne Kunstwerk zu etwas Anderem dienen. Und da das wahrhaftig *Schöne und Vollkommene* in der Kunst den Menschen nothwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand, oder für die moralische Empfindung.

Goethe an Schiller 25/11 97.

Wie gerne wollte ich diesen prosaischen Naturen erlauben, vor den sogenannten unsittlichen Stellen zurückzuschaudern, wenn sie nur ein Gefühl für das höhere Poetisch-Sittliche hätten und davon entzückt würden.

Schiller an Goethe 1/3 1795.

(Jacobi) ist einer von denen, die in den Darstellungen des Dichters nur ihre Ideen suchen, und das was sein soll, höher halten, als das was ist; der Grund des Streits liegt also hier schon in den ersten Prinzipien, und es ist völlig unmöglich, dass man einander versteht. Sobald mir einer merken lässt, dass ihm in poetischen Darstellungen irgend Etwas näher anliegt als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf. Könnte er Ihnen zeigen, dass die *Unsittlichkeit* Ihrer Gemälde *nicht aus der Natur des Objekts fliesst*, und dass die Art, wie Sie dasselbe behandeln, nur von Ihrem Subjekt sich herschreibt, so würden Sie allerdings dafür verantwortlich sein, aber nicht deswegen, weil Sie vor dem moralischen, sondern weil Sie vor dem ästhetischen Forum fehlten.

Von der Tragödie.

Goethe an Schiller 26/4 97.

Im *Trauerspiel* kann und soll das *Schicksal*, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muss ihm niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie eintreten, als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Hauptheldens.

Von der Musik.

Schiller an Goethe 18/3 1796.

Eine gewisse musikalische *Gemüthsstimmung* geht vorher, und *auf diese* folgt bei mir erst die poetische Idee.

Goethe (W. M.'s Lehrj. II, 11).

Laërtes: . . . das weiss ich, dass, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben giebt und ihnen zugleich das Mass vorschreibt, wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Komponisten auf mich übertragen werden: so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen *Drama* das Alles erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich auch dazu jeder Mitspielende stören kann.

Goethe (W. M. L. VIII, 5. p. 306).

(Der „Oheim") wollte bei Instrumentalmusiken die *Orchester* so viel als möglich *versteckt* haben, weil man durch die mechanischen Bewegungen und durch die nothdürftigen, immer seltsamen Geberden der Instrumentenspieler so sehr zerstreut und verwirrt werde.

Vom Theater.

Goethe (W. M.'s W. II, 9. p. 250).

Die sämmtlichen *Künste* kommen mir vor wie Geschwister, deren die meisten zu guter Wirthschaft geneigt wären, eine aber, leicht gesinnt, Hab und Gut der ganzen Familie sich zuzueignen und zu verzehren Lust hätte. Das *Theater* ist in diesem Falle; es hat einen zweideutigen Ursprung, den es nie ganz, weder als Kunst noch Handwerk, noch als Liebhaberei, verleugnen kann.

Goethe (W. M. L. V, 10).

Was unserm *Theater* hauptsächlich fehlt, und warum weder Schauspieler noch Zuschauer zur Besinnung kommen, ist, dass es darauf im Ganzen zu bunt zugeht, und dass man nirgends eine Grenze hat, woran man sein Urtheil zeichnen könnte. Es scheint mir kein Vortheil zu sein, dass wir unser Theater gleichsam zu einem unendlichen Naturschauplatze ausgeweitet haben; doch kann jetzt weder Direktor noch Schauspieler sich in die Enge ziehen, bis vielleicht der Geschmack der Nation in der Folge den rechten Kreis selbst bezeichnet. Eine jede gute Societät existirt nur unter gewissen Bedingungen, so auch ein gutes Theater. Gewisse Manieren und Redensarten, gewisse Gegenstände und Arten des Betrachtens müssen ausgeschlossen sein. Man wird nicht ärmer, wenn man sein Hauswesen zusammenzieht.

Goethe (W. M.'s Lehrj. I, 16).

Das Theater hat oft einen Streit mit der Kanzel gehabt; sie sollten, dünkt mich, nicht mit einander hadern. Wie sehr wäre zu wünschen, dass an beiden Orten nur durch edle Menschen Gott und Natur verherrlicht würden!

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen. — Die Vertretung für *Pernau* in Livland hat Herr Kaufmann *J. B. Sperk*, die für *Turin* Herr Adv. *Giuseppe Depanis* übernommen. — In *Mühlhausen i. Th.* tritt an Stelle des nach *Speyer* übersiedelnden und dort für den Pfälzer-Verein wirkenden Herrn Musikdirektors *Schaffer* von nun an als Vertreter Herr Dr. phil. *H. Hübel*. — In die Vertretung für *Strassburg* i. E. ist der Redakteur der „Strassburger Zeitung", Herr *H. Hofmann*, eingetreten, wogegen Herr *A. Jaunerich*, wegen Wechsels des Wohnortes, ausgeschieden ist. —

Vorträge im Interesse unserer Sache. — In den letzten Monaten hat unser Herr Vertreter für die *goldene Aue*, Kreisrichter *Brösel*, in *Artern* einen Cyklus von Vorträgen über Wagners „Ring des Nibelungen" gehalten. —

Konzert im Interesse unserer Sache. — Herr *Hans von Bülow* hat den Vortrag der fünf letzten grossen Klavierconcerte *Beethoven's* zum Besten unseres Fonds am *11. November* in *Homburg* wiederholt. Unsere Kasse erhielt von dort das Reinerträgniss von 600 Mark. —

Litterarische Neuigkeiten. — Der im neuesten Jahresberichte des Wiener akademischen Wagnervereines veröffentlichte, sehr humoristische Vortrag des Vorstandsmitgliedes und Schriftführers, Herrn *Alois Hüfler*: „*Wotan*" ist im Separatabdruck (Wien, J. Wallishausser. Preis: 1 Mark) erschienen. — Auch die im vorigen und vorliegenden Stücke unserer Blätter enthaltene Abhandlung des Herrn Dr. *O. Bier*: *Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen"* ist von unserem Verleger im Separatabdruck (Preis: 1 Mark) zu beziehen. *Beide Broschüren werden zum Besten unseres Fonds verkauft.*

Geschäftlicher Theil.

Ueber den Jahresbeitrag für 1879.

Wir bringen hierdurch in Erinnerung, dass die Jahresbeiträge für 1879 *von unseren bisherigen Mitgliedern, laut unserer seitlichen Benachrichtigung,* bis zum 1. Januar 1879 *nach Bayreuth, resp. an die betr. Vertretungen* gezahlt *werden sollen.*

Wenn etwa einigen unserer Mitglieder, besonders von den erst später dem Vereine Beigetretenen, eine *Stundung* dieser Zahlung angenehm wäre, so ist es wünschen, dass uns diess möglichst bald angezeigt werden möge, da wir erst nach eingetroffener Anmeldung zur Gewährung einer solchen Stundung die *Blätter* weiterhin an die nicht bis zum 1. Januar zahlenden Mitglieder senden können können. —

Bayreuth, 15. December. 1878.

Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele und Vorstand des Bayreuther Patronatvereines.

Generalregister.

Richard Wagner.

Zur Einführung. S. 1. — Was ist Deutsch? S. 29. — Modern. S. 60. — Publikum und Popularität I. S. 85. — II. S. 171. — III. S. 213. — Das Publikum in Zeit und Raum. S. 277. — Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876. S. 341. —

Otto Eiser.

Andeutungen über Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. S. 222. — Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen", ein exegetischer Versuch. I. S. 309. — II. III. S. 354. —

Constantin Frantz.

Offener Brief an Richard Wagner. S. 149. —

Carl Fr. Glasenapp.

„Nationaltheater" und „nationale Kunst". S. 181. —

José de Letamendi.

Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen Richard Wagners. Aus dem Spanischen übersetzt von Dr. G. Santißon. Nebst einer erklärenden Einleitung durch die Redaktion. S. 245. —

J. H. Löffler.

Kundry in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal. I. S. 96. — II. S. 117. — „Der Welt Erbe". S. 270. —

Heinrich Porges.

Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion. I. S. 53. — II. S. 94. — III. S. 266. —

Oskar Schlemm.

Vom „gebildeten Deutschen". Ein Beitrag zur Charakteristik der Species. S. 318. —

Hans von Wolzogen.

Unsere Lage. S. 6. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes. I. Feuerzauber. S. 43. — II. Drachenkampf. S. 186. — III. Walhall. S. 250. — IV. Das Bühnenfestspielhaus. S. 293. — V. Bühnenweihfestspiel. S. 295. — VI. Suche die Gänse die Gans!*) S. 308. — Zuverlässigkeit der Presse. S. 64. —

Grossstädtisches.

Wiener Briefe von *V. K. Schembera*. I. S. 104. — II. S. 207. —

Kritik.

Die Musik und ihre Klassiker. Besprochen von *H. v. W.* S. 107. — Ludwig Schemann, Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur. Besprochen von *H. v. W.* S. 130. — Friedrich von Hausegger, Richard Wagner und Schopenhauer. Besprochen von *E. v. Hagen*. S. 237. —

*) Im Text war irrthümlich der „Gänse" in Kommata eingeschlossen worden; er ist aber nicht als ein schimpfender Vokativ, sondern als ein vorwurfsvoller *Dativ* zu verstehen.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aussprüche von Goethe und Schiller. Meistens aus ihrem Briefwechsel zusammengestellt durch Dr. *Ludwig Schemann*. S. 75. — Einzelabschnitte: Der Künstler und die Zeitgenossen S. 77. — Ueber das Publikum. S. 146. — Ueber die Kritik. S. 334. — Wahl des Stoffes. S. 336. — Kunstschaffen und Reflexion. S. 367. — Das Drama und seine Reform. S. 367. — Ueber die Kategorie der Schönheit. S. 368. — Ueber das Sittliche im Kunstwerke. S. 369. — Von der Tragödie. S. 370. — Von der Musik. S. 370. — Vom Theater. S. 371. —

Geschichte der selbständigen Wagner-Vereine seit den Festspielen 1876.

(Nach den Mittheilungen der Vereins-Vorstände zusammengestellt durch die Redaktion.) I. Leipzig. S. 67. — II. Berlin. S. 69. — III. Frankfurt a. M. S. 72. — IV. München. S. 139. — V. Wien. Bericht von *O. Reiff*. S. 141. — VI. Graz. Bericht von *Fr. von Hausegger*. S. 209. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen und Wechsel in Vertretungen.

Aachen. S. 274. Barcelona. S. 173. Bern. S. 274. Boston. S. 79. Breslau. S. 274. 337. Cassel. S. 113. 274. Danzig. S. 274. Dresden. S. 113. Freiburg i. B. S. 79. 303. Görlitz-Schmiedeberg. S. 49. 274. Hannover. S. 337. London. S. 49. Mühlhausen i. Th. S. 372. Oldenburg. S. 274. Pernau. S. 372. Regensburg. S. 79. Riga. S. 303. Stettin. S. 79. 303. Strassburg i. E. S. 303. 372. Turin. S. 372. Weimar. S. 337. Wien. S. 79. 303.

Neue Zweigvereine.

Belgischer. S. 79. Carlsruhe. S. 79. Göteborg. S. 79. Goldene Aue. S. 178. Mainz. S. 240. Mecklenburger. S. 79. Minden. S. 79. Pfälzer. S. 79. Schwarzwälder. S. 113. —

Nachrichten von Vertretungen und Vereinen.

Berliner Wagner-Verein. Jahresbeitrag S. 50. Extrafahrt nach Schwerin zur Aufführung der „Walküre". S. 60. Nach Leipzig. S. 180. Erklärung bez. eines Briefes vom Orden des heiligen Gral an R. Wagner. S. 337. — Braunschweiger Nibelungen-Club. Jahresbeitrag. S. 50. — Dresdener Vertretung. Nachruf zum Andenken an *Anton Pasinelli*. S. 112. — Leipziger Vertretung. Billetbestellungen zu den Nibelungen-Aufführungen in Leipzig. S. 50. 275. Versammlung nach den Aufführungen S. 212. — Münchener Orden des h. Gral (Vergl. S. 139.) Jahresbeitrag. S. 50. Brief an R. Wagner. S. 303. — Pfälzer Patronatverein. Statuten. S. 113. Vorstandswahl. S. 211. — Wiener Akademischer Wagnerverein. Verhältniss zum Patronatvereine. S. 48. Erklärung über Reiff's Bericht. S. 274. Ratenzahlungen. S. 308. — Beitritt Sr. M. des Kaisers von Brasilien. S. 79. Sr. Kgl. H. des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin. S. 113. — Statistik der Blättersendungen an Vertretungen und Mitglieder. S. 241. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

Berliner Wagnerverein. Dr. *Klee* über „Wagner und Schopenhauer". S. 180. Hofschausp. *Kuhle*, Lesung des „Parsifal". S. 339. — Frankfurter Wagnerverein. Dr. *O. Eiser* über „Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. S. 178. Schausp. *Schneider*, Lesung des „Parsifal". S. 178. — Vertretung für die goldene Aue. Kreisrichter *Brösel* in Artern über den „Ring des Nibelungen". S. 372. Grazer Wagnerverein. Dr. *W. Kienzl* über den „Ring des Nibelungen". S. 124. — Hirschberger Vertretung. Dr. *K. Fische* über „Parsifal". S. 114. —

Konzerte im Interesse unserer Sache.

Aachen. Vertretung. S. 240. Berlin. Wagnerverein. S. 179. 180. 339. *H. v. Bülow.* S. 238. Braunschweig. Wagnerkonzert (A. Schmidt). S. 54. 80. Brüssel. Wagnerverein. S. 275. 339. Carlsruhe. Wagner-Konzert (R. Pohl). S. 114. Frankfurt a. M. Wagnerverein. S. 238. Gotha. Wagner-Konzert (H. Tietz). S. 79. Graz. Wagnerverein. S. 80. 114. Hamburg. „Heilige Elisabeth" von Liszt (Mehrkens). S. 179. *H. v. Bülow.* S. 272. Minden. Wagnerverein. S. 304. München. Wagner-Konzert (Hey). S. 274. Riga. Vertretung. S. 178. Rostock. Wagner-Konzert (Vertretung). S. 178. Wien. Akademischer Wagnerverein. S. 114. 179. 211. Zabern. Wagner-Konzert (Dr. Franz) S. 211.

Besondere Vergünstigungen für Mitglieder des Patronatvereines.

Ermässigung des Preises für Wagner's Schriften (Leipzig, Fritzsch). S. 275. Für Glasenapp's Wagner-Biographie (Cassel, Mauser). S. 304. Für Wiener's Wagner-Medaille (Leipzig, Thieme). S. 339.

Litterarische Neuigkeiten.

Die Musik und ihre Klassiker. S. 51. — Eichberg, Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender (Aufsatz über „Parsifal" von Eichberg) S. 339. — O. Eiser, Andeutungen über Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. S. 276. Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen". S. 272. — R. Gotthe, Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Aufsatz über „Richard Wagners Wirken für das Deutsche Theater" von H. v. Wolzogen) S. 240. — Fr. v. Hausegger, Richard Wagner und Schopenhauer. S. 51. — A. Hüffer, „Wotan" S. 272. — J. Kürschner, Jahrbuch für das Deutsche Theater (Aufsatz über den „Bayreuther Patronatverein" von H. v. Wolzogen). S. 339. — P. de Lagarde, Deutsche Schriften. S. 275. — H. Oesterlein, Walthe und Rheingold in Wien. S. 115. — L. Schemann, Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur. S. 51. 270. — Hans von Wolzogen, die Sprache in Richard Wagners Dichtungen. S. 212. —

Geschäftlicher Theil.

Beitrittserklärungen.

R. Wagner: An die Vorstände der sämmtlichen Wagnervereine. S. 33. — Der Verwaltungsrath: Ueber die Rechte und Zahlungen der Mitglieder. S. 35. Aufschiebung des Termines der ersten Einzahlung. S. 52. Angabe der Adresse für die direkten Einzahlungen. S. 84. Weiterzuzahlende Einzahlungen für 1879. S. 115. Absagung der September-Versammlung. S. 243. Vorschläge betreffend die Beiträge für 1879 und 1880. S. 243. Dank zum Schlusse des Vereinjahres. S. 276. Ueber den Jahresbeitrag für 1879. S. 272. — Die Redaktion: Ueber die Blättersendungen und litterarischen Beiträge. S. 33. 240. — Der Verleger: Ueber seine Verpflichtung dem Vereine gegenüber. S. 33. Ueber Kästchen zur Aufbewahrung der Blätter. S. 84. —

Statistik der Einzahlungen des Vereines.

Im ersten Vierteljahre (nebst einem Verzeichnisse der Vertretungen). S. 57. Im ersten Halbjahre. S. 81. Im ersten Jahre S. 308. — Nachträge und Verbesserungen. S. 52. 116.

Beilage. — „Zur Benachrichtigung!" (Statuten des Vereines und Verzeichniss der Vertretungen). Zu S. 276 und S. 308. —

Bayreuther Blätter.

Monatschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

Richard Wagner's

redigirt

von

HANS von WOLZOGEN.

Zweiter Jahrgang 1879.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhalt des zweiten Jahrganges.

(Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.)

Erstes Stück (Januar): S. 1—32.

Im neuen Jahre. Von *Hans von Wolzogen*. — Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Ein Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles „Parzifal." Von *Ludwig Schemann*. I. 1. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Bestimmungen im Betreff des Jahresbeiträgs und der Blätter. —

Zweites Stück (Februar): S. 33—56.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. I. 1. Nebst einem „Worte zur Einführung" von *Richard Wagner*. — Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Von *Ludwig Schemann*. I. 2. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Beilage: „Zur Beunruhigung." —

Drittes Stück (März): S. 57—88.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. I. 2. a. — Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Von *Ludwig Schemann*. II. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. — Aus Schiller's Briefen „über die ästhetische Erziehung des Menschen", nebst einem begleitenden Briefe an den Redakteur der „Bayreuther Blätter" von *C. Fr. Glasenapp*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Viertes Stück (April): S. 89—120.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von *C. Fr. Glasenapp*. I. Die Kunst und die Revolution. — Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Von *Ludwig Schemann*. III. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. I. 2. b. —

Fünftes Stück (Mai): S. 121—152.

Wollen wir hoffen? Von *Richard Wagner*. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. I. 2. c. — Geschichtlicher Theil: Auch eine Stimme aus der Vergangenheit. Von Lic. Dr. *Kreiser*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Sechstes Stück (Juni): S. 153—184.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von *C. Fr. Glasenapp*. II. Das Kunstwerk der Zukunft. I. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. I. 3. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Siebentes Stück (Juli): S. 185 — 216.

Ueber das Dichten und Komponiren. Von *Richard Wagner*. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. Nachtrag und erstes Theil. — Kritik: Blicke in's Kulturleben von Prof. Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. I. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines. Von *R. Wagner*.

Achtes Stück (August): S. 217 — 248.

Ueber die Schumann'sche Musik. Von *Joseph Rubinstein*. — Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von *C. Fr. Glasenapp*. II. Das Kunstwerk der Zukunft. 2. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Voltaire als Wagnerianer. Von *Edmund von der Strecken*. —

Neuntes Stück (September): S. 249 — [illegible]

Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen. Von *Richard Wagner*. — Kritik: Blicke in's Kulturleben von Professor Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. II. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus *E. T. W. (A.) Hoffmann's* Werken zusammengestellt von *M. Pladdemann*. — Mittheilungen aus der Gegenwart.

Zehntes Stück (Oktober): S. 281 — 312.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. II. 1. — Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft." Von *Richard Wagner*. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Bekanntmachung und Empfehlung des Vereinsvorstandes. — Beilage: Einladung zum Beitritt in den internationalen Verein zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. —

Elftes Stück (November): S. 313 — 344.

Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama. Von *Richard Wagner*. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *E. T. W. Hoffmann's* Musiker und Schriftsteller über Musik. Von *Martin Pladdemann*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Vorstandes. —

Zwölftes Stück (Dezember): S. 345 — 377.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von *C. Fr. Glasenapp*. III. Schlussbetrachtung. — Ein Chorgesang des Aeschylos (Agamemnon 104—[illegible]). Von *Armand Pensier* (E. H. von Stein). — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Rechnungsablage des Vereinsvorstandes über die Einnahmen und Ausgaben des Bayreuther Patronatvereines in den Jahren [illegible] und 1878. Beitrag für 1880! — Ueber die Lieferung der Blätter im nächsten Jahre. — [illegible]

Beilage zum Jahrgange: *Aufruf* nebst „[illegible]" und [illegible] (Generalregister). —

0692

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Januar. Erstes Stück. 1879.

Inhalt: — Im neuen Jahre. Von Hans von Wolzogen. — Die Gral- und die Parzivalsage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Ein Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspiels „Parsifal." Von Ludwig Schemann. I. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blätter.

Im neuen Jahre.

Wohin wir blicken mögen, scheint uns das neue Jahr von den Deutschen unter Bekümmernissen und Sorgen, in Noth und Unzufriedenheit begonnen worden zu sein; denn vieles Schwere und Traurige hatte das alte ihnen gebracht, und nichts, worauf sie hätten die frohe Hoffnung einer besseren Zukunft gründen können. Diesem unglücklichen Ergebnisse gegenüber, muss uns mit eigenthümlicher Freude das Bewusstsein bewegen, dass gerade unser, für eine grosse Sache gegründeter, kleiner Verein, heute, inmitten unserer nationalen Nöthe, auf ein glücklich vollbrachtes Jahr seines erstaunlich raschen Aufwachsens und kräftigen Gedeihens zurückzublicken vermag.

Noch der Schluss des Jahres 1877 war für uns recht traurig gewesen in Folge der Nothwendigkeit des baldigen Aufgebens eines grossen, einzig gründlich heilsamen Planes zur dauernden Sicherung dessen, was die eine mitlebende geniale Kraft für die höchste Kunst der Vergangenheit, wie der Gegenwart, Unvergleichliches zu leisten vermocht haben würde. Das neue Jahr 1878 war alsdann mit dem neuen Versuche eines Aufrufes der wenigen, unseren Bestrebungen thätig zugewandt gebliebenen Freunden zu einer abermals aufgefrischten, vorsichtig auf längere Zeit berechneten, dabei aber auch

möglichst fest organisirten Wirksamkeit begonnen werden. Und nun hat sich seitdem in der That eine Organisation ausgebildet und thätig bewährt, welche gegen 100 deutsche, österreichische und nichtdeutsche Städte durch besonders ernannte Vertretungen, hinter denen mitunter auch selbständige Vereine stehen, mit Bayreuth stäts enge verbunden erhält und eine unablässige Wirksamkeit ermöglicht hat, die, allmälig über mehr als zweihundert verschiedene Orte ausgebreitet, der Bayreuther Sache nunmehr bereits zwischen fünfzehn- und sechzehnhundert Mitglieder eines *allgemeinen Patronatvereines* zuzuführen im Stande gewesen ist.

Als wir am 1. Januar 1878 die bis dahin eingegangenen Beiträge überrechneten, mussten wir bemerken, dass allein durch die angestrengte Thätigkeit ganz einzelner, vorzüglich treuer Freunde der Sache, meistens in kleineren, oder fernab liegenden Städten, beträchtlichere Summen hatten aufgebracht werden können. Obenan stand das livländische *Riga*, wo der rastlose Eifer und reine Enthusiasmus unseres trefflichen Genossen *C. Fr. Glasenapp's*, des Biographen Wagner's, schon damals Unglaubliches erreicht hatte, wie er auch fernerhin, bei allem Wachsthume unseres Vereines, es durchzuführen vermocht hat, dass in der Statistik unserer Einnahmen jene ferne nordische Stadt eine der ersten Stellen sich stäts bewahrte. Demnächst überraschte uns damals die grosse Sendung aus dem kleinen *Viersen* in der Rheinprovinz, die wir der edelen Bereitwilligkeit desselben vermögenden Freundes, *A. Schmidt*, des jetzigen Vertreters des *Gladbacher Kreises*, verdankten, welcher zu jenen, von Wagner in seinem letzten Rückblicke erwähnten, ungemein wenigen, nach den Festspielen an eine Deckung des Defizits ernstlich denkenden Anhängern gehört und diesen Allen voran durch einen eigenen Aufruf bewährt hatte. Von den anderen kleineren Städten zeichnete sich vornehmlich die, sonst im Sinne unseres Idealismus nicht eben wohlberüchtigte, Universitätsstadt *Göttingen* aus, wo wieder ein treuer Freund, dem grössere Mittel nicht zu Gebote standen, Dr. *L. Schemann*, lediglich durch sein persönliches eifriges Bemühen einen Betrag aus verschiedenen Orten und Gegenden zusammenbrachte, welcher seiner Stadt zu eigener Verwunderung einen der obersten Plätze in unserer ersten Statistik verschaffte.

Dieses und wenig dem Aehnliches waren die einzigen freundlichen Erfahrungen, die wir zum Beginne unserer Vereinsthätigkeit machen durften. Der grosse, schöne Plan Wagner's, den man sich gewöhnt hat, der Kürze halber, seinen „Schulplan" zu nennen, war damit freilich nicht auszuführen. Doch aber boten sie den moralischen Grund, auf welchem weiter zu bauen war. Die Versprechung eines neuen Bühnenfestspieles, kaum vielleicht selbst nur von jenen wenigen Freunden allen richtig verstanden, erregte erneute Theilnahme für Bayreuth. Aber erst das regelmässige Erscheinen unserer Zeitschrift schien die erwünschte Sicherheit jener Versprechung genugsam zu verbürgen, um wirklich einen allseitig lebhafteren Anschluss an unseren Verein

zu veranlassen. Es gelang zunächst mit den bedeutendsten der noch selbständig bestehenden Wagnervereine sich in einen intimeren Zusammenhang zu bringen. Vornehmlich war es der immer eifrigst unserer Sache in jeglicher Gestaltung sein thätiges Interesse zugewandt erhaltende *Wiener Akademische Wagnerverein*, welcher alsbald sich bereit bewies andauernd für unsere Zwecke in Wirksamkeit zu bleiben; während der *Berliner Wagnerverein* sich zu einem bestimmten jährlichen Gesammtbeitrage von einer seinem Wirkungskreise entsprechenden Grösse entschloss. Auch andere Städte, in welchen vordem selbständige Vereine besonders thätig gewesen waren für die ersten Bayreuther Festspiele ein allgemeineres Interesse zu erwecken, gewannen jetzt wieder erneutes Vertrauen und folgten mit grösserer Bereitwilligkeit den Aufforderungen unserer dortigen Vertreter. So trat *München*, seinen Wagnerverein völlig in den Patronatverein auflösend, binnen Kurzem an die Spitze aller bei uns vertretenen Städte; so vergrösserte sich beständig die Zahl der Mitglieder aus *Leipzig*, das seinen selbständigen Verein nun ebenfalls aufgab, zumal durch die unausgesetzten Bemühungen unseres ungemein thätigen Vertreters, des Kaufmanns *Rudolf Lenker* dort; so gewannen wir auch aus einer alten Burg der Gegnerschaft, von *Cöln*, wo der treu ergebene *A. Lestmple* unter erschwerenden Verhältnissen zu wirken nicht ermattet, allmälig ein Mitglied nach dem andern; und endlich gesellten sich auch der *Weimarener* und der neugebildete *Mainzer* Verein, ein jeder mit einer ganz besonders ansehnlichen Mitgliederzahl, zu uns. Mochten von aussen diese Vermehrungen noch recht bescheiden aussehen, so mussten sie doch uns, gegenüber den bisher gemachten Erfahrungen, den obwaltenden traurigen Zeitumständen und der ausschliesslich idealen Tendenz unseres ganzen Unternehmens, entschieden über Erwartung ermuthigend dünken. Dazu kamen nun noch wohl gelingende neue Errungenschaften, wie vornehmlich der sehr erfreulich still fortgedeihende junge *Pfälzer Verein*, welchen der Ingenieur *Carl Jaias* aus *Ludwigshafen* in das Leben gerufen hatte, und der sich binnen Jahresfrist über 10 Städte des Pfälzer Landes, die meistens vordem unserer Sache ganz ferne geblieben waren, verbreitet hat. In dem bisher durchaus unbetheiligten *Westfalen* gelang es jetzt von *Minden* aus, wo Dr. *Druffel* einen Zweigverein bildete, unserer Sache neue Anhänger zu gewinnen. Ebenso trat *Aachen* nun erstmals in unseren Kreis; *Mecklenburg*, mit Glück, und auch der örtlich wenig begünstigte *Schwarzwald*, sowie die *goldene Aue*, versuchten eine Annäherung; die lange zurückgebliebenen Hauptstädte *Oldenburg*, *Hannover* und *Breslau* gedachten jetzt ihrer künstlerischen Pflicht, und vor allen war es die ferne schlesische Hauptstadt, welche, Dank dem ausserordentlichen Eifer des Konzertmeisters *G. Brecia*, in wenigen Wochen alles bisher Versäumte so völlig nachholte, dass Breslau heute mit dem halben Hundert seiner Mitglieder den ältesten Vertretungen unseres Vereines in den für Wagner freundlichsten Städten gleichsteht. *Darmstadt*, obwohl vor 1876 durch einen Verein ausgezeichnet, ist die einzige grössere deutsche Residenz, welche bis jetzt sich noch nicht wieder gemeldet hat, während ringsherum, in

Frankfurt, *Mainz*, *Mannheim*, *Heidelberg* und weiter hinunter, den Rhein entlang, über den Schwarzwald bis zur Schweiz, das Interesse für unsere Sache sich gerade am Meisten ausgebreitet zeigt. Dort wirkt man auch im kleinen *Freiburg* thätig für uns, und der *Carlsruher* Verein sucht die akademische Jugend, des Polytechnikums, für die Unterstützung der idealen Bestrebungen zu gewinnen, denen sie sonst im heutigen Deutschland leider so wenig ernstliche Neigung zuzuwenden sich getrieben zu fühlen pflegt.

So hatten sich in *Deutschland* allmälig einzelne Personen aus den verschiedensten Lebenskreisen wiederum darauf besonnen, dass es in ihrem, nach einer grossen schöpferischen und befreienden Kraft vergeblich sich sehnenden Vaterlande doch eine einzige solche Kraft gerade auf demjenigen Felde gäbe, welches aus seiner rein idealen Natur die edelen Mittel zur innigsten Befreiung der menschlichen Seele von den lastenden Fesseln der feindlichen Realität der Zeit und des Raumes hervorzubringen vermag. Aber während unendlich Vielen im eigenen Lande unter den Wirren bedrängender Gegenwart jene eine hohe, Heil verheissende Erscheinung auf dem Felde der Kunst verborgen blieb, oder sie dieselbe doch nur durch die, aus den Niederungen des modernen sozialen Wesens täglich aufsteigenden schwarzen Nebelgebilde entstellt zu sehen bekamen, so hatte sich auch selbst der bewundernde Blick des *Auslandes* schon lange jenem merkwürdigen Lichte in richtig ahnender Schätzung seiner Bedeutung zugewandt, welches aus dem wunderlichen Nebellande, das aus so vielem Elende schon so vieles Grosse gezeitigt, wiederum mächtig aufgeleuchtet war und über die Grenzen hin von unversiegten ewigen Quellen zur Regeneration des heute so unglücklich rathlosen deutschen Geistes Kunde gab.

In diesem unserem eigenen Lande hätte unser Patronatverein aber, seine nationalen Zwecke mit tiefstem Ernste erfassend, die furchtbar schwere Aufgabe zu erfüllen: jenen aus der Tiefe dringenden *Quellen* zu wahrhaft und weit gedeihlicher Wirkung ein freies Gebiet realen *Lebens* in der grossen Volksgemeinde zu gewinnen. So zur Macht selber langsam anwachsend, vermöchte er vielleicht auch die thätige Anerkennung der in ihrer Rathlosigkeit um so trotzigeren faktischen Macht, die den Volksgeist als Staat verwaltet, auf sich heran zu ziehen. Jetzt aber ist diese Macht noch das Fremdeste, was auf unsere Bestrebungen blicken kann; und in dieser Fremdheit wendet sie auch den flüchtigen Blick sogleich wieder verächtlich von uns ab und den tausend wichtigen Verlegenheiten des politischen Augenblickes zu, mit deren diplomatisch-parlamentarischem Arrangement sie selbst, gedrängt von anderen zeitgemässen Mächten, ein Staats- und Volksleben zubereitet, in welchem jene urdeutschen Heilquellen nur kläglich versiegen, aber nicht frei befruchten können. Und doch braucht die Kunst ausser dem Genius, der sie schafft, ein Leben, in welchem sie selbst, sich völlich verwirklichend, erst wahrhaft leben und wirken, national werden und Kultur schaffen könne. Wenn einem grossen Künstler erhabene Werke aufgehen, so braucht er zu deren Leben eine freie

Stätte und vollkommene Mittel ihrer Darstellung, und diese Darstellung braucht ein durchaus mitfühlendes und verstehendes *Publikum*, das sich dem Geiste des Werkes ursprünglich verwandt weise, und dieses Publikum braucht reichliche Möglichkeiten, das an der einen Stätte in festlicher Versammlung Erlebte, wiederum durch die Lande nach den Heimathorten zerstreut, an vielen anderen Stätten gleichen Sinnes nachgebildet und auf Fernerstehende rein und kräftig weiter wirken zu sehen. Wo alles Dieses nicht, oder auch nur zum Theile vorhanden ist, da kommen wir nicht zur wirklichen *Kunst*, sondern wir bleiben bei dem *Künstler*, zu dessen wahren Zugehörigen, die sein ganzes Wirken, als volle Wirkung tief in sich aufnehmend, an sich erfahren, doch immer nur eine allerkleinste Zahl der mitlebenden Volksgenossen sich rechnen darf. Und nun bekundet ein solcher grosser Künstler bei einzelnen zufälligen glücklichen Gelegenheiten auch die geniale Wundergabe: die im Alltagsschlendrian des modernen Kunsttreibens bis zur Unkenntlichkeit entstellten Werke unsterblich genannter Meister der Vergangenheit durch seine Direktion in einer Weise wieder in's Leben zu rufen, welche die beseligten Hörer in der That erst erkennen lässt, *was* jene Werke in der Ganzheit ihres orginalen Styles, und bis in ihr kleinstes Detail, *sind* und uns sein *können*, und weshalb man mit Recht jene Meister die Unsterblichen nennt, und wodurch sie in ihren Werken uns unsterblich erhalten bleiben können! Verloren gehen aber muss mit dieser persönlichen Wundergabe des einen lebenden Meisters der ganze Reichthum der also durch ihn momentan geretteten wahren Unsterblichkeit unserer nationalen Genien, da man nicht bei Zeiten dafür gesorgt hat, auch *dieser* Kunst die Möglichkeit eines wirklichen *Lebens* zu sichern, indem man dem Meister die Mittel verschaffte, statt nur bei einzelnen, seltenen, verstreuten Gelegenheiten, in geordnetem Verhältnisse auf junge begabte Musiker belehrend und bildend zu wirken und ihren Talenten den unwiederbringlichen Schatz seines Bewusstseins von dem Wesen und der Wiedergebung der nationalen Meisterwerke für weitere Pflege und Verbreitung zu übertragen. Muss man sehen, wie auch dies nicht gelungen ist, wie es nicht einmal gelungen ist einigen wenigen jungen Dirigenten die Möglichkeit eines Studienjahres bei dem Meister, und diesem, zur Bethätigung der Studien, etwa für wenige Sommerwochen ein Orchester zu verschaffen, — muss man dies sehen und erleben, wie nun wiederum erst der zeitraubende Umweg einzuschlagen war: das Interesse der „Nation" durch die vorläufige Versprechung des „Ereignisses" eines neuen Bühnenfestspieles anzuregen, so scheint man allerdings nicht schon heute mit dem festen Blicke eines geradezu in's Ziel strebenden Wollens und Vertrauens jene oben bezeichneten, wahrhaft nationalen grossen Aufgaben unserer kleinen Vereinigung im Auge behalten können, sondern sich auf die stille und private Freude beschränken zu müssen, die dem allmäligen Wachsthume dieser Vereinigung als solcher gilt, gleichviel welches *momentane* Ziel für ihre Thätigkeit ihr, die doch schliesslich das einzig vorhandene Mittel *aller* unserer Bestrebungen bleibt, der Zeitumstände halber gesteckt werden musste.

Und dieser Freude an der schlichtesten Entwickelung von Zahl zu Zahl gilt es dann auch gleich, woher die Zahlen kommen, wenn sie nur davon überzeugt sein darf, dass sie ernste Freunde der Sache bezeichnen, wie sie heut zu Tage ebensowohl von dem Auslande her, wie aus Deutschland, sich uns anschliessen. Was dem eigenthümlichen nationalen Interesse zu gelten berufen ist, das findet sich so vorerst in der ironischen Lage zur Unterstützung seiner Bestrebungen, nachdem im Vaterlande die allernöthigsten Anfänge sich soeben glücklich herausgebildet haben, an das Ausland sich zu wenden, weil in diesem selber schon ein lebhaftes Verlangen danach sich zeigt, einem grossen Künstler, wie nur unser Land ihn hervorbringen konnte, zu der reinen Ausübung seiner Kunst zu verhelfen, die sein Land allein ihm zu ermöglichen allzulange gezögert hat.

Auch das Interesse der Ausländer finden wir meistens durch direkte Erfahrungen von der *Kunst* des Meisters unserer Vereinigung zugewandt. Viele *Engländer* hatten bereits den Festspielen von 1876 beigewohnt, und dies hatte ihnen einen verständnissvollen Genuss auch der Londoner Wagnerkonzerte von 1877 ermöglichen können, welche überhaupt, trotz den, ihr Zustandekommen erschwerenden Umständen, doch von nicht zu unterschätzender Wirkung auf das dortige, künsterisch gesinnte Publikum gewesen zu sein scheinen. Trat zu solchen Vorbedingungen nun wiederum die kräftig erneuete Thätigkeit *Eduard Dannreuther's*, des vielbewährten, unermüdet wirkenden Freundes der Wagnerischen Kunst in England, so konnte es nicht ausbleiben, dass, schon vom Beginne unserer neuen Vereinswirksamkeit an, der Zufluss aus England ein verhältnissmässig recht reichlicher und stätig anwachsender war. Nächst diesem Volke, in welchem das germanische Blut noch die Uebermacht hat, war *Belgien*, wo in der Mischung das romanische bereits vorwaltet, das alsbald zumeist bei unserem Vereine betheiligte ausserdeutsche Land, und zwar dies wieder insonderheit Dank den ungemein eifrigen Bemühungen eines einzelnen begeisterten Musikers, *Louis Brassin's*, der für die Verbreitung der neudeutschen Musik auf flandrischem Boden seit Jahren regsamste Sorge trägt. Dass hier, wo es sich um eine, über alle politische Bestimmung erhabene, im ursprünglichen Sinne nationale Sache des deutschen Wesens handelt, das stets mit inniger Theilnahme zu uns gehörige *Oesterreich* nicht zum Auslande gerechnet werden dürfe, braucht kaum noch besonders erwähnt zu werden; es ziemt sich aber darauf hinzuweisen, dass die in *Wien* am lebendigsten sich fortentwickelnde Bewegung auch in den andern Kronländern, im ungarischen *Pesth*, im steyerischen *Graz* und selbst im böhmischen *Prag* erfreulich sich spüren lässt, auch hier besonders, wo die Wagnerische Musik, wie in Pesth durch die früher von *Hans Richter* dirigirten Aufführungen und in Graz durch die Konzerte des *Wagnervereins*, bereits unmittelbar zu wirken vermocht hatte. Die Gründung des *schwedischen* Wagnervereins zu *Göteborg* lässt sich ganz direkt zurückführen auf die Wirkung der künstlerischen Leistungen des

genialen Wagbereängers *Karl Hill*, und ebenso die des jüngsten Vereines, zu *Chicago*, auf ein Konzert *August Wilhelmj's* dortselbst. Auch in *Italien* und *Spanien* haben die neuerdings dort sich vermehrenden Aufführungen Wagnerischer Werke ein regeres Interesse unserer Sache zugelenkt, sodass gerade von diesen romanischen Ländern aus, in Folge unserer nun erst aufgenommenen Bemühungen für die dortige Bekanntwerdung der Existenz unseres Vereines, während dieses Jahres eine stärkere Theilnahme zu erwarten ist; wie denn schon jetzt die Vereinsthätigkeit einereits von Barcelona nach Madrid und andererseits von Turin nach Florenz weiter zu wirken begonnen hat. Aber selbst *Frankreich*, welches durch seltsame Einflüsse zwischen die Nationalitäten sich drängender Elemente uns verworrener Weise seit dem Kriege zweifellos als der Gegenpol auch dieser unserer deutschen Sache vorgestellt zu werden pflegt, hat sich durchaus nicht theilnahmlos dabei gezeigt. In einigen Fällen wirkte bis dahin noch der belgische Verein, ausserdem aber leben dort etliche ausgezeichnete Freunde edeler Kunst, welche inmitten von Paris die gewaltigen Eindrücke einstmals in München oder Bayreuth miterlebter wahrhaft stylvoller Aufführungen des Tristan, der Meistersinger, des Nibelungenringes nicht haben vergessen können. Doch gerade hier lehrt andererseits die Erfahrung, dass nicht nur die deutsche *Musik* selber, welche für sie doch wohl immer eine Sprache aus der Fremde wird bedeuten müssen, unsere romanischen Freunde uns gewonnen hat. Abgesehen von der Wirkung der *Dichtungen* als solcher, welche z. B. auch bereits Uebertragungen des „Parsifal" in das Französische (von *Jules de Prayer*) und in das Spanische (von *D. Joaquin Marstillach*) veranlasst hat, — abgesehen davon ist vielmehr eben bei den Romanen bisweilen ein ganz intensives Interesse für die, wenn man so sagen will, *theoretischen* Gedanken des deutschen Künstlers zu bemerken, welche sich klar zu machen und zurecht zu legen sie mit einem grösseren und der Sache würdigeren Ernste sich zu bemühen scheinen, als wie er bei uns im Lande bemerkbar zu sein pflegt. Das meisterliche Resultat einer solchen Beschäftigung kam uns im vorigen Jahre aus Spanien zu und ward in diesen Blättern veröffentlicht; und auch aus dem französischen Belgien und aus Italien sind ähnliche Arbeiten uns versprochen worden. Dass diese sich ausschliesslich auf Theorie und Styl des Kunstwerkes als solchen beziehen, ist begreiflich, da gerade für diesen Gegenstand auch bei dem Ausländer das volle, und obendrein durch realistische Parteilichkeiten nicht beeinflusste, geistige Interesse und Verständniss sich finden kann. Dagegen muss ihnen das, was uns Deutschen bei der Betheiligung an den Bayreuther Bestrebungen zumeist am Herzen liegen sollte, sicherlich fremder bleiben, weil nur der Deutsche es in seiner tiefsten Nothwendigkeit empfinden und begreifen kann. Das ist *die Kulturbedeutung unserer Kunst*, oder genauer ausgedrückt: der in dieser Kunst zuerst zu einem mächtigen An- und Aufrufe gelangte, sich selbst befreien wollende *deutsche Geist*. In seinem heroischen Streben von tiefster tragischer Gesinnung erfüllt, zieht dieser Geist die gewaltigsten Offenbarungen

der Philosophie und der Religion als verwandtschaftlich an sich, um sie zur reinen nationalen Wesen in dem Kunstwerke zu fruchtbarem Bewusstsein neu zu gestalten und zu verklären, und so nun, in der Fülle dieser Gewalten und gleichsam auf den Schultern unserer grössesten Vergangenheit, der modernen Gegenwart mit ihren noch Deutsch sich nennen wollenden Mächten sich wunderbar verjüngt entgegen zu erheben. Der romanische Ausländer aber, der das Moderne als ein Echtes und ihm Eigenes kennt, vermag nicht leicht zu begreifen, weshalb wir einen anscheinend so erbitterten Widerwillen dagegen äussern; er weiss nicht, was das verfälscht bei uns importirte Moderne für die Entwickelung speziell des deutschen Wesens zu bedeuten habe, noch in welche Hände es gerathen ist um einen Lebensboden zu bilden, worauf nicht nur unsere Kunst, sondern überhaupt der deutsche Geist nicht leben kann. Der Ausländer gesteht es offen ein, dass er verwirrt wird, wenn er sieht, wie wir bei Bestrebungen, die seinen Begriffen nach nur einer grossen Kunst und der Wahrung ihres eigenartigen Styles gelten sollen, Philosophien und Religionen mit in die Betrachtung ziehen, die er, ihre innige Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Kunst, unseres idealen Volkes und unseres Strebens nicht kennend, eben auch nur als die Angelegenheiten von Parteiungen und Sekten, gewissermassen wiederum als eigenartige, aber „mit der Kunst gar nicht zusammenhangende *Style* menschlicher Bewusstseinsthätigkeit, aufzufassen weiss.“) Was dieser grosse Geist, den wir stolz den deutschen nennen, in dem ganzen Umfange seiner Beziehungen und Wirkungen, mit unserer Kunst, und was sie mit diesem Geiste zu thun habe, das kann nur ein Solcher verstehen, dem es in einer innig verknüpften Gemeinschaft als eigenste nationale Noth bewusst geworden ist, dass jener Geist, nur eben uns wieder verkündet durch den vereinzelten Weckruf des Kunstwerkes, sich völlig neu erheben müsse, um sich und uns aus der Noth zu befreien, und wie weit er umwandelnd fortzuwirken habe, bis auch dem Kunstwerke, als seinem höchsten Ausdrucke, ein natürlicher Lebensboden geschaffen wäre, welcher mit Recht wieder den Namen *Deutschlands*, als des wahren Vaterlandes unserer grossen Meister, tragen könnte! —

So kann denn nur der Deutsche wirklich dazu gelangen die Eigenart unserer Bestrebungen und ihrer Ziele ganz zu begreifen: dass gerade er aber auf dem Wege bis dahin noch nicht so gar weit gelangt sei, das dürfte sich bei allen noch so freudigen Erfahrungen von dem Wachsthume unseres Vereines doch bereits deutlich uns herausgestellt haben; wie es denn auch unter eben jenen herrschenden Umständen, welche unsere Vereinigung zu einer Nothwendigkeit haben werden lassen, gar nicht andere zu erwarten gewesen war.

*) Einer Zusendung aus Italien, von Seiten eines begeisterten, englischen, Verehrers der Wagnerischen Kunst, haben wir erst neuerdings wiederum eine merkwürdige Bestätigung der oben geäusserten Ansicht über die Stellung des Auslandes zu unseren Bestrebungen entnehmen dürfen.

Das erste Bühnenfestspiel war missverstanden worden. Die „Schuldlose" war unbeachtet geblieben. Die neue Vereinigung hatte sich erst bilden können, nachdem wiederum der ganz bestimmte Kunstgenuss eines ganz neuen Bühnenfestspieles, ohne weitere Umständlichkeiten durch vorher zu organisirende Bemühungen um die Ausbildung eines besonderen künstlerischen Styles, in die, zwar etwas ferne, Aussicht gestellt worden war. Und auch das Erscheinen der „Bayreuther Blätter" hatte, wie wir schon bemerkten, zunächst wohl kaum eine andere Wirkung, als die einer gewissen Beruhigung der — jedes Grosse bei uns alsbald empfangenden — Zweifel an dem Ernste der Unternehmung, welcher für den Zweifelnden so viel wie die Sicherheit eines ihm versprochenen persönlichen Genusses zu bedeuten pflegt. Zuzugeben ist aber, dass gerade unsere Blätter mit der Zeit es schon zu einer anderen und besseren Wirkung gebracht haben, indem sie uns Manchen gewannen, der doch nicht nur auf ein Kunstwerk neugierig war, sondern auch ein wirkliches geistiges Interesse an den dort geäusserten Gedanken des Künstlers, oder seiner Freunde über seine Kunst, zu nehmen sich bewogen fand. Um so mehr ist es zu wünschen, dass es uns gelingen möge, die Zahl unserer Mitarbeiter um solche ernste und verständnissvolle Freunde zu vermehren, welche im Stande wären eben über die Kunst des Meisters, und was vorerst beinahe noch wichtiger dünkt: über die Kunstzustände, in deren Mitte sie leben soll, sich in spezielleren Weise wahrhaft belehrend auszusprechen. Hoffentlich gesellen sich zu diesen über die Kunst schreibenden Freunden alsdann öfter noch solche, die auf anderen besonderen Gebieten die Entwickelung desselben Geistes, welcher jene Zustände geschaffen hat, sowie die Nöthe und das Heil des Geistes, welcher in den Kunstwerken des Meisters verkörpert erscheint, nachzuweisen sich bemühen. Die Zahl der Mitarbeitenden mag dabei immerhin eine beschränkte bleiben, wenn nur eben das Gebiet der Besprechung ein minder beschränktes ist, als es bisher war, da wir oft nur auf ziemlich abstrakte Erörterungen uns angewiesen sahen. Diese pflegen aber stäts, und besonders auf die verschiedenartigen Mitglieder unserer Vereinigung, von minder intensiver Wirkung zu sein, als wie mehr thatsächlich gehaltene Besprechungen, die derselben tiefwurzelnden Grundwahrheit, betrachtet in ihrer vielfältigen Erscheinung auf den verschiedenen Gebieten der Oberfläche der Realität, einen mannigfach wechselnden, aber stäts von derselben ernsten und festen Gesinnung eingegebenen Ausdruck verschaffen. Auch in diesem Betreff hat der Meister, und zwar gerade auch in seinen früheren, das Ganze seiner Idee des Kunstwerkes umfassend darstellende Schriften, sich auf das Bewundernswertheste hinweisend und aufklärend geäussert, und es ist traurig genug, dass wir die genaue Kenntniss dieser seiner Aeusserungen durchaus nicht bei allen unseren Mitgliedern, vielleicht nicht einmal bei ihrer Mehrzahl, ohne Weiteres voraussetzen dürfen. Somit bleibt es eine fernere Pflicht dieser Blätter, unsere Mitglieder ernstlich wiederum darauf aufmerksam zu machen, was ihnen, die sich Anhänger der Sache des Meisters nennen, schon seit lange so reichlich von ihm gesagt wor-

den ist, um ihnen den vollen Begriff dieser Sache wirklich und gründlich zum Verständnisse zu bringen. Dass sich der Meister selbst, nachdem er in neun gedruckten Bänden für alle, die etwas davon wissen wollen, seine Ansichten offen niedergelegt hat, sich nunmehr immer von Neuem und im Einzelnen für solche wiederholen solle, die sich bisher um seine Worte nicht bekümmert haben: das wird Niemand von ihm zu verlangen gedenken; daher eben wird es die Aufgabe seiner Freunde sein müssen, durch wiederholte Beleuchtung jener Ansichten das Interesse unserer Mitglieder bis zu dem Grade anzuregen, dass sie schliesslich, und nun vor allen Missverständnissen des allgemeinen Vorurtheiles oder der geistigen Kurzsichtigkeit möglichst geschützt, doch in das ihnen so nöthige Studium jener, für das Verständniss des Geistes und der Eigenart seiner Kunst, grundlegenden Werke des Meisters sich vertiefen. Hatten sie sich bisher etwa vor theoretischen Abstraktionen gescheut, welche Nichtkenner oder Böswillige fälschlich sie darin vermuthen liessen, so werden sie alsdann ersehen, wie es sich hier überall um höchst thatsächliche Dinge handelt, wie aber der mächtige Geist, der alle diese Dinge in ihrer grossen Einheit erfasst, auch einer jeden einzelnen Thatsache mit feuriger Wahrhaftigkeit bis auf den innersten Grund blickt und so ihren echten Werth für jene ideale Kultur enthüllt, der sein Kunstwerk den symbolisch verhüllten Ausdruck gibt, und deren hohem Gedanken alle mit Bewusstsein sich dienstbar fühlen sollen, welche von sich behaupten wollen, dass sie das Kunstwerk verstehen und daher seine Verwirklichung erwünschen.

Möchten unsere Blätter noch im Laufe dieses und des folgenden Jahres alle diese ihre Aufgaben soweit zu erfüllen in den Stand gesetzt sein, dass nach der Aufführung des „Parsifal“ unsere gesammte gewonnene Mitgliederschaft nicht etwa wiederum nach allen Seiten hin sich zu zerstreuen gedenken könne. Die Einbildung der Patrone von 1876, dass sie mit dem eingenommenen Genusse des Festspieles ihrer Pflicht gegen die von ihnen unterstützte Sache vollkommen genügt hätten, wird hoffentlich nicht in gleicher Weise bei einer Genossenschaft sich wiederholen, der jahrelang, von Monat zu Monat, mit kräftigen Worten und eingehenden Erörterungen das Bewusstsein dessen, was die Sache unserer Vereinigung zu bedeuten habe, geweckt, gestärkt und befestigt worden ist. Hatte das erste Bühnenfestspiel gezeigt, was Meister und Künstler in gläubiger Einigkeit *können*, so soll das zweite, das Bühnenweihfestspiel, dem festen *Wollen* unserer Genossenschaft, für ein unentwegtes Weiterschreiten auf dem nun mit Bewusstsein betretenen und vor uns freigelegten Pfade, die hehrste Weihe geben. Nicht mehr als eine einzelne, wenn auch die höchste, Kunstleistung unter den unzähligen in den deutschen Landen soll dieses Festspiel und jedes ihm etwa noch folgende sich darstellen, zu Stande gebracht durch die Bemühungen einer für jedes Mal ganz von Neuem schwierig zusammengeworbenen Gesellschaft von Kunstfreunden, die eben nur eine solche einzelne schöne Aufführung sich verschaffen wollen. Vielmehr sollen diese Aufführungen aus dem festgegründeten Bewusstsein einer bleibenden

Genossenschaft von der dauernden Nothwendigkeit ihrer künstlerischen Bestrebungen hervorgehen und so, als der zuhöchst realisirte Ausdruck eines idealen Kulturgedankens, allem öffentlichen, unreinen und unechten Kunsttreiben gegenüber, in Ernst und Wahrheit *die Kunst*, die reine und deutsche Kunst, repräsentiren, welche auch über das Leben des schaffenden Künstlers hinaus ein selber Lebendes und Ihnen Wirkendes bleibt.

Hierzu aber ist nur erst vereinzeltes Stückwerk vorhanden; das dürfen wir uns heute nicht verschweigen, da wir mit so manchem neuen Mitgliede aus dem zweiten Jahre unseres Vereinslebens die wahre Bedeutung unserer gemeinsamen Bestrebungen uns wieder einmal zum Bewusstsein zu führen gedachten. Wie alles dieses jetzt vorhandene Stückwerk inniger, lebendiger und fester zum Ganzen zu verbinden wäre, diese ernste Frage wird uns gerade schon nach dem nächsten *Festspiele* wiederum dringend nahe treten, weshalb ein jeder von uns, insofern er sich wirklich als ein Mitglied unserer Genossenschaft fühlt, nicht vergessen sollte, bis dahin noch eine rechte Antwort sich zu überlegen. Verhehlen wir uns dabei aber nicht, dass zur wirklichen Gewinnung der gemeinten *Kunst* nicht allein die *ideale Gesinnung der Vereinsgenossenschaft*, sondern ganz bestimmt auch die so traurig versäumte *praktische* Durchführung jener zuerst geplanten organisirten *Uebungen der Künstler* gehören würde. Haben wir nun für die Befestigung der Gesinnung das Stückwerk unserer Blätter mit ihren nicht abzuleugnenden guten Wirkungen, so ist aber die gedachte „Schule" bisher wirklich nur in der Person eines einzelnen, alsbald entschlossenen Sängers, *Ferdinand Jäger's*, nach Bayreuth gekommen, und die erste Wirkung hiervon war dann allerdings der grosse Erfolg seines „Siegfried" in *Wien*. Ausserdem steht — in *Bayreuth* — das unvergleichliche Theater; ausserdem lebt — in *Bayreuth* — der einzige schaffende Meister; ausserdem existiren — weit in *Deutschland* herum — unter dem Fluche der traurigen Verwahrlosung der ganzen Sphäre ihres künstlerischen Wirkens, die mannigfachen schönen Talente, welche, gleich entschlossen, aus der Schule des Meisters auf jenes Theater, inmitten jener Genossenschaft der idealen Gesinnung, geführt, die höchste Kunst in das volle Leben zu bringen berufen wären. An der Ermöglichung dieses Lebens rastlos zu arbeiten, das also bleibt stets die Pflicht unseres Vereines, dem es daher, in jedem neuen Jahre, herzlich zu wünschen ist, dass ihm, in der tröstlichen Freude an der stätigen Vermehrung seiner Mitglieder, niemals die einzig wahrhaft heilsame Nothwendigkeit einer immer gründlicheren Vertiefung ihres Verständnisses für seine Aufgaben aus dem Bewusstsein entschwinden möge! —

Hans von Wolzogen.

Die Gral- und die Parzival-Sage

in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Ein Beitrag

zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles „Parsifal".

Von Ludwig Schemann

(Bedeutung — I. Die Gral- und die Parzivalsage in der mittelalterlichen Litteratur. — II. Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". — III. Die Bedeutung des „Parsifal" für unsere Zeit und unser Leben.) —

Einleitung.

Die folgende Abhandlung bezweckt, einen Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles „Parsifal" zu liefern. Einem solchen — das sich zur Zeit nur auf den dramatisch-dichterischen Theil des Kunstwerkes erstrecken kann — gemeinsam mit uns nachzugehen, laden wir alle Diejenigen ein, die nach dem überwältigenden Eindrucke, den die erste Bekanntschaft mit einem grossen Kunstwerke hervorzurufen pflegt, die Sehnsucht verspüren, soweit es dem von aussen Betrachtenden vergönnt ist, einen Einblick in das Walten des dichterischen Geistes zu thun, die leitenden Motive des Kunstwerkes wie die einzelnen Gestalten desselben ihrem Wesen nach in sich aufzunehmen und in ihrem Werden zu begreifen. Die volle Bedeutung jener Motive, die ganze Gewalt und Einheitlichkeit jener Gestalten, gewiss aufs Bestimmteste geahnt und empfunden bei dem mächtigen erstmaligen Eindrucke, werden doch vollkommen gewürdigt erst dann werden können, wenn wir sehen, wie die Ersteren im Sinne des dramatischen Kunstwerks gegen Vorgänger umzubilden, zu vertiefen, auch wohl neu zu entdecken, und wie die Letzteren aus einem verwirrenden Durcheinander von Charakterzügen, Andeutungen, Motiven zu jener höheren Einheit zu bringen waren, die uns momentan mit so plötzlicher Gewalt erfasste. Durch ein solches Verfolgen des Dichters in seinen ursprünglichsten und wesentlichsten Thätigkeiten, der instinktiv-genialen Erfassung, Benutzung, Vertiefung der Motive und der bewusst schaffenden Verdichtung der Gestalten und Handlungen, werden wir, endlich wiederum an dem Ziele angelangt, von welchem wir uns entfernt hatten, in jenem Gesammteindrucke uns jetzt als dauernden schönsten Besitz Das aneignen können, was wir vorher gleichsam nur streiften.

Dass wir, im Ganzen allerdings vom Gesichtspunkte eines historischen Verständnisses der Wagner'schen Dichtung ausgehend und somit

die früheren Bearbeitungen der betreffenden Sagen nur in diesem Sinne betrachtend, doch bei Wolfram von Eschenbach scheinbar eine Ausnahme machen und seinem Werke, auch als einem Ganzen für sich, eine eingehendere Beachtung schenken, halten wir für angezeigt gleich hier ausdrücklich zu erwähnen und zu motiviren. Wenn schon der Wunsch verzeihlich erscheinen dürfte, durch die vorliegende Arbeit zugleich zu einer lebhafteren Befassung mit dem „Parzival", diesem Meisterwerke unserer mittelalterlichen nationalen Litteratur, in unserem Kreise anzuregen, so wird sich doch, was mehr sagen will, die Hereinziehung Wolfram's als ein gerade für diese Arbeit organisch nothwendiges Beginnen herausstellen, insofern die genaue Kenntniss des „Parzival" eine wesentliche Vorstufe zum richtig schätzenden Verständnisse der eigenartigen Behandlung des Sagenstoffes durch Wagner bildet.

Es heisst nicht unserer Darstellung vorgreifen, wenn wir hier die Thatsache feststellen, dass eine Neudichtung der Parzival- und Gralsage bis auf Wagner nicht versucht worden ist. Dies ist bezeichnend gegenüber den zahlreichen Neudichtungen, nicht nur unseres nationalen Heldenepos, sondern namentlich auch der Tristansage. Hier galt es eben nur, das allermenschlichste Liebesleben, das zu schildern die Dichter aller Zeiten sich begeistert gefunden haben, nach individuellster Stimmung und Auffassung wiederzugeben. Der Parzival dagegen trägt in sich, in seinem Stoffe, eine Nöthigung, der Zeit, in der und für die er gedichtet wird, fruchtbringende Ideen zum Bewusstsein, ja, ein sittliches und religiöses Ideal vor Augen zu führen. Es wird unsere Aufgabe sein, nachzuweisen, inwiefern dies Wolfram, und inwiefern es die endlich erfolgte kühne und grossartige Neudichtung, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal," leistet. Nur darauf sei hier einstweilen hingewiesen, dass das Aussprechen jener „Ideen" im Kunstwerke in durchaus anderer Weise beim Epiker, in anderer beim Dramatiker erfolgt. Im Epos wird durchaus nicht etwa in allen Theilen eine bestimmte ethische Idee absichtsvoll entwickelt; wir haben da vielmehr eine leichte Aneinanderreihung lebhaft erschauter und poesievoll wiedergegebener Bilder und Abenteuer; Erzählungen, die einen mitunter losen Zusammenhang, eine Masse von Episoden und Abschweifungen, selbst einen gewissen spielenden Ton, eine leichte Ironie, einen reichen romantischen Ausputz erlauben. Das Höchste und Ernsteste erscheint so im bunten Gewande des abenteuerlichen Erzählungsstoffes, wofür wir als Beispiel die Darstellung der Gralsburg anführen möchten. Was — beim höfischen Kunstepos — dem Ganzen sein eigenthümliches Gepräge giebt, ist die Individualität des Dichters, hier (bei Wolfram) des frommen mittelalterlichen Ritters; diese spricht sich besonders in der Darstellung des Helden aus, dessen Charakter in seiner poetischen Durchführung eigentlich allein Das ist, was man in fälschlicher Abstraktion die „Idee des Dichters" zu nennen pflegt. Dass gerade Wolfram, wie wir sehen werden, wiederholt und mit Glück scheinbar abliegende

Momente in die Darstellung des ihm vorschwebenden Ideals hineingezogen und so eine engere Verbindung zwischen den auch bei ihm reichlich vertretenen Epismen und jener Charakterentwicklung seines Helden hergestellt hat, hebt ihn zwar weiter als irgend einen anderen Epiker aus der Reihe der blossen poetischen Erzähler, stösst aber nimmer das oben Gesagte um.

Ganz anders der Dramatiker. Er schaut wenige, ja einen Vorgang, eine Scene, ein Bild, und dies wird ihm unmittelbar zur Idee. Der ganze weitere Prozess der „Komposition“ und dichterischen Ausführung bedeutet nur eine immer hellere und allseitigere Beleuchtung jener Idee. Das ganze Drama ist in seiner vollkommenen organischen Einheit, in jedem Worte, in jedem Vorgange durch und durch Idee, mögen wir nun diese in der sinnlichen Vorführung des Kunstwerkes an uns selbst nacherleben, oder philosophisch abstrahirt uns zum Bewusstsein bringen. Künstlerisch geschaut, spricht die Idee unmittelbar paränetisch zum Einzelnen; nach ihrer ganzen ethischen Bedeutung dem Verstandesgefühle dargelegt, wird sie zum mächtigen Mahnrufe für ganze Zeitalter.

Jenen Prozess nun, den wir die Beleuchtung der Idee nannten, und damit die Idee selbst, werden wir voll und ganz erst verstehen können, wenn wir das mythische Material kennen, wie es namentlich von dem dichterischen Vorgänger behandelt worden war. Wagner wendet sich zu einer anderen Zeit, und wendet sich zu ihr als Dramatiker: das haben wir festzuhalten, um bei einer Vergleichung, der wir an mehren Stellen nicht entrathen können, ihn nicht sowohl in dem Wenigen zu begreifen, worin er Wolfram sich nähert, als in der Menge dessen, worin er von ihm abweicht oder ihn übergeht.

Es kommt uns nicht bei, noch kann es überhaupt unsere Aufgabe sein, über die Bedeutung wie über die Geschichte der von Wagner im „Parsifal“ behandelten Sagen irgend etwas Neues vorbringen zu wollen, ganz zu geschweigen davon, dass dies überhaupt so ausserordentlich schwer ist, und namentlich was den Ursprung und die Geschichte der Gralsage anlangt, die vorliegenden Daten so unsicher und vieldeutig sind, dass sich die fluktuirende Bewegung begreift, die trotz langjähriger Beschäftigung der hervorragendsten französischen und deutschen Gelehrten mit diesen Fragen noch heute in der einschlägigen Forschung bemerkbar ist. Hieraus möge man es denn auch erklären, dass unsere Behandlung eine wesentlich litterar-historische, nicht sagengeschichtliche ist, dass wir nur in Kürze eine poetische Geschichte der Gral- und Parsival-Sage, nicht eine Geschichte dieser Sagen an sich geben. Indem wir einer zusammenhängenden Untersuchung dieser Art für später Raum lassen, begnügen wir uns, da, wo sagengeschichtliche Ausblicke sich als nothwendig erweisen, dieselben in unsere Besprechung der Dichtwerke andeutend einzuschalten.*)

*) Wir bemerken hier auch gleich, dass wir, mit wenigen Ausnahmen, nicht citiren, wo immer wir uns in einzelnen Auffassungen oder Darlegungen an frühere angeschlossen

I. Die Gral- und Parsival-Sage in der mittelalterlichen Litteratur.

Der Stoff der neuesten Dichtung Wagner's ist nicht, wie der der ältesten früheren mit Ausnahme des Tristan, dem Gebiete der deutschen Sage entnommen. Er setzt sich — in der Hauptsache — zusammen aus zwei Sagen, der Gral- und der Parsival-Sage, von denen uns zunächst und hauptsächlich die Gralsage beschäftigen muss.

Von den früher bezüglich des Ursprunges der Sage herrschenden Ansichten lautet eine dahin, dass dieselbe im nördlichen Spanien zu Hause sei und sich von dort nach dem Westen, zunächst nach der Provence hin, verbreitet habe. Sie stützt sich vor Allem auf den Dichter des jüngeren Titurel, der die Gralsburg Monsalvat nach Nordspanien verlegt und mit den Namen San Salvador, Salvaterra u. a. zusammenbringt. Indessen beweist dies, ganz abgesehen von der grossen Unzuverlässigkeit jener allerjüngsten Gralsdichtung, nichts für die ursprüngliche Heimath der ganzen Sage in Spanien, der vielmehr die Thatsache entgegensteht, dass in der einheimischen spanischen Poesie, in dem unermesslich reichen Schatze der spanischen Romanzen, die meist „mit ganz besonderer Zähigkeit die alten Ueberlieferungen des Volkes bewahrt haben", sich gar keine Hindeutungen auf die Gralsage finden, dieselbe vielmehr erst durch französische Romane im 14. und 15. Jahrhundert dort bekannt geworden ist. — Für eine provençalische Herkunft unserer Sage führt man in erster Linie den Kyot, die angebliche Quelle Wolfram's von Eschenbach für seinen Parsival, an. Wir werden auf ihn zurückkommen müssen und bemerken für jetzt nur, dass auch seine Autorität auf sehr schwachen Füssen zu stehen scheint, und dass aus der provençalischen Litteratur sich auf eine Heimath der Gralsage in den dortigen Gegenden ebenfalls nicht schliessen lässt.

Eine weitere, hauptsächlich von den Franzosen vertretene Ansicht statuirt keltischen Ursprung. Die Gralsage soll demnach alten keltisch-walliser Bardengesängen nachgebildet sein, der Gral in einem mehrfach erwähnten keltischen Wunderkessel, einer Art Heroenhimmel, sich wiederfinden. Indessen hat die Forschung immer mehr sich zu dem Ergebnisse geneigt, dass viele jener alten walliserischen Poesien, die man früher für Quellen der französischen hielt (namentlich auch das „*Mabinogion*", das die hauptsächlichste keltische Version der beiden uns vorliegenden Sagen enthält), vielmehr Abkömmlinge derselben sind — damit aber ist auch dieser Ansicht der Boden entzogen.

---

haben. Es würde damit nur ein bei unserer Arbeit ganz unangebrachtes gelehrtes Relief angestrebt werden. Die Natur derselben brachte es mit sich, dass ihr Schwerpunkt nicht in der Darstellung des Alten liegt, und es genügt, wenn der Verfasser einmal für alle Mal es hier voll inniger Verehrung und Dankbarkeit ausspricht, dass er fast überall nur Das in anderer Form wiederzugeben brauchte, was uns bedeutende Forscher, vor allen unsere grossen Wolfram-Kenner, Uhland, San-Marte, Simrock geboten hatten.

Die ganz neuerdings mehrfach, namentlich von Zarncke und Birch-Hirschfeld (vgl. „die Sage vom Gral" etc. etc. p. 215–224), verfochtene Ansicht endlich erklärt die Gralsage überhaupt nicht für eine Volkssage, sondern lässt sie in der biblischen Erzählung vom Abendmahle Christi (Matth. 26) und der christlichen Legende wurzeln. Hierauf führt allerdings mit grosser Bestimmtheit die älteste uns erhaltene dichterische Bearbeitung der Sage, der sogen. *Petit St. Graal* (oder Joseph d'Arimathie) des Robert de Boron.

In der Bedeutung, die dieser dem Grale (d. h. der *Abendmahlsschüssel Christi*) beilegt, knüpft er unmittelbar an die Erzählung des Evangelisten vom Abendmahle an; die Worte (Matth. 26, 23): „der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verrathen" werden ihm der Anlass, den Gral aufzufassen als ein Gralsgefäss, an dessen Segnungen nur die Reinen theilnehmen dürfen und das die Sünder, die, Verrath im Herzen, sich ihm nahen, entsetzt und durch schwere Strafe aus seiner Nähe bannt. Auf die Verbindung der Abendmahlsschüssel mit Joseph von Arimathia aber führte ihn eine Stelle der Legende (Evangel. Nicodemi, I Th. oder gesta Pilati c. 15), in welcher erzählt wird, wie Christus dem in Kerkerhaft schmachtenden Joseph erscheint und, nach Herzählung der zu seiner Bestattung verwendeten Gegenstände, den Zweifelnden zu seinem Grabe führt; statt dessen er, bei Robert de Boron ihm die Abendmahlsschüssel übergiebt: „Joseph, du weisst wohl, dass ich im Hause Simon's mit meinen Gefährten am Donnerstag das Abendmahl nahm und den Wein und das Brot segnete und sprach, dass sie im Brote mein Fleisch essen, im Weine mein Blut trinken. Und in manchem Lande wird diese Tafel dargestellt werden. Wie du mich vom Kreuze nahmst und ins Grab legtest, so wird man mich auf den Altar legen, wenn man mich opfern wird; das Tuch, in das ich eingehüllt ward, wird Corporale (Messtuch) genannt werden. Dies Gefäss, in das du mein Blut brachtest, als du es aus meinem Leibe gesammelt, wird calix (Kelch) heissen. Die Patena (Schüssel), die oben darauf liegen wird, bedeutet den Stein, unter dem ich versiegelt ward, als du mich in's Grab legtest". Die kirchliche Feier der Eucharistie (des h. Abendmahles) wird hier also geradezu als eine Gedenkfeier der Bestattung Christi aufgefasst und vereint somit in einer bildlichen Handlung Abendmahl und Grablegung. Und so soll denn auch der Gral, den, als Symbol seiner Bestattung (*enseigne de ma mort*) Christus an Joseph übergiebt, zugleich das Symbol des Abendmahles für alle Zeit bilden, und so setzt der Dichter hinzu, „Alle, die Josephs Gefäss sehen werden, sollen in Christi Gemeinschaft sein".

Die also hergestellte Grallegende deckt sich demnach in manchen Zügen mit volksmässigen Sagen, wie man ja denn Heilthümer fast bei allen Nationen des Abend- und Morgenlandes nachweisen kann, die an den Gral

der minder anklingen. Was ferner den Dichter des jüngeren
l und was auch den Neudichter des Parzival bestimmen konnte, die
ng nach Spanien zu verlegen, das ist einmal der Umstand, dass
Spanien der Orden der Templer, dem die Gralritterschaft Wolf-
on Eschenbach nachgebildet ist, hauptsächlich seine Niederlassungen
al seinen der weitere, dass während des ganzen Mittelalters nirgends
unmittelbare Berührung von Heidenschaft und Christenheit in fort-
den heissen Glaubenskämpfen stattfand, als zwischen den christlichen
n der nordspanischen Gebirgsländer und den Mauren des übrigen Spa-
wie man denn zu Wolfram's Zeit gerade „heidenisch" für arg
gebrauchte) — hier war also gewissermassen das Auseinandergrenzen
unmittelbare Gegenüberstellung der Reiche des reinen Glaubens und
des der Finsternis bereits gegeben.

r werfen nun zunächst einen flüchtigen Blick auf die *altfranzö-*
Gralromane. In der Reihe derselben sehen wir immer mehr einen
ng aus der Legende in den Abenteuer-Roman sich vollziehen,
dem die buntesten und zusammenhanglosesten Abenteuer, aus ganz
lenen Sagenkreisen zusammengelesen, in wirrer Folge vorgeführt werden.
al wird, im Gegensatze zu der von Robert de Boron ihm verliehenen
ng, immer mehr nur ein Wunschgefäss, d. h. ein Gefäss, dem die
are Kraft innewohnt, Speise und Trank, Reichthum und Jugend,
nd Gesundheit, Glück und Segen (nach mittelhochdeutschem Ausdruck:
unsch) zu verleihen, dem daher die auserwählten Helden als dem
n Ziele ihrer Ritterschaft nachstreben. In diesem Motiv sehen wir die
lung der Gralsage mit den Volkstraditionen, mit den keltischen
von der Tafelrunde und von Parzival vollzogen. Dass auch diese
keltischen Ursprungs, wird gegenwärtig gerne als erwiesen betrachtet.
ste Quelle derselben soll uns sogar noch vorliegen in den bretonischen
dern vom Helden Morvan (Lez-Breiz), der, kurze Zeit nach dem
arls des Grossen, die Bretonen zur Empörung gegen dessen Sohn,
den Frommen, aufrief und den Titel König annahm, und dessen sich
e Sage als des eigentlichen bretonischen Nationalhelden bemächtigte.
von ihm handelnden Ballade[1]) wird erzählt, wie der Knabe
von seiner Mutter im einsamen Walde erzogen, einen Tages einen
ieht, den er für einen Engel hält, wie ihn die Begierde erfasst, selbst
er zu werden, wie er auf Abenteuer auszieht, nach 10 Jahren ruhm-
zurückkehrt, seine Mutter vor Gram gestorben findet. Wir können
t verzagen, einige Stellen hier anzuführen:

[1]) Th. H. de la Villemarqué, chants populaires de la Bretagne, p. 127 ff. Deutsch
welche Volksballade ähnl. v. Moritz Hartmann und Ludwig Pfau." p. 99 ff.

„Das Kind Lez-Brein, als es noch war zu Haus,
Erschrak es eines Tages überaus.
Es kam ein Ritter aus dem grünen Wald,
Der war von Kopf zu Fuss in Stahl geschmalt.
Lez-Brein, das Kind, als es den Ritter sah,
Glaubt' es, der heil'ge Michael sei da,
Und warf sich mit den Knieen auf den Grund
Und schlug sich Kreuze über Stirn und Mund."

Aus dem folgenden Zwiegespräch finden wir Manches fast wörtlich im Wolfram wieder, wie wenn Morvan, mit Bezug auf den Panzer des Ritters, sagt:

„Wenn Reh und Rindlin so gewappnet wär',
Ich glaube, sie zu tödten, wäre schwer!"

Man höre weiter:

„Da lief das Kind nach Hause schemlos
Und sprang der Mutter plappernd auf den Schoss:
„Und weisst Du nicht, mein liebes Müttersein?
Bis sah ich was, wie heut', so schön und fein.
Ich sah wohl einen Mann, der schöner war,
Als Michael, der Engel am Altar."
„Es ist kein Mensch, der schöner wär', mein Kind,
Der schöner wär', als Gottes Engel sind."
„Und schön're gibt es dennoch mit Verlaub,
Frau Mutter, Ritter heissen sie, ich glaub'.
Ich sag' dir, dass ich fort mit ihnen zieh',
Ich will ein Ritter werden so wie sie."
Die Dame traf dies Wort als wie ein Streich.
Sie fiel zu Boden drohnal, todesbleich.
Und Lez-Brein, ohne nur den Kopf zu dreh'n,
Lief eilig weg, um in den Stall zu geh'n.
Da fand er eine Mähre schnöd gestalt't,
Der sprang er auf den Rücken alsobald
Und ritt dem schönen Ritter nach in Eil',
Ade zu sagen, hatt' er keine Weil',
Dem Ritter nach in's weite Land hinaus,
Und so verliess er seiner Mutter Haus."

Hiernach ist mit grosser Wahrscheinlichkeit behauptet worden, dass wir in dieser einfachen Erzählung „den Kern und Rahmen jener Sage vor uns haben, deren Held im 12. Jahrhundert in wälschen und romanischen Erzählungen die Namen Parzival und Peredur führt." Völlig ungewiss aber ist es, an welchen Namen die Verbindung dieser Sage mit der Artussage und beider mit der Grallegende zuerst sich knüpfen möge.*)

*) Dass übrigens immer, und noch bei Wolfram, die Verbindung Parzivals mit der Tafelrunde eine höchst lockere gewesen, dass durchaus die Tafelrunde Parzival, nicht Parzival die Tafelrunde sucht, darauf hat Simrock mit Recht aufmerksam gemacht.

Die in jeder Betracht hervorragendste französische Dichtung, in welcher e drei Sagen verschmolzen erscheinen, eine Dichtung, die für uns schon shalb eine wesentlichere Bedeutung besitzt, weil Wolfram von Eschenbach inen Parzival in der Hauptsache auf sie aufgebaut, je vielfach nur eine ebertragung aus ihr geliefert hat, ist *der Conte du Graal* des Chrestien on Troies. Hier haben wir zum ersten Male einen wirklichen Abenteuerroman, in dem das Legendenhafte beseitigt erscheint, oder doch nur ehr in einzelnen Zügen anklingt, aber auch zum ersten Male ein eigentliches Kunstwerk, eine nach bestimmtem Ziel und Plan vorgenommene liederung und Ordnung von Handlungen und Ereignissen. Nicht mehr der ral ist hier der Hauptgegenstand, um den sich Alles ordnet; er ragt vielehr nur stellenweise aus seiner übersinnlich-mythischen Sphäre in den erlauf einer durchaus weltlichen Rittergeschichte hinein. In dieser eten uns die meisten der Gestalten, die wir aus Wolfram kennen und alsld näher zu betrachten haben, bereits mit ziemlicher Bestimmtheit vor ugen: der Hauptheld Perceval und neben ihm Gavain; der wunde önig und der Einsiedler; die treue reine Geliebte Perceval's, die stolze" Jungfrau, die „häßliche" Gralebotin u. s. f. Von ihnen allen eden sich zahlreiche Züge im Einzelnen schon anderorts hie und da wieder; e poetische Gesammterscheinungen sind sie in dieser Form Schöpfungen hrestien's.

Chrestien ist es mit diesem seinem Werke ergangen, wie so manchem ilen Geiste, der in seiner Art Vortreffliches geschaffen hat, ohne dass es m doch die kommenden Geschlechter gedankt hätten, weil das Schicksal m auf dem Fusse einen Grösseren folgen liess, der ihn für immer in den chatten der Vergessenheit stellen sollte. Denn von Vergessenheit kann an bei Chrestien in der That reden, der in der einzigen französischen Ausgabe r von der kleinen Anzahl der Fachgelehrten gelesen, uns noch nicht einmal in ner Uebersetzung vorliegt. Und doch ist es festzuhalten, dass Chrestien rch Ausscheidung und Gruppirung des beiden gemeinsamen Stoffes aus dem gethümlichen Wust der sagenhaften Ueberlieferungen Wolfram die Wege ebnet, seinen Parzival überhaupt erst möglich gemacht hat. Ja, noch ehr: es ist keineswegs nur der rohe Stoff gewesen, den Wolfram von hrestien überkam; vielmehr hat Chrestien's liebenswürdig frische poetische igenart, im Ganzen, wie im Einzelnen, auch auf Wolframs Behandlung es Stoffes mannigfach eingewirkt. Ich glaube dies hier hervorheben zu sollen, überzeugt, dass Wolfram nimmer an Bedeutung und Schätzung erlieren wird durch das Geständniss, dass sich Chrestien auf einen gewissen, cht ganz unbedeutenden Grad mit ihm in das Verdienst und die Vorzüge eilen darf, die dem Parzival-Gedicht eine so ungemeine Bewunderung eintragen haben.

Zu Wolfram wenden wir uns denn jetzt, und zwar müssen wir nächst noch einen Augenblick bei seinen Quellen, bei den Grundlagen

seines Werkes verweilen. Unabhängig von dem – nicht vollendeten – Gedichte Chrestien's sind nämlich, ausser manchen Hauptzügen in der Mitte, Anhang und Ende des Parzival. Wolfram selbst nennt ausser Chrestien als Gewährsmann noch einen provençalischen Dichter, Kyot, und dieser würde gerade für die eben bezeichneten Theile seines Gedichtes in Betracht kommen.*) Ueber diesen gehen nun die Anschauungen und Vermuthungen nach allen Seiten hin weit auseinander. Durch die im höchsten Grade befremdende Thatsache, dass nicht nur jede Spur des Kyot'schen Gedichtes von der Erde verschwunden, sondern auch, ausser bei Wolfram, nicht die geringste Hindeutung auf dasselbe oder seinen Verfasser erhalten ist, hat man sich ermuthigt gesehen, die Existenz Kyot's rundweg abzuleugnen und ihn für eine Fiktion Wolfram's zu erklären, der, um die Autorität des damals alleinherrschenden Chrestien, von dem er mannigfach habe abgehen, resp. über ihn hinausgehen wollen, zu brechen und zugleich sich sicherzustellen, nach der zu jener Zeit allgemein geübten Sitte sich hinter einer angeblichen fremden Quelle verborgen habe. Für unsere Art der Betrachtung der litterarischen Geschichte des Sagenstoffes von grösserer Wichtigkeit dürfte aber die ganz neuerdings von Birch-Hirschfeld, (die Sage vom Gral p. 274–277) für die obige Ansicht gelieferte scharfsinnige Argumentation sein, insofern als ihr die uns zunächst näher angehende Wolfram'sche Auffassung des Grales zu Grunde liegt.

Der Gral ist nämlich bei Wolfram nicht ein Gefäss, sondern ein einfacher Stein: den legendenhaften Ursprung desselben, auf den wir oben zurückgingen, kennt er gar nicht. Dies würde ganz begreiflich erscheinen, wenn wir nur Chrestien als seine Quelle annähmen, denn dieser, der, wie erwähnt, sein Werk nicht vollendet hat und zudem, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, um die Spannung zu vermehren, Aufschlüsse über Personen und Dinge oft möglichst weit hinausschiebt, giebt keinen direkten Aufschluss über die Bedeutung und Herkunft des Grales, obzwar es uns, nach der in der ganzen übrigen altfranzösischen Litteratur herrschenden Auffassung und Chrestien's eigener Anlehnung an die christliche Legende — er hat ja die andere Reliquie der Kreuzigung, den heiligen Speer, in seine Dichtung eingeführt! — nicht zweifelhaft sein kann, dass er auch ihm die Abendmahlsschüssel bedeutet habe. Da er ihn aber immer nur mit dem technischen Ausdrucke Gral benennt, nie mit einem anderen Worte für „Gefäss", so kann ihn der, des Französischen nur in mässigem Grade kundige Wolfram immerhin missverstanden haben. Nimmer aber den Kyot! Denn dieser, der ja also Chrestien's Werk zu Ende gebracht haben soll, müsste doch ganz gewiss den

*) Was Wolfram von Flegetanis und den lateinischen Chroniken aus Irland, Britannien und Frankreich erzählt, die Kyot gelesen haben soll, darf man jetzt wohl unbedenklich ins Reich der Fabel verweisen.

bei Jehem aufgesparten Aufschluss über den Gral gegeben haben. Dass aber er selber die von Wolfram vertretene Version aufgebracht haben sollte, ist nicht wohl anzunehmen: so konnte er sich nicht mit der in der ganzen altfranzösischen Litteratur herrschenden Ueberlieferung in Widerspruch setzen; mindestens durfte er dann nicht das Wort graal als durchgehende Bezeichnung eines Steines beibehalten, das ja im Provençalischen (grasal, aus lateinisch gradale) geradezu Gefäss bedeutet. Und dass vollends Wolfram selbst dieser tiefgläubige, von der Macht der christlichen Symbole aufs Innigste durchdrungene Geist, wenn ihm jene Auffassung vom Grale bekannt gewesen wäre, „an Stelle des bedeutungsvollen Symboles des Nachtmahles das bedeutungslose Nichts eines Edelsteines gesetzt" haben sollte, das erscheint völlig undenkbar! Wir wagen daher, uns von dem Glauben an Kyot völlig loszusagen und haben uns vielleicht nur noch darüber zu rechtfertigen, dass wir so lange von ihm gesprochen haben. Indessen von der Stellung, die ein jeder zu der Kyot-Frage einnehmen wird, erscheint geradezu zum guten Theil die Beurtheilung von Wolframs dichterischer Grösse abhängig. Denn, mag immerhin der mittelhochdeutsche Dichter seiner Vorlage ganz anders unbefangen gegenüber gestanden haben, als der neuere es thut, so dass im Mittelhochdeutschen Vieles als eigene Dichtung hingenommen wird, was heute nur mehr als Nachdichtung, ja als Uebersetzung gelten würde, mag daher Wolframs Bedeutung durchaus ungeschmälert bleiben durch die jetzt erwiesene Thatsache, dass er nicht nur stofflich durchweg, sondern auch in der dichterischen Behandlung vielfach sich auf's Engste an Chrestien angeschlossen hat; so erhellt doch, dass diese seine Bedeutung ganz ungemein gesteigert erscheinen wird, wenn diejenigen Partieen, die sich bei Chrestien nicht finden, freies Eigenthum Wolframs sein sollten, indem sich ungemein herausstellen wird, dass gerade in jenen Partieen die allerbedeutendsten dichterischen Züge sich kundgeben, und dass in der Art, wie Wolfram (oder Kyot-Wolfram) jene am Anfange, in der Mitte, am Ende zugefügten Züge mit dem Chrestien'schen Grundstoffe verschmolz, sich erst die Walten eines überlegenen Dichtergenius in ganzer Grösse offenbart, dass er dem Rumpfe des vorgefundenen dichterischen Fragmentes gleichsam erst Haupt und Glieder angesetzt und so ihn zu der wundervollen dichterischen Gestalt ausgebildet hat, die uns in seinem Parzival entzückt.

Der Gral also ist nach Wolfram ein Edelstein von unvergleichlicher Schönheit, der ursprünglich im Himmel aufbewahrt, von Engeln bedient, später aber zur Erde herabgebracht und den reinsten Menschen zur Pflege übergeben worden ist. Er gewährt nicht nur — wie in den alten Gralromanen — Allen, denen es vergönnt ist, in seinem Bereiche zu leben, was sich auf Erden wünschen lässt; er ist vor Allem ein Symbol der Herrlichkeit, aus der er gekommen, eine Offenbarung des göttlichen Wesens selbst, was über den Bereich irdischen Glückes hinaus ein Spender ewigen Heiles. I

ist nur da für die Reinen: nicht die Macht einer Welt, dafern sie ständig wäre, vermöchte ihn von der Stelle zu rücken, da ihn doch eine reine Magd schwebend in ihrer Hand trägt. Er ist nur da für Christen: Ungläubige sehen ihn nicht. Er hat die Macht, zu schützen, zu heilen, zu erretten, weshalb er auch, wie der Lenker der Welt selbst, um Schutz angerufen und ihm Dank gesagt wird. Er leistet dem Christen die Gewähr seiner beseligendsten Hoffnung, der Auferstehung — angedeutet darin, dass der Vogel Phoenix sich mit ihm verbrenne. Er ist endlich ein sichtbares Zeichen des christlichen Dreifaltigkeitsdogmas, indem alljährlich am Charfreitage, von Gott dem Vater gesendet, eine weisse Taube (das Symbol des heiligen Geistes) herabfliegt und eine Oblate (den Leib des Gottessohnes) auf den Stein niederlegt, wodurch dessen Wunderkraft immer von Neuem wieder belebt wird.

Auf Monsalvat, dem *„Berge der Rettung"* (mons Salvationis) ruht er, den Blicken der Welt verborgen, im Heiligthume eines kostbaren Tempels. Wer unberufen ihn suchen wollte, wird ihn nie finden: keine Gewalt vermag sein Geheimniss zu ergründen, wie kein Verstand das Geheimniss des Glaubens ergründet; beide lassen nur einem „auserwählten Priesterthum" ihre Segnungen zu Theile werden. Zu seinem Schutze und Dienste erkiest sich der Gral selbst einen König und eine Gemeinde, Arme und Reiche, Ritter und Mägde, die frei sind von allen schweren Sünden und, was ihnen von menschlichem Fehl anhaftet, im Dienste des Grales zu sühnen trachten. Alle Ritter entsagen weltlicher Minne; sie sind fortwährend zu Kampf und Tod im Dienst des Grales gerüstet. Wo in irgend einem Lande Schlechtigkeit und Gewaltthat die Unschuld unterdrücken, dahin werden sie ausgesandt zu Schutz und Rettung.*)

Der gottbegnadete Held, dem einst auf den Höchsten Gebeine Engel den heiligen Stein übergaben, ist Titurel. Er errichtet dem Gral ein kostbares Heiligthum und weiss seine Herrlichkeit in rastlosen Kämpfen zu wahren. Nachdem er mehre hundert Jahre geherrscht, ist sein Aussehen durch die Wunderkraft des Grales noch das eines Jünglings. Endlich übergiebt er die Herrschaft seinem Sohne Frimutel, der an einer im Kampfe erhaltenen

*) Wir erwähnten schon früher, dass Wolfram bei dieser Schilderung eines idealen geistlichen Ritterthumes das Vorbild des *Templerordens* vorgeschwebt habe, der um das Ende des 12ten Jahrhunderts die höchste Blüthe der geistlichen Ritterorden darstellt. Wolfram deutet hierauf direkt hin durch die wiederholte Bezeichnung der Gralritter als templeise, d. i. Tempelritter. Die Hauptgelübde der Tempelherrn: Armuth (d. i. Abkehr von der Welt und ihren Freuden), Keuschheit, Gehorsam, Kampf mit den Ungläubigen, finden wir bei der Gralgenossenschaft wieder. In den älteren Graldichtungen, z. B. bei Robert de Boron, wird auch die Ehelosigkeit der Gralkönige, entsprechend dem Vorbilde der Ritterorden, stark betont. Erst Chrestien und Wolfram kennen eine Vermählung des Gralhelden, ja der letztere hat sogar als eines seiner leitenden Ziele die Verherrlichung der Ehe am Beispiele Parzival's sich vorgesetzt.

Wunde stirbt. Unter seines Sohnes Anfortàs' Regiment beginnt schweres Unheil die Gralgemeinde heimzusuchen. Der König verstrickt sich in die Bande einer sündigen Liebe und trägt zum Lohn von der Waffe eines dem Gral nachtrachtenden Heiden eine furchtbare Wunde davon, die nicht eher sich schliessen soll, bis ein vom Grale selbst Berufener ihm Heilung bringt, dem dann die Krone des Grales bestimmt ist.*)

Diesen, den erkorenen Gralkönig, verfolgen wir jetzt zurück in die Jahre seiner frühen Jugend — zagend und im vollen Bewusstsein, wie sehr wir der Nachsicht bedürfen, wenn wir dies feinsinnigste und zarteste Seelengemälde hier mit dem schwerfälligen Griffel unserer Erzählung nachzuskizziren unternehmen.

Hochpoetisch hat es Wolfram erzählt (und es möge dort nachgelesen werden), wie Parzival's Mutter Herzeloyde, von Gahmuret aus tiefster Noth befreit, ihn zum Gemahl gewinnt, wie aber dann Gahmuret nach kurzem Glück in fernem Land den Tod findet, und Herzeloyde, das lieblich harmlose Weltkind, sich in die Einsamkeit des Waldes zurückzieht, um den Sohn vor dem Geschick des Vaters zu bewahren und einzig der Liebe zu ihm und seiner Pflege zu leben. Dort wächst er heran, allein mit den Thieren des Waldes und mit den eigenen Gedanken, dem Sang der Vögel lauschend, der seine Brust in ahnungsvoller Sehnsucht schwellen macht und ihn Thränen räthselvoll-unbewussten Leides vergiessen lässt; von Thatendrang dunkel erfüllt, der ihn treibt mit selbstgefertigtem Bogen zu erschiessen, was ihm vorkommt, dann aber voll Schmerz und bitterer Reue sich das Haar auszaufend, wenn er einen der gefiederten Sänger nun todt vor sich sieht und sein süsses Lied ihm nicht mehr ertönt. Eines Tages erblickt er zum ersten male Ritter in glänzender Rüstung: das müssen Götter sein, denn von Gott hat ihm die Mutter einst gesagt, dass er noch lichter sei, denn der Tag. So fällt er ihnen zu Füssen und betet, wie es ihm die Mutter geheissen: „hilf, got: du maht wol helfe hân.“ Als er aber von den Rittern vernommen, wie es um das Schildesamt bestellt sei, und dass ein König lebe, durch dessen Gunst auch er dazu kommen könne, da hat er keine Wahl mehr; fort zum König Artus, nicht ruhen und rasten will er, bis er ein ebenbürtiger Ritter geworden! Unverzüglich thut er der Mutter diesen Entschluss kund. Herzeloyde, deren ganze Sorge es gewesen, ihn vor jeder Kunde von Ritterschaft zu bewahren, fällt bei seinen Worten in Ohnmacht, und erst, da sie sieht, dass des Knaben Wille nicht zu brechen sei, lässt sie ihn ziehen, nicht ohne, durch Ausrüstung mit einem Narrenanzuge und einem alten Klepper, Sorge zu tragen, dass er Erfahrungen machen möge, die ihn baldmöglichst zu ihr zurücktreiben. Zuvor noch giebt sie ihm gute Lehre: nicht gefährliche Pfade aufzusuchen;

*) Nach einer anderen französischen Wendung der Sage entfiel Anfortas der Speer und brachte ihm die Wunde bei, weil er den schönen Leib einer jungen Dämonin, die sich vor dem Heilthume niedergeworfen, mit sündigem Wohlgefallen betrachtet hatte.

würdige graue Männer zu grüssen und ihren Rathes zu achten; nach edlen Weiben Minne zu streben. So zieht denn der Knabe aus, einfältig und unerfahrig in seinem Herzen, unkund seiner selbst und der Welt, voll dunklen Drängens in die Ferne und wieder von innigstem Heimathgefühle durchdrungen*) — ein Thor dem äussern Auge und dem Urtheil der Welt, aber ein Bringer des Heiles für diese selbe Welt, ein Hort befreiender Thaten, wenn er sich erkannt haben wird.

Die treue Mutter übersteht den Schmerz der Trennung nicht; da sie den Liebling am fernen Waldesrande aus dem Gesichte verliert, sinkt sie nieder, um nie wieder aufzustehen. Parzival aber, getreu ihrer Mahnung, nach edlen Weibes Ringe zu streben, sie zu küssen und zu umfangen, raubt der ersten Frau, die er in einem Zelte schlafend antrifft, (Jeschute) gewaltsam Ring und Kuss und wird so der Anlass ihrer schmachvollen Verstossung durch ihren heimkehrenden Gemahl. In jäher Hast, seine Glieder in glänzendes Rittergewand zu bergen, erschlägt er den edlen Ritter Ithèr, dessen Rüstung König Artus dem seltsamen Jüngling zugesprochen hatte — denselben, der zuvor ihn in so begeisterten edlen Worten begrüsst hatte, und, wie er nachher erfährt, seinen nahen Verwandten. Er legt nun des Erschlagenen Rüstung an, aber über seine Narrenkleider, deren, als eines Andenkens an die geliebte Mutter, sich zu entäussern er nicht über's Herz bringen kann. Bald darauf kommt er wieder in die Lage, mütterlichen Rath zu befolgen: einen ehrwürdigen Alten sieht er vor seiner Burg unter der Linde sitzen; pflichtschuldig grüsst er ihn und bittet um seinen Rath, „denn so habe die Mutter es ihm geheissen". Die *Mutter* ist die immer wiederkehrende Antwort auf Alles, was er gefragt wird, wie die Richtschnur seines eigenen Redens und Handelns. Seine Bitte, ihn mit wohlgemeintem Rath zu versehen, erfüllt Gurnemanz von Grahars (dies ist der Name des alten Ritters) mit freudigem Eifer; er beschliesst, Parzival'n völlig neu für das Leben zu erziehen, wozu er als „houbetman der wären zuht" vorzüglich geeignet ist. Er lehrt ihn nicht nur Kampfesbrauch und ritterlich Gebahren, er giebt ihm auch edle Lebensregeln und heisst ihn Frömmigkeit, Milde und Barmherzigkeit üben. Eingedenk der Worte Gurnemanz': „was redet Ihr immerzu von Eurer Mutter, und nicht von anderen Dingen?" verneigt sich Parzival am Schlusse seiner Unterweisung nur dankend vor seinem Wirthe; von seiner Mutter schweigt er diesmal — „mit rede, und in dem herzen niht".

Nachdem ihn Gurnemanz genugsam ausgebildet, zieht er hinaus, um sich als Ritter zu bewähren. Er trifft zu Pelrapeire die Königin Condwiramure von einem Könige, der mit Gewalt um sie wirbt, schwer bedrängt, rettet sie

*) Unsere alte Sprache hat für diesen ganzen Seelenzustand die ungemein prägnante Bezeichnung *muot*, die uns, deren *dumm* eine viel beschränktere und niedrigere Bedeutung hat, ganz abhanden gekommen ist.

und gewinnt zum Danke ihre Hand. Nicht lange aber dauert's ihn bei ihr, aus den Armen der Liebe drängt und treibt es ihn fort, um wieder Abenteuer aufzusuchen und vor Allem nach dem Ergehen seiner Mutter zu forschen. Eines Abends gelangt er an einen See, wo er Fischer in einem Kahne findet. Er fragt sie nach der Herberge und wird von dem Vornehmsten nach einer Burg gewiesen, wo er selber noch diesen Abend ihn bewirthen werde. Der Fischer ist Anfortas, der Gralkönig,*) dem durch eine Schrift am Grale gewissagt worden war, wenn einst ein Ritter in die Gralsburg gelange, der an ihn die Frage richte, was ihm fehle, so werde er von seinem qualvollen Siechthume erlöst werden. Daran, dass es Parzival gelungen, in das Gralsgebiet einzudringen, was sonst dem Sterblichen verwehrt ist, erkennt Anfortas seine göttliche Sendung; und auch die Gralsgemeinde, die mit ihrem Könige von Tag zu Tag sehnsüchtig der Erfüllung jenes Gralspruches geharrt hat, glaubt sofort, da sie hört, dass ihn der „Fischer" gesendet habe, in ihm den berufenen Retter zu finden. So wird denn Parzival mit höchster Freude und Ehrerbietung, mit feierlichem Aufzug und Gepränge aufgenommen, das zu schildern der Dichter seine ganze Kunst aufwendet. Staunend sieht Parzival, wie eine blutende Lanze von einem Knappen im Saale herumgetragen wird, und wie alle Anwesenden in jähe Klagerufe darob ausbrechen. Es sieht 24 Jungfrauen hervorschreiten, in ihrer Mitte die schönste Königin, den h. Gral tragend. Er sieht, wie all' den Rittern und Frauen durch des Grales Wundermacht Speise und Trank gespendet wird. Er sieht in einem Nebengemache einen uralten ehrfarnen Mann ruhend liegen. Sein Wirth reicht ihm von seinem Schmerzenslager ein Schwert zum Andenken, er erwähnt dabei seiner Verwundung — dies Alles sieht und hört Parzival, fragt aber nicht, was es bedeute, fragt nicht, was dem Könige fehle und woher sein Leiden stamme. Hat ihm doch der alte Gurnemans, zu anderen Lehren, auch die gegeben, nicht unnöthig viel zu *fragen*, da das dem Manne nicht wohl anstehe. Die Versammlung geht auseinander, Parzival wird mit aller

*) Dies ist einer der Züge, die sich aus der Legende erhalten haben und nur in ihr ihre eigentliche Erklärung finden. Bei Robert de Boron nämlich wird erzählt, wie einst, da Misericorde eingetreten war, und auf Befragen den Grales Christus erhört hatte, es einen Unreinen in der Gemeinde, die ausgestossen werden mussten, Bron, der Hüter des Grales, einen Fisch gefangen habe, und wie dann alle, die von ihm nicht einen kleinen Theil ausgeben gegessen hätten, ausgeschieden worden seien. Hiervon nahm dann Bron den Namen „le riche pêcheur" an, womit zugleich auf das „Fangen" von Gläubigen hingedeutet wird, wie ja auch Petrus sehr häufig piscator heisst („Fischer der Seelen"). Es kennt dann nun auch in den übrigen Gralromanen, namentlich bei Chrestien, der wunde Gralkönig le roi pêcheur (wobei bemerkenswerth der Doppelsinn, der in dem Worte gesucht werden kann: der „FischerKönig" und der „sündige König"). Weitaus am erklärt den „Fischer" einzig und schön folgendermassen: „Oft trägt man den König, damit seiner Wunde frische Luft zugeführt werde, zum nahen See (Brumbane); das heisst er seinen Waidetag. Dort lehnt er im Schiff als stellte er den Fischen nach. Davon wird gesagt, er sei ein Fischer"

erdenklichen Rücksicht zur Ruhe geleitet. Nach einer Nacht voll wirrer Träume erwacht er in einer gänzlich veränderten Umgebung: verschwunden die Pracht aus diesen Räumen, einsam und öde Alles, wohin er blickt. Vergebens späht er nach einem Wesen, das seiner warte. Endlich waffnet er sich selbst, findet sein Ross an der Treppe angebunden und reitet, in Gedanken über das Unbegreifliche des Vorganges versunken, zögernd von dannen. Kaum ist er über die Zugbrücke hinüber, als dieselbe durch einen Knappen so jäh in die Höhe gerissen wird, dass sein Ross fast zu Schaden gekommen wäre. Als er sich verwundert umblickt, schilt ihn der Knappe eine Gans, dass er den Wirth nicht gefragt habe. Kurz darauf trifft er ein Weib, Sigune, klagend über der Leiche ihres Geliebten. Sie erkennt in Parzival ihr Geschwisterkind und schilt ihn ebenfalls heftig, dass er nicht gefragt und so den Gral nicht gewonnen habe. Weiterziehend gelangt Parzival in die Nähe von Artus' Lager. In Trauer um ein unbewusst verscherztes Glück, in sinnende Erinnerung versenkt durch das Bild dreier Blutstropfen einer verwundeten Gans im Schnee, die ihn an das seiner Gattin Condwiramurs gemahnen, so treffen ihn Artus' Leute. Nach mehren blutigen Kämpfen, die Parzival wie im Traume besteht, gelingt es endlich Gawan, ihn aus seinen Gedanken zu reissen und mit sich zu Artus zu führen, wo er alsbald feierlich in die Tafelrunde aufgenommen wird. Da aber, in seinem höchsten äusseren Glanze, trifft ihn ein vernichtender Schlag. Cundrie, die Gralsbotin, eilt athemlos herbei; nach hastiger Begrüssung des Königs und der Seinen nennt sie die Tafelrunde entehrt durch die Gemeinschaft mit Parzival und wendet sich dann an diesen mit Worten voll der furchtbarsten Anklagen: „Warum, Herr Parzival, da der traurige Fischer ohne Freude und ohne Trost dasass, warum erlöstet Ihr ihn nicht aus seinem Leid? Er that Euch kund das Uebermass seiner Qual, Ihr ungetreuer Gast, seine Noth sollte Euch erbarmt haben! Dass die Zunge aus Eurem Munde genommen würde, wie rechter Sinn Eurem Herzen benommen ist! Verdammt seid Ihr zur Hölle vor des Höchsten Angesicht und vor den Menschen, wenn sie bei Sinnen sind, Ihr Bann des Heils, Ihr Fluch des Glückes, der Ihr höchsten Ruhm verjagt habt! Der Mannesehre habt Ihr Euch begeben, und Euer Preis krankt so, kein Arzt kann ihn Euch retten!“ Parzival war sich keiner Sünde bewusst gewesen und sieht sich nun mit Eins aus diesem glänzenden Kreise ausgestossen und sein Herz in qualvolle Zweifel geworfen. Vergebens sucht man ihn zu trösten und zu halten: ihn müht jetzt einzig noch zu gewinnen, was er verscherzt, nicht eher will er wieder unter die Augen der Welt treten, bis er den Gral gefunden und Anfortas befreit hat. Zum Abschied wünscht ihm Gawan, der Freund, Gottes Segen. „Weh“, ruft Parzival, „was ist Gott? Wäre Gott gewaltig, hätte er nimmermehr solche Schmach zugelassen! Seit ich Kunde von seiner Gnade gewann, habe ich ihm gedient; nun widersage ich ihm und bin bereit, seinen Hass zu tragen!“ So stürzt er denn hinaus

und verrichtete gewaltige Thaten; der „rothe Ritter“ *) ist bewundert und gefürchtet in allen Landen — aber in seine Seele will kein Friede kommen. Jahre ist er so umher gezogen, verzehrt von Sehnsucht nach dem geliebten Weibe, mehr noch nach dem ertrümmten Hort des Heiles, kein Gotteshaus hat er betreten, nicht an die Zeit noch an die heiligen Tage des Jahres sich gekehrt. Da begegnet er an einem Charfreitage einem grauen Ritter, der mit den Seinen eine Bussfahrt zu einem Einsiedler gemacht hat. Der klagt, dass Parzival den heiligen Tag, da die Liebe Gottes sich im Kreuzestode geoffenbart habe, da der Menschheit ziemte barfuss im Bussgewande zu gehen, doch Waffentragen entweihe; er räth ihm, zu dem Einsiedler zu gehn, ihm sein Herz zu öffnen und Tröstung und Heilung in seiner Zerrissenheit bei ihm zu suchen. Die Einladung, die des Ritters Töchter theilnahmsvoll an den Einsam-Verlassenen richten, mit ihnen zu kommen und in ihrer Pflege sich zu stärken, lehnt Parzival ab: was soll er bei den Glücklichen? trägt er doch Dem Hass, den sie lieben! So reitet er denn weiter, um verzweifelnd dem Heil den Rücken zu kehren — doch nein! des alten Ritters Worte sind nicht ganz in ihm verklungen. Der Gedanke an Gott als den Hort der Gnade taucht nach langer Zeit zum ersten Male wieder in seiner Seele auf, und er verstattet ihm Raum darin. Wie, wenn Gott doch auch ihm helfen wollte, dem die eigene Kraft nicht hat helfen wollen? Er lenkt das Ross zurück an die Stätte, da er von dem Ritter schied, und beschliesst, Gott die Führung zu überlassen, der, wenn er seiner gedenke, ihm den Weg weisen werde. Und sieh', das Ross, der Leitung entrathend, führt ihn sicher zum Einsiedler hin, dem Parzival mit den Worten sich naht: „Herr, nun gebt mir Rath, ich bin ein Mann, den Sünde bedrückt!“ Trevrizent — der Bruder des Anfortas und Parzivals Oheim, der nach Anfortas's Unglück der Welt entsagt hat — befreit ihn nun von dem Zweifel daran, dass Gott edlen Menschen lohne, er preist ihm seine Güte und Barmherzigkeit, die er gleichermassen an Allen übe, nur müsse sich der Mensch vor Hochfahrt hüten. Nachdem sich Parzival nach Namen und Art zu erkennen gegeben hat, erfährt er, dass seine Mutter durch seine Schuld von einem jähen Tode überfallen worden sei. „Nein, Herr!“ ruft der Jüngling in Todesangst, „und wär' ich Herr über den Gral, es könnte mir keinen Trost gewähren für diese Kunde!“ Trevrizent erzählt ihm dann weiter die Schicksale ihrer Familie, die Verwundung des Anfortas, ihre vergeblichen Heilungsversuche, und wie der verbissene Ritter gekommen sei, aber nicht gefragt habe. Parzivals Geständniss, dass er der Unselige gewesen sei, preist Trevrizent bittere Klagen ab, trotzdem sollt er nicht verzagen, Gott möge wohl noch Alles zum Besten fügen. Eine Zeitlang noch weilt Parzival bei dem Einsiedler und theilt mit ihm alle Entbehrungen seines weltflüchtigen Lebens; als sie endlich scheiden, segnet und entsündigt ihn Trevrizent und heisst ihn nochmals auf Gottes Hülfe und auf sein endliches Heil vertrauen.

*) So heisst er von der Rüstung, die er Ither's abgenommen hat.

So zieht denn Parzival von Neuem hinaus, von Neuem vollbringt er wunderbare Thaten. Mit der letzten Fährnis aber, die er noch zu bestehen hat, dem Kampf mit dem eigenen, von ihm nicht gekannten Bruder, sind seine Prüfungen beendet: dieselbe Cundrie, die ihn einst verflucht hat, setzt ihn nun vor versammelter Tafelrunde in seine alten Ehren wieder ein und verkündet ihm zugleich, dass er durch einen neuen Gralsspruch zum König des Grales, sein Sohn Loherangrin zu seinem Nachfolger ausersehen sei. Von Cundrie geleitet, betritt er, ihm zur Seite der noch zur rechten Zeit erkannte Bruder, von Neuem die heilige Monsalvat. Anfortas' Schmerzen sind eben auf's Höchste gestiegen, und da er immer noch von Parzival keine Rettung zu hoffen wagt, so fleht er ihn an, ihm den Tod zu geben. Der aber wirft sich in brünstigem Gebete vor dem Gral nieder; der letzte Zweifel wird ihm benommen: in heiliger Erleuchtung erhebt er sich, tritt vor das Siechbett und fragt: „Oheim, was fehlet Euch?" Und „der durch St. Silvester'n einen Stier vom Tode lebendig von dannen gehen hiess, der Lazarum aufstehen machte, derselbe half, dass Anfortas gesund und in blühender Schönheit von seinem Schmerzenslager sich erhob." Parzival nimmt Besitz von dem Königthum des Grales und wird jetzt auch mit der lange vermissten Gattin und dem Zwillingspaar seiner Söhne, die er noch nicht gesehen hatte, wiedervereinigt.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Meiningen ist dem Patronatvereine mit der huldvollen Gewährung eines grösseren Jahresbeitrages beigetreten.

Neue Vertretungen. — An der Vertretung für *Freiburg i. B.* wird von nun an Herr Bankier *Hermann Krebs*, an der Vertretung für *Nürnberg* Herr Musikalienhändler *Hugo Zierfuss* theilnehmen.

Neuer Zweigverein. — In Folge der enthusiasmirenden Konzerte des Violinvirtuosen Professors *August Wilhelmj* ist in *Chicago* (Illinois) ein *Wagnerverein* gegründet worden.

Litterarische Erscheinungen aus dem vorigen Jahre. — Es wird den, erst während des Jahres 1879 dem Vereine beitretenden Mitgliedern, welche sich den vorigen Jahrgang unserer Blätter nicht anschaffen mögen, vielleicht angenehm sein nachträglich zu erfahren, welche litterarischen Erscheinungen unseren Mitgliedern in demselben mit Empfehlung angezeigt worden waren. Diejenigen dieser Schriften, welche zum Besten unseres Fonds verkauft werden, sind im geschäftlichen Theile des vorliegenden Stückes genannt; die Uebrigen, welche also hiermit nochmals empfohlen werden, waren: „Richard Wagner und Schopenhauer"

von *Friedrich von Hausegger* (E. Schloemp, Leipzig; Mk. 0,75), „Wotan" von *Alois Hofler* (J. Wallishausser, Wien; Mk. 1), „Deutsche Schriften" von *Paul de Lagarde* (Dietrich, Göttingen; Mk. 4), „Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur" von *Ludwig Schemann* (J. Zwissler, Wolfenbüttel; Mk. 1), „Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen" von *Hans von Wolzogen* (E. Schloemp, Leipzig; Mk. 2); ausserdem das Gelegenheitsschriftchen „Rheingold und Walküre in Wien" von *N. Oesterlein* (Karl Konegen, Wien) und die Almanache von *Eschberg, Gettke* und *Kurschner*, welches Letzteren ausserordentlich fleissig zusammengestelltes „Jahrbuch für das Deutsche Theater" (H. Voltz, Leipzig, Mk. 2,75) gerade auch über die unsere Sache betreffende Litteratur reichliche Auskunft gibt.

Neue Vergünstigung für die Mitglieder des Patronatvereines. — Der Verlagsbuchhändler Herr *Edwin Schloemp* in Leipzig hat sich bereit erklärt: an Mitglieder unseres Vereines das, in vortrefflich übersichtlicher Zusammenfassung, über die Stellung des Wagnerschen Kunstwerkes in der Kunstgeschichte der europäischen Kulturwelt orientirende Werk des geistvollen Franzosen *Edouard Schuré* „Das musikalische Drama" (verdeutscht von H. von Wolzogen) zu den ermässigten Preisen von *4 Mark* (statt 6) für das broschirte, und von *5 Mark 50 Pf.* (statt 7,20) für das gebundene Exemplar abzulassen. Der Inhalt dieses Werkes ist, nach den Titeln der einzelnen Abschnitte, der folgende:

I. Theil. Die Musik und die Poesie in ihrer historischen Entwickelung.

1. Buch. Griechenland. Verbindung der Dichtkunst und der Musik. 1. Kap. Der ursprüngliche Tanz und das Epos; 2. Kap. Die Lyrik und die Musik; 3. Kap. Die Tragödie und die Vereinigung der Künste.

2. Buch. Geschichte der Dichtkunst von Dante bis Goethe. 1. Kap. Die römische Welt, das Mittelalter und Dante; 2. Kap. Die Renaissance und Shakespeare; 3. Kap. Die moderne Welt; Byron, Shelley und Goethe.

3. Buch. Geschichte der Musik von Palestrina bis Beethoven; 1. Kap. Der katholische Kirchengesang, Palestrina; 2. Kap. Die Troubadours, der protestantische Kirchengesang und die Welt der Harmonie; 3. Kap. Beethoven und die Symphonie.

4. Buch. Die Oper. Versuch einer neuen Verschmelzung der Musik und der Poesie. 1. Kap. Ursprung der Oper; 2. Kap. Gluck, der Schöpfer des musikalischen Dramas; 3. Kap. Die moderne Oper.

II. Theil. Richard Wagner, seine Werke und seine Idee.

1. Jugend, erste Versuche, Rienzi. 2. Der fliegende Holländer. 3. Tannhäuser. 4. Lohengrin. 5. Revolution, Exil und neues Leben. 6. Tristan und Isolde. 7. Die Meistersinger. 8. Die Nibelungen-Tetralogie. 9. Die Stellung Richard Wagners in der Geschichte des Theaters. 10. Der Geist der Musik und die Zukunft der Kunst.

Dem ersten Theile ist eine Abbildung des antiken griechischen Theaters, dem zweiten ein Portrait Richard Wagners beigegeben.

Geschäftlicher Theil.

Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blätter.

Der Verwaltungsrath hat den Mitgliedern des Patronatvereines zunächst anzuzeigen, dass die, für das verflossene Jahr dem Verlagsbuchhändler Herrn Ernst Schmeitzner zu Chemnitz in Kommissionsverlag gegebenen „Bayreuther Blätter" von jetzt ab, der grösseren Bequemlichkeit und Wohlfeilheit halber, im Verlage des Vereines zu Bayreuth gedruckt und von hier aus versandt werden sollen.

Alle auf die Blätter bezüglichen Benachrichtigungen, Anfragen, Reklamationen oder auch Zusendungen von Manuskripten sind an den Redakteur zu adressiren, wogegen derselbe bittet, Geldsendungen nicht, wie bisher öfters geschehen ist, an ihn, sondern direkt an den Verwaltungsrath (Bankier Friedrich Feustel in Bayreuth) zu richten.

Den Anmeldungen neuer Mitglieder zum Eintritt in den Verein, welche direkt an den Verwaltungsrath gerichtet werden, muss zugleich mit dem Beitrage für 1878 und 79 (30 Mark*) eine genaue Angabe der Adresse der Beitretenden hinzugefügt werden, damit Quittung und Blätter mit Sicherheit an dieselben gelangen können. Ebenso werden die Vertretungen ersucht, auf eine genaue Angabe der Adresse eines jeden der bei ihnen sich anmeldenden neuen Mitglieder zu halten und sie bei der Weiteranmeldung nach Bayreuth dem Namen des Mitgliedes stäts beizufügen.

Bei der Einzahlung des Jahresbeitrages für das neue Jahr 1879 von Seiten der älteren Mitglieder mögen diese nicht unterlassen, die Nummer ihrer vorjährigen Quittung wieder anzugeben, um so dem Verwaltungsrathe das mühsame Geschäft der Neuquittirung zu erleichtern. Auch die Vertretungen sind gebeten, bei der Einsendung der neuen Jahresbeiträge der bei ihnen angemeldeten Mitglieder an die Bayreuther Kasse zu den Namen der zahlenden Mitglieder auch die bez. vorjährigen Quittungsnummern zu schreiben. — Ueberhaupt aber müssen wir unsere sämmtlichen Mitglieder nochmals darauf aufmerksam machen, dass sie sich vor einem Verluste ihrer früheren Quittungen, zur Vermeidung späterer Umständlichkeiten, möglichst sollten in Acht zu nehmen suchen.

*) Der Zahlungsmodus, dass 1879 für 1½ Jahre 22½ Mk., und 1880 für 1½ Jahre wieder 22½ Mk. gezahlt werden, ist kaum benutzt worden.

Wir bemerken ferner noch einmal, dass wir die Stücke des neuen Jahrganges unserer Blätter an unsere vorjährigen Mitglieder erst nach erfolgter Einzahlung des neuen Jahresbeitrages, oder aber doch nach erfolgtem Ansuchen um eine Stundung dieser Zahlung, weiterhin versenden lassen können: sobald die Zahlung oder das Ansuchen, welche wir bis zum 15. Februar einzusenden bitten, bei uns eingetroffen sind, werden dem Mitgliede alle bis dahin etwa schon erschienenen Stücke des neuen Jahrganges nachgeliefert werden. (Über die Form der Austrittserklärung siehe am Schlusse!)

Nur diejenigen Mitglieder, welche bis zum 31. Dezember vorigen Jahres ihren Beitritt zum Vereine angemeldet hatten, konnten unseren Bestimmungen gemäss den Jahrgang 1878 unserer Blätter nachgeliefert erhalten. Die neuen Mitglieder, deren Anmeldungen vom Verwaltungsrathe oder den Vertretungen im Laufe des Jahres 1879 jederzeit angenommen werden, empfangen den ganzen Jahrgang 1879, wogegen sie sich den vorigen Jahrgang, der noch in etwa 400 Exemplaren vorräthig ist, nur durch Zahlung des Preises von 4 Mark an die Bayreuther Kasse verschaffen können. Im öffentlichen Buchhandel werden die Blätter nicht verkauft. Einzelne Nummern des vorigen Jahrganges können von dem zweiten und dritten Stücke nicht mehr, von den späteren nur in sehr geringer Anzahl zum Ersatz für verlorene Exemplare abgegeben werden; vom ersten Stücke, welches die Einführungsworte Richard Wagners und eine offizielle Darstellung der Vereinsverhältnisse gebracht hatte, sind dagegen noch Probenummern zu haben, welche ebenso, wie das auch diesem Stücke wieder beigelegte, noch reichlich vorhandene Blatt „zur Benachrichtigung" für Vertretungen und Mitglieder zur Gewinnung neuer Unterstützer unserer Sache von Vortheil sein dürften. Probestück und Benachrichtigung sind von der Redaktion zu beziehen.

Im Verlage von Ernst Schmeitzner zu Chemnitz verbleiben die folgenden, zum Besten unseres Vereinsfonds verkauften Schriften:

„Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronatvereines" von Hans von Wolzogen (Preis 1 Mark);

„Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums" von Otto Eiser (Preis 60 Pfg.);

„Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen", ein exegetischer Versuch" von Otto Eiser (Preis 1 Mark).

Die beiden letzteren Broschüren sind Separatabdrücke aus dem vorigen Jahrgange der „Bayreuther Blätter". Die Bestellungen auf diese drei Schriften sind von Vereinsmitgliedern an die Redaktion der Blätter zu richten.

Die Redaktion, sowie jede Vertretung, nimmt auch die Bestellungen auf jene Verlagsartikel an, welche den Mitgliedern des Patronatvereines als Solchen von den Verlegern zu ermässigten Preisen geliefert werden:

„Richard Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen", 9 Bände, komplett, broschirt Mk. 30, gebunden Mk. 40, der einzelne Band broschirt Mk. 3.30, gebunden Mk. 4.50 (E. W. Fritzsch, Leipzig);

„Richard Wagners Leben und Wirken" die ausgezeichnete Biographie von C. Fr. Glasenapp, 2 Bände, broschirt Mk. 10, gebunden Mk. 12.50, bei gemeinsamer Bestellung auf 10 Exemplare kostet das einzelne 9 Mark, der Reinertrag ist vom Verleger (C. Maurer, Cassel) für die Kasse des Patronatvereines bestimmt;

„Das musikalische Drama" von Ed. Schuré, verdeutscht von H. v. Wolzogen, 4 Mk. (E. Schlömp, Leipzig);

Professor Wiener's „Wagner-Medaille", zur Erinnerung an die Festspiele von 1876, in Bronze Mk. 6,50 (C. Thieme, Leipzig).

Dem Fonds des Patronatvereines fliessen ferner die Reinerträgnisse der folgenden, unseren Mitgliedern zu empfehlenden Schriften zu:

„Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen Richard Wagners", broschirt 1,50, gebunden 2,25 (Edwin Schlömp, Leipzig);

„Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft", von M. Plüddemann, Preis 60 Pfg. (Edwin Schlömp, Leipzig);

„Richard Wagner und die nationale Idee", von Adalbert Horawitz, 60 Krzr. = 1 Mark (J. Guttmann, Wien);

„Die Aufführung von Beethovens neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth", von Heinrich Porges, Preis 80 Pf. (Für Mitglieder zu beziehen durch die Redaktion dieser Blätter.)

Schliesslich richten wir an unsere Herren Vertreter noch die Bitte, dafür Sorge tragen zu wollen, dass diejenigen ihrer Mitglieder, welche den Vereinsbeitrag für 1879 überhaupt nicht mehr zu zahlen, also aus dem Vereine zu treten beabsichtigen, das vorliegende, dieses Mal noch an unsere sämmtlichen Mitglieder versandte, Januarstück wieder an uns zurück gelangen zu lassen, worin wir zugleich das bestimmte Zeichen ihres Austrittes erkennen werden.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Berger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Februar. Zweites Stück. 1879.

Inhalt: — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. I. Nebst einem „Worte zur Einführung" von Richard Wagner. — Die Gral- und die Parsivalsage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Von Ludwig Schemann. I. 2. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Beilage: „Zur Benachrichtigung." —

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Ein Wort zur Einführung.

Den vortrefflichen Freund, der sich der Redaktion dieser Blätter unterzog, bestimmte ich dazu, die vorliegende grössere Arbeit, vor ihrer Veröffentlichung als ganzes Buch, mit möglichst gedrängter Aufeinanderfolge in einzelnen Abtheilungen bereits dem Leserkreise unseres Patronat-Vereines zur Kenntniss zu bringen. Welches die Schicksale eines Buches aus meiner oder meiner Freunde Feder auf unserem öffentlichen Litteraturmarkte sein können, vermögen wir nicht genau zu erwägen; von meinen wichtigsten Abhandlungen weiss ich, dass sie meist nur von Denen durchblättert worden sind, welche sie herunter zu reissen beauftragt waren. Den Mitgliedern unseres Vereines möchte ich nun aber wohl zumuthen, mit der Angelegenheit, welche uns vereinigt, es ernst zu nehmen. Wer mit seinem Hinzutritt zu demselben eben nur vermeinen sollte, sich eine Entrée zur ersten Aufführung einer neuen Oper von mir zugesichert zu haben, dürfte es allerdings für eine harte Zumuthung halten, den strengen Erörterungen meiner Freunde über die Tendenz, welche wir auch

mit jener erwarteten Aufführung im Auge haben, aufmerksam zu folgen. Dass es mir aber gerade an dieser Aufmerksamkeit liegt, müssen unsere Freunde aus der Begründung dieser Blätter ersehen haben. Hierbei habe ich zu bedauern, dass es mir bisher noch nicht gelungen ist, ernstgesinnte Musiker zur Mitarbeit heran zu ziehen, da nicht nur die Mannigfaltigkeit der uns nöthig dünkenden Erörterungen, sondern auch der Charakter derselben durch ihre Betheiligung deutlicher sich bestimmt haben würde. Die Deutschen scheinen aber ausserordentlich viel zu thun zu haben, während allerdings die Undeutschen immer Zeit haben, ihre Blätter mit kritischen Zoten zu beschmieren. So haben denn einstweilen diejenigen meiner Freunde, welche vorzüglich nur der weiteren Kultur-Tendenz meiner Bestrebungen ihre eingehende Aufmerksamkeit zuzuwenden sich berufen fühlen, das Feld unserer Mittheilungen fast einzig zu pflegen. Dass ich hierin ein Missgeschick ersehe, kann ich jedoch nicht sagen, da ich es vielmehr als ein solches betrachten musste, bisher meine Kunst und meine Tendenzen meistens nur von impotenten Musikern beurtheilt zu wissen. Machte sich endlich auch der Litterat hieran auf, es durfte uns dies hiergegen schon als ein gutes Zeichen gelten, denn jetzt war offen mit den allergefährlichsten Gegnern zu verkehren, weil diese, mehr als jene verkommenen Musiker, wissen, um was es sich handelt, und die Frage demnach auf ein Gebiet übertrat, auf welchem nun der volle Ernst derselben zum Austrag kommen soll. Auf diesem Gebiete nun, dünkt mich, ist bisher kein so fest und sicher vorschreitender Schritt gethan worden, als wie mit der vorliegenden grösseren Abhandlung meines Freundes. Mögen Alle, die sich von mir mehr als eine Extra-Opern-Aufführung erwarten, meiner Ansicht von der Wichtigkeit dieser bedeutenden Arbeit beistimmen können, denn dieser Wunsch gab es mir ein, meinen Freund zur Mittheilung in diesen Blättern zu veranlassen.

Richard Wagner.

Vorbetrachtung.

Wie Alles, so wird auch die Sprache durch den Gebrauch abgenutzt. — Wir können die Zeit nicht ermessen, deren sie bedurft hatte, um sich überhaupt als verständliches Organ der Mittheilung im Menschenmunde auszubilden. Als ihre ältesten Bestandtheile erkennen wir aber einzelne einsilbige W u r z e l n, und zwar zunächst nur in der einfachsten Form von Verbindungen eines v o k a l i s c h e n Lautes, als des blos tönenden, aus dem thierischen Schreie abgeklärten Ausdruckes der E m p f i n d u n g, mit einem k o n s o n a n t i s c h e n Laute, als dem, uns Menschen eigenthümlichen, artikulirten Ausdrucke besonderer V e r a n s c h a u l i c h u n g. Der Letztere mag wohl meistens aus nichts anderem entstanden sein, als aus dem unwillkürlichen Versuche einer p a n t o m i m i s c h e n Wiedergebung der sinnlichen Eindrücke aus der Erscheinungs-

welt durch die, bei dem Menschen mit dem Organe der Empfindungsäusserung selbst, der Mundhöhle, unmittelbar verbundenen Organe zur Artikulation: Lippen, Zähne, Zunge und Gaumen. In diesen ursprünglichsten Lautbildungen bemerken wir das erste Erwachen der menschlichen Vernunft, und in der Fortentwickelung der menschlichen Vernunft, mittels der so gewonnenen einfachsten Form einer Uebertragung der einzelnen Realitäten der Erscheinungswelt in die ideelle Allgemeinheit der abstrakten lautlichen Bezeichnungen, entwickelten sich andererseits auch diese lautlichen Bezeichnungen selber stätig weiter fort zu immer geistigeren, immer lebendigeren Ausdrucksmitteln menschlicher Sprache.

Erst ward kyklopisch nur Werkstück auf Werkstück gehäuft, nackte Wurzellaibe roh an nackte Wurzellaibe gereiht: das ist die Stufe der Isolation, auf welcher noch heute das Chinesische steht. Dann schmolzen die einzelnen Theile zu grösseren Gruppen zusammen, jeder Theil fügte zum anderen eine Bestimmung, und jede Gruppe galt als ein Wort: das ist die Stufe der Agglutination, auf welcher die mongolischen Völker sich befinden. Nun war man fertig mit der Mühwaltung der Heranschaffung der Materialien und hatte kraft des gereinigten und geformten Materiales eine sprachliche Beschreibung des eben zu Bezeichnenden geliefert: da beginnt das Bild zu leben und sich zu wandeln; die Stufe der Flexion ist erreicht, bis zu welcher unsere — die indogermanische — Sprache gelangt ist. Die Worte bedeuten hier nicht mehr dies und das; sie sind es selber, sie leben es wieder: im Elemente der Sprache. Jene gehäuften Bestimmungsworte erscheinen geeichtet, und ein jedes hat sein besonderes Amt: es fungirt nicht mehr nur als Wortzeichen oder Wortanhängsel, sondern als lebendiges Organ eines Grundwortes, aus dem es als wechselnde grammatische Bestimmungslaibe, als Kasus- oder Personalendung, hervorwächst. So entstehen Deklinationen und Konjugationen, die Wurzeln selbst werden zu Stämmen für Nomina oder Verba, die Sprache hört auf nur andeutend schildernde Rede zu sein, sie gewinnt ihre eigene lebendige Grammatik, und mit deren Geburt beginnt auch erst wahrhaft das freie *Leben im Geiste*, welches dem menschlichen Geschlechte die höchsten Bekundungen seines idealen Wesens ermöglicht.

Aber zugleich neigt sich die Sprache vom Gipfel ihrer formalen Entwickelung dem Verfalle zu. Jedes Leben reibt sich selber auf; und so verbraucht sich auch die Sprache, indem der Mensch sie mehr und mehr gebraucht. Die gelenkig gewordene Sprache folgt der geistigen Entwickelung des Menschen auf Schritt und Tritt. Je mehr eine Sprache sich derart abgenutzt hat, um so gefügiger wird sie den wachsenden Anforderungen an ihren Gebrauch. Man denkt gar nicht mehr durch die und in der Sprache; die Sprache spricht nicht mehr, sie verdolmetscht nur noch die Gedanken. In der Grammatik, wie sie nun sauber gedruckt vor uns liegt, lernen wir das Wort, welches wir gebrauchen, als so und so bestimmte Form auswendig. Inwendig lebt es uns nicht mehr als ein gewordenes Wesen, sondern

haftet in unserer Gewohnheit als die einmal hergebrachte Lautform für jenes — wie wir nun schulmäßig lernen — grammatische Rubrum. Vom Inhalte erfahren wir nichts. So aber liefert die Sprache, gerade nachdem sie die Stufe ihrer formalen Vollkommenheit erreicht hat, doch wieder mehr und mehr nur, den Marken der Kartenspieler vergleichbare, konventionelle Begriffszeichen für den denkenden Menschen.

Für den denkenden jedoch; nicht mehr für den bloss bezeichnenden, beschreibenden, nur sprechenden. Darauf muss die Betonung ruhen. Verlockt die gleichsam unter den Fingern zerbröckelnde Masse dieser abgenutzten grammatischen Formen den sprachgewandten modernen Menschen nicht nur in leichter Rede, sondern auch in ernstlicher Schrift zu lüderlich ungebundenem Geschwätze, so muss um so mehr die geistige, logische Form die Verluste der rein sprachlichen, lautlichen kräftig ersetzen und damit der natürlichen Neigung des Sprechenden, an der Verrottung seiner Sprache fördernd theilzunehmen, den nothwendigen geistigen Zügel anlegen. Es ist höchste Zeit dazu; wie tief wir im modernen Wesen stecken, so tief auch in der Verderbniss unserer Sprache. Die Sünder sind in der Majorität, und sie wissen sich etwas zu Gute darauf, dass sie so elegant und geistvoll zu sündigen verstehen. Was aber sollen wir von einem Schriftsteller halten, der da glaubt geistvoll, also doch mindestens auch logisch seine Sprache zu verwenden, dabei jedoch mit eleganter Nonchalance ein unsinniges Gemengsel von unzusammenhangenden, einander widersprechenden oder ganz lückenhaften Begriffen niederschreibt? Während sich da der eilige Leser nur zu leicht die Mühe ganz erspart, die Logik, die er vernünftiger Weise in dem Geschriebenen nicht finden kann, erst mühsam selbst hinein zu denken, so wird andrerseits der Schreiber, welcher sich dergestalt der inneren Fessel seiner formal bereits verfallenen Sprache durch Nichtachtung selber beraubt, immer mehr auch an seinem eigenen Vermögen eines logischen Denkens Schaden leiden müssen. Denn wir denken doch eben nun einmal mittels der Sprache, die wir schreiben; und so geschieht es zum Vortheile unseres eigenen Menschengeistes, wenn wir vor Allem für die Erhaltung der Logik, zumal in der Schriftsprache, ernstlich Sorge zu tragen uns entschliessen können: sollten wir auch durch eine gründlichere Beobachtung der Verrottung, sowie der möglichen Errettung unserer Sprache zu der endlichen Erkenntniss gelangen, dass selbst die Logik allein nicht hinreiche, die vollständige Errettung der Verrotteten auf allen Gebieten ihrer Anwendung durchzuführen.

Erster Theil.

Der Zustand der Verrottung.

Bevor wir daran gehen, mittels einer Betrachtung der bestimmten, den Verfall unserer Sprache besonders begünstigenden Umstände uns Rechenschaft darüber zu geben, in welcher Weise und bis zu welchem Grade wir eine Rettung der sprachlichen Form durch die Logik zu erwarten haben dürften, wollen wir den wirklichen Zustand unserer heutigen Sprache in einer Sammlung charakteristischer Beispiele aus der neuesten Litteratur recht ernstlich zum Bewusstsein unseres Publikums zu bringen suchen, damit nicht dieses, selbst etwa noch allzu befangen im Glauben an unsere moderne Kulturstellung, mit dem leichtfertigen Gedanken der Unnöthigkeit solcher Untersuchungen theilnahmlos darüber hinweg zu gehen sich bewogen fühle. Wir können uns dabei durchaus dem Vorgange eines der grössesten Deutschen, Arthur Schopenhauer's, anschliessen, der in seinem vortrefflichen Kapitel *„Über Schriftstellerei und Styl"*, aus dem zweiten Bande der *Parerga und Paralipomena*, dasselbe Thema seinerzeit mit der ganzen Nachdrücklichkeit des schärfsten und tiefsten Sprachverständnisses behandelt hatte. Was er damals gesagt, trifft nicht nur vollständig noch heute zu, sondern der dort an einzelnen prägnanten Exempeln nachgewiesene Zustand hat sich seither derart verschlimmert, dass unsere eigene Betrachtung jene von Schopenhauer erwähnten Punkte gleichsam nur als die Titel für ganze Abhandlungen voller Beispiele gleicher, verwandter und weitergehender Art benutzen könnte.

Schopenhauer sagt: „der Styl zeigt die formelle Beschaffenheit aller Gedanken eines Menschen, welche sich stets gleich bleiben muss, was und worüber er auch denken möge. Man hat daran gleichsam den Teig, aus dem er alle seine Gestalten knetet." Als welch ein elender Brei nun musste ihm dieser Teig sich darstellen, wenn er den herrschenden Styl seiner gesammten schreibenden deutschen Mitbürgerschaft betrachtete; und wie sehr musste die formelle Beschaffenheit des deutschen Gedankens entartet sein, der sich in einem solchen Style auszudrücken gewohnt geworden war! Ist der individuelle Styl: der *Mensch*, so ist der universale, der allgemeine und öffentliche Styl: die *Nation*. Der herrschende Volksgeist spricht sich in der herrschenden Sprache aus. Wie traurig musste der forschende Blick des grossen deutschen Denkers auf seinem Volke geruht haben, welches ihm in seiner Befassung mit seiner Sprache ein so unwürdiges Bild darbot, dass er dadurch zu jenem Aderufe des Schreckens und Abscheus gedrängt sich fühlen konnte, der in der schonungslosen Schilderung des Gebahrens moderner deutscher Schriftstellerei nun wiederum seinen, für uns monumental bleibenden, stylistischen Ausdruck gefunden hat. „Alles greift zu, die Sprache zu demoliren, ohne Gnade und Schonung; ja, wie bei einem Vogelschiessen,

sucht jeder ein Stück abzulösen, wo und wie er nur kann. Also zu einer Zeit, da in Deutschland nicht ein einziger Schriftsteller lebt, dessen Werke sich Dauer versprechen dürfen, erlauben sich Bücherfabrikanten, Litteraten und Zeitungsschreiber die Sprache reformiren zu wollen, und so sehen wir denn dieses gegenwärtige, bei aller Langbärtigkeit, impotente, d. h. zu jeder Geistesproduktion höherer Art unfähige Geschlecht, seine Musse dazu verwenden, die Sprache, in welcher grosse Schriftsteller geschrieben haben, auf die muthwilligste und unverschämteste Weise zu verstümmeln, um so sich ein herostratisches Andenken zu stiften. Wenn ehemals wohl die Koryphäen der Litteratur sich, im Einzelnen, eine wohlüberlegte Sprachverbesserung erlaubten; so hält jetzt jeder Tintenklexer, jeder Zeitungsschreiber, jeder Herausgeber eines ästhetischen Winkelblattes sich befugt, seine Tatzen an die Sprache zu legen, um nach seinem Kaprice herauszureissen, was ihm nicht gefällt, oder auch neue Worte einzusetzen." — „Und nirgends eine Opposition! Keine Opposition gegen die Dummheit; sondern, hat Einer eine rechte Eselei gemacht, bewundern sie die Andern und beeilen sich sie nachzumachen." —

Das Herausreissen und das Einsetzen, dies sind die beiden Hauptmittel, womit unsere modernen Deutsch-Schreiber sich über die Schwierigkeit hinwegheltfen mit der vernünftigen Anwendung ihrer Sprache in das Reine zu kommen. Ist Vielschreiberei, tagtäglich gefördert von einem grossmächtigen Journalismus, das charakteristische Zeichen unserer Litteratur, so gilt es den Litteratur Betreibenden vornehmlich sich überall so kurz zu fassen, als möglich; was dann das unleidlichste „Beknappen" der Sätze, Worte und Formen verursacht, wodurch unsere Sprache den Uebelständen des Englischen und Französischen bereits bedenklich genähert wird. Andererseits aber befördert dieselbe Manier auch Unüberlegtheit, Leichtfertigkeit, Unklarheit im Denken; und gibt es nun dennoch mitunter Gedanken auszudrücken, die ein intensiveres Bemühen um ihren prägnanten Ausdruck erfordern würden, so bleibt bei der Ungewohntheit solchen besonneneren Formulirens der Gedanken nichts übrig, als dieselben mit einem blossen Scheine recht ausführlichen Ausdruckes zu umspinnen, der alsdann nur noch in einer Anhäufung überflüssiger und undeutlicher Worte bestehen kann. Hieraus mag man dann ungefähr errathen, was wohl gemeint sein könnte, d. h. also: die Arbeit des Schriftstellers soll der Leser selber verrichten, nachdem sie ihm nur möglichst erschwert worden war. Hierzu pflegt aber dann der Leser wiederum die nöthige Zeit nicht zu haben, was ein elendes Halbverstehen zur Folge hat und schliesslich zur Gewohnheit werden lässt. Oder man soll durch das Wortgespinnst über die Abwesenheit eines Gedankens überhaupt getäuscht werden und so im Spiegel des eigenen Unverständnisses die Weisheit des Autors zu erblicken wähnen. Schopenhauer bemerkt zu dieser Manier: „Viel Worte machen um wenig Gedanken mitzutheilen, ist überall das untrügliche Zeichen der Mittelmässigkeit." Und weiter: „Die Mediokren wagen nicht zu schreiben, wie sie denken, maskiren daher ihre Gedanken hinter einen künstlichen, dunkeln, gelehrten Styl.

Oft schreiben sie Worte und Perioden hin, ohne etwas dabei zu denken, in der Hoffnung, dass Andere sich schon etwas dabei denken werden." Von dieser Gewöhnung, die Gedanken oder die Gedankenlosigkeit zu *maskiren* wird zumal eine immer mehr um sich greifende stylistische Manier begünstigt, die uns aller einfachen Sprache endlich ganz berauben wird, und auf welche wir hier zuerst unsere Aufmerksamkeit richten wollen.

I. Moderne Bildersprache.

Zu einer Zeit, in welcher die Poesie uns völlig abhanden gekommen zu sein scheint, bewegt sich unsere prosaische Sprache fast nur noch in Bildern, in übertragenen Ausdrücken. Beinahe nichts mehr wird gesagt, wie es gedacht wird, nichts einfach ausgesprochen, sondern fast alles gleichnissartig angedeutet, umschrieben, paraboliirt: an Stelle des Wortes tritt die Metapher. Dazu kommt, dass die Sprache durch die ihr zugefügte Behandlung nachgerade in einer Weise um Form und Ausdruck gebracht, abgeschliffen, verblasst, entkräftigt worden ist, dass eine solche pikante Aufmunterung, solches Aufgebot künstlicher Mittel, solches Emporschrauben auf die Stufe der erhobenen Rede, der Rhetorik, geradezu als Nothwendigkeit erscheinen musste. Diese neue, derart künstlich gewürzte Rede konnte aber, in denselben Händen, bald nur dasselbe Schicksal erleiden; aus der modernen Bildersprache ward nichts Besseres, als aus der früheren schlichten Wortsprache geworden war: es blieb auch davon nur ein schwülstiges, aber kraftloses Gemisch von nichtssagender Unsinnigkeit übrig. Zwar behauptet, wie ich soeben in der Zeitung lese, der *alte Jungdeutsche*, den er sich nennt: Herr K. Marr, in einem offenen Briefe: „Der junge Nachwuchs wird Geist und Form der Sprache zu handhaben wissen"; aber wir werden doch wohl gerechte Zweifel in diesem Betreffe hegen dürfen, wenn wir bedenken, auf welche seltsame Verbildung der Phantasie schon die Vorstellung eines *den Geist handhabenden Nachwuchses* schliessen lassen müsse. Aus solcher Phantasie entblühen aber alle jene modernen sprachlichen Bilder und Metaphern, deren verführerischer Gewalt selbst ein, um den reinen Styl seiner Werke so besonders achtsam besorgter Schriftsteller, wie Paul Heyse, sich nicht mehr entziehen kann. Dieser zeigt z. B. in seinen eigenen Bemerkungen zu seiner klassischen Uebertragung der Werke Leopardi's plötzlich wieder einen echtdeutschen Trotz gegen allen heilsamen Einfluss des von ihm selber so schön wiedergegebenen edelen Styles des geistvollen Italieners, indem er u. A. einen Durst (den Wahrheitsdurst nämlich) *muthig* sein und von diesem *muthigen Durste* den Dichter *hingerissen* werden lässt, während er an anderer Stelle „in der äusseren Form fesselloe *schweifende* lyrische *Ergüsse*" dieses Dichters uns kennen lehrt. Im übermässigen Gebrauche seitens einer Menschenart, die sich durch Unverständniss für ihre Sprache bereits möglichst ausgezeichnet hatte, werden diese, endlich auch die Besonneneren in den Bann ihrer Beliebtheit zwingenden, metaphorischen Rede-

wendungen entweder zu massenhaft unbedenklich nur noch so hingeworfenen Proben reinen Unsinnes, der jede vernünftige Beziehung auf den eigentlich gemeinten Sinn der Phrase, jede Möglichkeit einer natürlichen Vergleichung zwischen dem bildlichen Ausdrucke und dem damit in Zusammenhang gebrachten Begriffe ausschliesst; oder sie taumeln in einem stäten Herausefallen aus der gewählten Sphäre des bildlichen Ausdruckes widerwärtig hin und her, vielleicht um so einem Style, der die Majestät der deutschen Sprache fortwährend auf das Gröblichste beleidigt, wenigstens den Anschein der *mildernden Umstände* einer *steuerlosen Trunkenheit* zu sichern.

Von der rein unsinnigen Art dieser modernen Bilderspräche war z. B. jener, in den Zeitungen unter eifrigster Bezeigung allgemeiner Ueberlegenheit höhnisch nachgedruckte Satz aus dem Theaterreferate eines angesehenen Blattes: „Das Libretto ist auf dem Hintergrund des dreissigjährigen Krieges aufgebaut." Was war nun gar so Besonderes gerade an diesem Satze? Dergleichen hätten die entrüstetsn Stylisten alle Tage in den Litteraturproben ihrer Kollegen, ja, wohl nicht minder bisweilen in ihren eigenen Elaboraten finden können. Oder wäre jene andere Rezensionsblume, die ich in der grossen Augsburger Allgemeinen Zeitung habe blühen sehen, etwa weniger seltsam? „Der erste Akt, der mit *viel* Geschick (statt mit *vielem* Geschicke!) auf die geistreichen Beine der Darstellerin gestellt ist, schlug durch." Sollte dies ein geistreicher Witz sein, so war doch aber jedenfalls die geistige Kraft unseres Stylisten in diesem Witze derart aufgebraucht worden, dass sie nicht mehr die Fähigkeit besessen hatte, die Geschmacklosigkeit des Schlusses zu vermeiden, wo das Wort stellen zweimal unmittelbar hintereinander gesetzt, und gleich darauf eben so unmittelbar dem Verbum des Zwischensatzes das des Hauptsatzes, zu dem Endeffekte eines abscheulichen kurzen Dreischlages, angefügt ward: „— *stell*rin *gestellt* — *ist* — *schlug* — *durch*"! — Aus solchen hübschen *Kleinigkeiten* baut sich der Styl unserer Journallitteratur, und leider eben auch schon nicht nur dieser mehr, geschmackvoll zusammen. — Hat man nun aber das Stellen von Dichtungen auf Hintergründe und auf Beine für geistreiche Witze zu halten, so wird man wohl auch in der „unermesslichen *Tragweite* einer *Erleichterung*" jedenfalls ein höchst bemerkenswerthes Phantasiestück bewundern sollen. Diese *weittragende Erleichterung* hat sich Herr Rosenstein in der „Gegenwart" von Paul Lindau erlaubt; und zwar hat er dabei einen, bei unseren heutigen Schriftstellern gerade sehr beliebten Gallizismus: die *Tragweite*, die französische *portée*, mit rücksichtsloser neudeutscher Leichtfertigkeit in die unsinnigste adjektivische Verbindung mit einem, durchaus nicht dazu passenden, deutschen Begriffe gebracht. So glaubt auch Herr Lasker an die Möglichkeit der *Entfaltung* einer Tragweite, welche er zu den besonderen Fähigkeiten einer *Frage* zu rechnen scheint, insofern er in Julius Rodenberg's berühmter „Deutscher Rundschau" sagen konnte: „unter diesen Gesichtspunkten entfaltet die Frage ihre ganze Tragweite". Der *gründliche Deutsche* sollte sich doch nur einmal diesen halben Gallizismus ganz in das

Französische übersetzen, und sollte sich vorstellen, dass der berühmteste Parlamentsredner Frankreichs sich hätte einfallen lassen in der *Revue des deux mondes* (deren litterarischer Bedeutung eben Herrn Rodenberg's Journal für Deutschland gleichkommen soll) von dem *développement d'une partie* zu sprechen! In Frankreich wäre so etwas einfach ganz unmöglich; doch auch der nachdenkende Deutsche müsste aus diesem Beispiele ersehen, wohin er mit seinem Style bereits gerathen ist, indem er nur noch solchen Mustern, wie sie Lasker und Seinesgleichen ihm darbieten, nach zu denken und nach zu schreiben vermag. Aber was verlangen wir auch von den Vorkämpfern unserer modern-deutschen Kultur?! Was können bei uns heutzutage diejenigen Leute, welche offiziell über den Zustand des deutschen Volkes zu sinnen und für dessen Fortschritt zu sorgen haben, um den Zustand und die Entwickelung eines so gleichgiltigen Dinges sich bekümmern, wie es das alltäglich in aller Munde geführte bequemliche Konversationsmittel der deutschen Sprache ist?! Das sind ihnen ganz unwesentliche Nebensachen, deren Betreibung sie einem Jeden nach Wunsch und Willkür überlassen, in dem beruhigenden Bewusstsein auch hierin dem grossen modernen Prinzipe der *individuellen Freiheit* treu geblieben zu sein. So stellt sich uns zu den Baukunststücken der obigen leichtfertigen Opernreferenten alsbald noch das ganz ihrer würdige eines ernsten reichsoffiziellen Statistikers in der „Gegenwart", des interimistischen Direktors des statistischen Bureaus, Herrn Finklenburg, welcher uns eine „hohe und steile *Sommerpyramide* auf dem *Sterblichkeitsbilde* Berlins" präsentirt. Neben diesen Architekten und Artillerieten unserer derart versorgten Stylistik erscheint dann wiederum der beliebte Musikkritiker der Berliner „Nationalzeitung", Herr Gumprecht, als zartsinniger Gärtner und pflegt — wie ich sehe, mit öfters wiederholender Vorliebe — das wenigstens „blumenumhegte Ausdrucksgebiet der musikalischen Idylle", worin wir nunmehr das Vorbild für gewisse idyllische Musikrezensionen erkennen dürfen, die hinter der blumigen Umhegung der schönen Phrase eine Werkstätte bösester Gesinnung bergen. Immerhin aber konnte sein musikrezensirender Kollege in der „Gegenwart", Herr Ehrlich, in jenem Satze wiederum eine „aus dem Reiche des Schönen *kommende* Leistung" sehen. Dieses merkwürdige Bild hat ihn übrigens seltsamer Weise dem grausamen Verfolger alles *modernen Schwulstes*, Karl Gutzkow, nahe gebracht, der in einem seiner neuesten Romane von unseren *Menus* sagt: „so nennt man die *kommenden* Tischgerichte der *table d'hôte*."*) Allerdings könnte man dies ebenfalls als eine Vermeidung des *Schwulstes*, nämlich des Luxus der *Präposition*, ansehen und sich schwerfällig den Ausdruck als „die bei der table d'hôte *vor*kommenden „Gerichte" deuten.

*) Das traurige Ende, welches dieser Schriftsteller gefunden hat, nachdem obige Arbeit schon abgeschlossen war, durfte nicht die strenge Beurtheilung seines Styles, die hier vorgenommen werden musste, zurückwirkend beeinflussen.

Auch das Herausfallen aus dem zuerst gewählten Bilde lernt man in jenen blumenumhegten Ausdrucksgebieten und im Reiche des Schönen recht gründlich. Man versteht es da z. B., dass ein *Lied* im Konzertsaale keine *gute Figur* machen, und diese Figur in der *Wiedergabe* dann *schärfere Warze* vertragen könne. Man weise sich da in die Vorstellung einzuleben, dass *Incrustirungen zu athmen* und zwar *grossartige Pracht* zu athmen vermögen. Und andererseits beklagt man es, wie Herr Rudolf von Gottschall in der „Gartenlaube", dass man es nicht *absehen* könne, welches Prinzip bei einer Dichtung *tonangebend* gewesen sein möchte; während die Nationalzeitung gelegentlich Lord Beaconsfield mit besonderer *Betonung — lächeln* lässt. Das letzte Beispiel führt uns schon aus dem Reiche des Schönen hinaus und weist die nahe liegende Vermuthung zurück, dass insbesondere die ästhetische Kritik von der Neigung zu derartigen kühnen Sprüngen durch die reichhaltigen Bildersäle der modernen Rhetorik besessen sei. Dieses wäre jedenfalls eine Ungerechtigkeit gegen jede ernstere, wissenschaftliche Kritik. Herr Alfred von Wurzbach lässt z. B. in der Augsburger Allgemeinen Zeitung den *Hauptschwerpunkt* einer Forschung in einer Frage — *gipfeln*. Jedenfalls eine bedeutende Aufgabe für die physikalische Wissenschaft! Ob auch diejenigen Schwerpunkte, welche danach neben dem Hauptschwerpunkte noch zu existiren scheinen, das *Gipfeln* verstehen, bleibt dabei eine zweite Frage. Die wissenschaftliche Litteratur hat ihre ganz eigenthümlichen, sicherlich mathematisch begründeten Ansichten von Punkten und Gipfeln. Ein Berliner Chemiker, Schüler des namhaften Gelehrten Hofmann, erzählt z. B. in der Nationalzeitung von seinem Meister, derselbe habe — „*als solches in Potsdam geschah*" — sich „gerade auf dem Gipfelpunkte der Chemie unter Liebig befunden *und* — *von diesem* (?) *ausgehend* — Gewaltiges zur Förderung derselben beigetragen"; — dieses alles also, nach der Konstruktion des Satzes, während irgend etwas in Potsdam *geschah*, und in der seltsamen Situation eines Menschen, der auf dem *Gipfel* der Chemie *unter* einem Chemiker (als darüber schwebender Sonne oder als *Haupt*gipfelpunkt?) steht und *davon*, also offenbar abwärts, dann gewaltig fördernd *ausgeht*. — Auch der schon erwähnte Reichsstatistiker der „Gegenwart" liefert uns für dieses Kapitel wieder ein kleines Beispiel, zum Gipfel nämlich den Boden, und zwar einen „unerlässlichen *Vergleichsboden*, auf dessen *Hintergrund* die besonderen Verhältnisse hell hervortreten", etwa wie jenes Libretto auf dem Hintergrunde des Dreissigjährigen Krieges. — Was aber die beliebten *Punkte* betrifft, so kennt z. B. Herr Nordhoff in der Augsburger Allgemeinen Zeitung sie offenbar in ihrer ganzen *Ausdehnung*, da er sagen kann: „die Berührungspunkte der Malerei und — Goldschmiede (?) sind noch *umfassender*"; wogegen Herr Paul d'Abreat in der „Gegenwart" ihnen ein erhebliches spezifisches Gewicht zuschreibt, indem er sagt: auf Courbet's *Haupte* — *lasteten* drei schwere *Anklagepunkte*. Herr Eduard Hanslick, dessen anmuthiger Styl so gerühmt wird, kennt aber geradezu den Höhepunkt eines *Mannes*, und zwar in Gestalt

einer *Dame*, insofern als er, in der, von einem fürstlich protegirten Vereine für deutsche Litteratur mit Stolz acquirirten Sammlung seiner Rezensionen, mit dem wissenschaftlich klingenden Titel: „die moderne Oper", die *weisse Dame* den *Höhepunkt Boieldieu's* nennt. — Nach solcher Erfahrung von den Eigenschaften und Fähigkeiten der *Punkte*, braucht man sich nicht zu wundern, dass Fräulein E. Werner, die „vielgelesene" Romanschriftstellerin der „Gartenlaube" u. A. von einer abwehrenden *Bewegung* behaupten konnte, sie sei *eisig* gewesen. Die Redaktion des genannten Weltblattes geht ihren Mitarbeitern in der Produzirung solcher kühnen Metaphern am Verwegensten voran: „unerbittlich *und mit harter Hand* hat das Schicksal an die kaum geschlossene Pforte *des ersten Vierteljahrhunderts unseres Blattes* ein frisches Grab *gestellt*." Man kannte bisher nur etwa Jahrhunderte der Weltgeschichte und wusste vielleicht, dass die Weltgeschichte das Weltgericht sein solle; aber, dass die Gartenlaube die Weltgeschichte, und also auch wohl das Weltgericht, sei — das lehrt uns erst dieser *Nachruf* an ihren verewigten Gründer, worin von Jahrhunderten eines *Blattes* gesprochen werden konnte, an deren *Pforte* — soll heissen: Ende, also doch wohl: Hinterpforte? — die harte Hand des Schicksals das *Aufstellen* von Gräbern besorgt! — Karl Gutzkow würde uns vielleicht haben nachweisen können, dass unter dem Weltgerichte in diesem Falle das wöchentlich *kommende* Gericht auf der *table d'hôte* der modernen Welt zu verstehen sei. Er wusste ja in der rhetorischen Gastronomie trefflich Bescheid, aus welcher Wissenschaft er uns z. B. in dem schon zitirten Romane belehrt hat, dass „ein französischer *Name* alles *in die Höhe* der Gastronomie (vgl. den Gipfel der Chemie und den Höhepunkt Boieldieus!) *einführt*, die — d. h. welche (Höhe oder Gastronomie?) — auf dem Kontinent studirt werden soll". Zu dieser Bergfahrt deutschen Styles liefert der Bericht eines litterarischen Wochenblattes uns ein Seitenstück in dem schönen Satze: „O. v. Corvin hat die ersten und letzten Bände von einem *parteilosen*, unbefangenen *Standpunkte* aus *auf die Höhe der Zeit* erhoben". Ein unbefangener Punkt ohne Partei und von ihm aus auf die Höhe der Zeit erhobene Bände — wem sollte dabei nicht schwindelig werden?

Aber noch gilt es fest zu stehen auf diesen wunderbaren Gipfeln und Höhen des metaphorischen Unsinns, die wir hier erklommen haben; denn auch die Künstler dieses Styles, gegen welche wir ankämpfen, stehen ausserordentlich fest und wissen sich, je mehr sie ihres eigenthümlichen Vermögens sich bewusst werden, um so mehr auch darauf zu Gute. Dies ist z. B. aus der eigenen laut bewundernden Belobigung besonders deutlich zu erkennen, welche ein in die Metapher vornehmlich verliebter namhafter Romanschriftsteller, *Ferdinand Kürnberger*, in folgenden, einem einzigen Gespräche entnommenen Beispielen aus einer, in Westermann's Monatsheften erschienenen Novelle mit kostbarer Regelmässigkeit uns hören lässt.

„Ein Aussätziger verspritzte sein Gift, aber er fand einen Doktor, der ihn mit einem prächtigen Gegengift einrieb. Es frass bis auf's Knochenmark durch

— Sie sehen, das waren Ausdrücke vom feinsten und stärksten Stempelschnitt. Der Gurkenmann redete Ananasse." —

„Adam und Eva waren auch nicht mit Détails bekleidet. — Das Wort sass." —

„Das Vaterunser ist keine Bittschrift mit Beilagen. — Das imponirte mir." —

Und nun die Metapher in den Satz der Belobigung selbst aufnehmend:

„Schachaufgaben sind ja auch eine Unterhaltungssache. — Die Antwort frappirte mich, ich sah zum erstenmale Licht." —

„In diesem Falle würde ich das Mädchen nicht beschreiben, sondern auffressen. — Das ist eins von den Worten, die man nicht mehr vergisst: es ist wie ein Schritt, den man aus Waldesdickicht in eine Lichtung thut: ein ganzes Land thut sich auf." —

Es würde schwer sein, diese Beispiele noch zu überbieten, welchen der Titel der ganzen Erzählung: Löwenblut schon so ostensibel das Merkzeichen der Metapher voraufgestellt hatte, wenn wir nicht wiederum unsern strengen Stylrichter Karl Gutzkow anzuführen hätten, welcher auf den wenigen, von mir nur gelesenen, ersten Seiten seines erwähnten Romanes (aus der Augsburger Abendzeitung) noch einige ganz besonders *schlagende* Beispiele — wie die moderne Metapher heisst — uns zum Stoffe ernstlichen Nachdenkens geliefert hat. Es lässt sich da gar nicht mehr die einzelne Metapher aus dem Wuste von Unsinn und Undeutsch herauslesen: der Geist dieser Rhetorik greift die gesammte Ausdrucksweise des Schriftstellers in einem Maasse an, dass schliesslich kein Wort mehr vernünftig gebraucht, kein Satz mehr richtig gebildet, kein Gedanke mehr entsprechend ausgedrückt, kein Sinn mehr ohne Unsinn hervorgebracht erscheint. An dieser Stelle, zum Abschlusse des Kapitels über die Bildersprache, sei es mit nur dreien Beispielen aus meiner reichen Sammelung genug, wobei ich es dem Leser überlassen muss, die furchtbare Verhunzung unserer Sprache bis in das Einzelne, nach blossen typographischen Andeutungen meinerseits, mit Bewusstsein zu betrachten.

Der Roman beginnt sogleich mit folgender Schilderung:

„Der Mond stieg schon herauf. Die Abenddämmerung war mit leise ausgebreiteten Schwingen allmälig gekommen.*) Ueber Wald und Flur, über Dorf und Gehöft legte sich ein silbergrauer *Schleier*, das *Gepräge* und *Bild* des Friedens nach vollbrachtem Tagewerk. — *Und doch (!)* war eine durch die Dämmerung dahinhuschende junge Dame schon *mit den ersten sinkenden Sonnenstrahlen* von der Wohnung des Försters aufgebrochen."

Das zweite Beispiel lautet:

„Ich wollte ihn nicht in's Kadettenhaus geben. *Einmal* (müsste folgen: *zweimal!*), um es Ihnen aufrichtig zu gestehen, um ihm nicht den *Schein der Bedürftigkeit eines Adels*, der sich durch seine Lage gezwungen sieht, sich unter die Fittige des Staates *zu flüchten, aufzudrücken*; — *sodann*, weil mir schon damals der Geist, die Disziplin in diesen Häusern *manchmal* zu jesuitisch, um es *gerade heraus* zu sagen, *wenigstens* zu mechanisch vorkam."

*) Vgl. *Otto Roquette* (Romanzeitung): „Einige Wochen darauf war der Herbst schon *mit schnelleren Schritten* in das Land gekommen."

Als dritten Beispiel diene der unvergleichliche Anfang eines Kapitels:

„Die üppig *stehenden* Kornfelder *schlängelten* sich zum Schlosse hin. Wie Ludwig Meier noch so träumerisch durch den reifenden Gottessegen schritt und *die Haufen Heu schätzte*, die einen warmen Wohlgeruch verbreiteten, und dabei zu überlegen schien, ob er sich dem Schlosse nähern sollte, kam ihm zufällig jene *entzückende* Mädchengestalt *von gestern* wieder in *den Wurf*. Elsa war mit dem Sammeln von *solchen* Blumen beschäftigt, wie sie zwischen dem Korn wachsen, Korn- und Mohnblumen. Ein leichtes Sommerkleid *hob (!)* die zierliche Gestalt, die sich am blauen Horizont wie *auf* einem Gemälde abhob. Ein aufgespannter Sonnenschirm lag über den schlüpfgeschweiften Schultern. Sie bediente sich desselben nicht. Die Vormittagssonne warf von alten Obstbäumen die am Wege standen, lange Schatten. Der Schirm hing an einem am Griff befestigten Schnürchen lose gehalten *über dem Rücken (?)*. Ganz in ihr Blumensammeln vertieft, erschrak sie nicht wenig, als sie sich schon *lange* von dem Fremden, der sie sogleich wieder *erkannt hatte*, beobachtet — *wusste (!)*."

So wären wir denn über *geprägte Schleier*, *aufgedruckte Scheine*, *stehend sich schlängelnde Felder* u. dgl. m. geradewegs schon mitten in das, den metaphorischen Unsinnigkeiten nächstgelegene *Ausdrucksgebiet* der falschen Wortanwendungen überhaupt gerathen, dem wir in dem folgenden Abschnitte unsere besondere Beachtung zu schenken haben werden.

Allzuweit führen würde uns hier noch eine wirklich eingehende Behandlung der sehr beliebten, modernen Gleichnissform, in welcher die allgemeine Verrottung des Sprachstyles sich nicht minder deutlich und reichlich kund gibt. Die herrschende Flüchtigkeit und Verworrenheit, das gewohnheitmässige Greifen nach beliebigen Phrasen und Bildern, bringt besonders da, wo die Gleichnisse in vorzüglich geistreich gemeinten Zitaten bestehen, die verkehrtesten Beispiele dafür in Menge zu Tage. In einer Zeitung las ich soeben wieder: „er spielte den Orest wie *Zettel* den *Löwen*." Entweder ist gemeint: wie Zettel den Pyramus, oder: wie Schnock den Löwen, oder, wahrscheinlich: wie Zettel den Löwen spielen zu wollen erklärt. Die hierin sich zeigende Schwäche falscher Zitirung ist auch ohne Gleichniss oft genug bei uns zu bemerken. „Er macht das Wort des *Evangelisten* (statt Psalmisten) von des Menschen Leben zu Schanden" sagte z. B. ebenfalls jene Zeitung, und *Fanny Lewald* nennt einmal in Westermann's Monatsheften den Vers: „rasch tritt der Tod den Menschen an", den bekanntlich die Mönche in Schiller's Tell singen, etwa in verworrener Erinnerung an das *media in vita*: ein *altes Kirchenlied*. In der Roman-Zeitung finde ich den Satz: „unsere Dramatiker haben *hundertfach mehr* Hohenstaufen um's Leben gebracht, als alle Guelfen und Anjous zusammen, *derer* nicht zu gedenken, die der — *Kephissos* verschlang." Der Einzige (Barbarossa) ertrank aber bekanntlich im Kalykadnos. — Ein Mitarbeiter an der „Gegenwart", Herr Maximilian Cohn, verwendet ein bekanntes Zitat in ganz schiefer metaphorischer Weise: „eine der schwierigsten *Aufgaben*, die *dem Schweiss der Edlen gesetzt* sind." Die Dankadresse der jüdischen Gemeinden an den Reichskanzler, wegen der Vertretung der Interessen der rumänischen Israeliten durch ihn auf dem Berliner Kongresse, nennt diesen

Kongress wenig schmeichelhaft: einen „*Areopag*, geleitet vom Kanzler des Deutschen Reiches.“ Der Areopag war nämlich der Blutgerichtshof zu Athen. — Das Herausgerathen aus der einmal gewählten Redeform findet man, wie bei den Bildern, so auch bei den Gleichnissen. Franz Dingelstedt beginnt die Vorrede zu seinem „Litterarischen Bilderbuch“ sofort mit einer solchen stylistischen Nachlässigkeit: „Eine Sammlung biographischer, kritischer, litteratur- oder kultur-historischer Essays vergleicht sich den *Photographien-Albums*, welche die herrschende Mode der Neuzeit auf dem Schautisch der Salons, wohl auch auf dem Sims des häuslichen Herdes auflegt, um an Tagen des Empfangs durchblättert, vielleicht dann und wann im Familien-Kreise *vorgelesen* zu werden, Stoff zur Erklärung und Unterhaltung zu gewähren, zu eigenem Denken und Urtheilen anzuregen.“ Der Schriftsteller vergleicht also im Anfange auf echt moderne Weise die *Essays* mit den *Photographien-Albums*, sagt dann in der Folge aber von diesen etwas aus, was ganz aus der Vergleichung heraustritt, indem es gerade nur von den Essays, aber durchaus nicht von den Albums gesagt werden kann: dass sie nämlich nicht nur durchblättert, sondern auch *vorgelesen* werden. Ausserdem gebraucht er in demselben Satze dicht neben der Bezeichnung einer Realität, des Schautisches der Salons, bei vollkommener Gleichordnung einen metaphorischen Ausdruck: „der häusliche Herd.“ — Neben ein solches Herausgerathen in Folge blosser Unbesonnenheit stellt sich dann noch diejenige Art, welche aus einer bewussten Absicht des Schriftstellers hervorgeht. So überbietet z. B. A. Hartmann in der Romanzeitung sich selbst mit möglichst ferne von einander liegenden Gleichnissen zur Bezeichnung desselben Vorganges, um dadurch die abgeblasste Sprache *der Jetztzeit* pikant aufzuputzen: „sie schwamm gleich einer *Nixe des Rheingolds* herum und erhob sich wie die *schaumgeborene Aphrodite* aus dem Wasser“; u. s. f. u. s. f. — Das ist moderner Gleichnisstyl, der echte Sprössling unserer schon so tief eingewurzelten Gewohnheit die Sprache zu behandeln: falsch, unsinnig, verworren und geschmacklos, wie Alles, was wir bisher davon erfahren haben, und was sich fernerhin noch unserer Betrachtung reichlich darbieten wird.

Die Gral- und die Parzival-Sage
in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Von Ludwig Schemann.

Zu welchem ethischen Ziele hin Wolfram seinen Helden sich entwickeln lässt, spricht er selbst aus am Schlusse seines *Parzival*: „Wer sein Leben so zu Ende führt, dass Gott die Seele nicht entzogen wird durch des Leibes Schuld, und er doch die Huld der Welt in Ehren sich erhalten kann, der hat sein Leben gut angewendet.“*) Zu diesem Ideal religiös-ethischer Erziehung gelangt auch der Beste nur durch schwere Kämpfe und nach langen Irrungen.

Parzival's Begabung für jenes Ziel ist die des Besten. Er hat zu den glänzendsten äusseren Vorzügen (bei denen der Dichter immer wieder mit Behagen verweilt), auserwählter Schönheit und Tapferkeit, Edelmuth und hohe Denkungsart vom Vater, ein inniges, treues und frommes Gemüth von der Mutter mitbekommen. Aber alle diese Eigenschaften ruhen in ihm, ihm selbst unbekannt, er nutzt und veredelt sie nicht zunächst im Dienste einer höheren Bestimmung. Die Erziehung der Mutter, die den glänzend begabten Knaben von aller Berührung mit der Welt zurückhält, bewirkt in seinem Innern einen tiefen Widerstreit — wie er sich bedeutsam äussert in dem Morde derselben Waldvögel, deren Gesang er zu anderen Zeiten so liebevoll sinnig nachhängt —, ein Drängen, Treiben und Ahnen, das ihn hinausweist in eine ihm noch völlig unbekannte neue Welt. Da wirft ihm der Zufall Ritter in den Weg; in ihnen scheinen die schönsten Gebilde seiner träumenden Phantasie greifbare Gestalt gewonnen zu haben, und zugleich entsprechen sie dem Bilde, das ihm die Mutter vom Höchsten in der Welt, Gott, entworfen hat. Jetzt also hat sich seinem Sinn ein Ideal erschlossen, das es gilt mit allem Feuer seiner aufstrebenden Jugend zu verfolgen. Aber gerade indem er ihm sich zuwendet, beginnt er seinem edelsten Selbst untreu zu werden. Können doch weltliche Ziele, mögen sie auch als die höchsten sich darstellen, den Menschen nicht wahrhaft läutern! Wie liebt Parzival seine Mutter! und nun sieht er, wie Herzeloyde bei seiner Ankündigung, dass er sie verlassen wolle, ohnmächtig zusammensinkt; er sieht es, und doch zieht er von dannen, von dem gleissenden Scheine berückt, und wird so zum Mörder an der geliebten Mutter. Der blinde Drang, dem er sich in Verfolgung seines Zieles überlässt, treibt ihn, in den Begegnungen mit Jeschute und Ither, zu Gewaltthat und Verbrechen,

*) Auch hier benutzt unsere alte Sprache wieder ein einziges bedeutsam-vielumgreifendes Wort, dessen sich gerade Wolfram mit grosser Vorliebe bedient: getriuwe (getriuwec). Es bezeichnet dies zunächst einzelne Eigenschaften, bald im engeren Sinne „treu“, bald „aufrichtig, ehrlich“, bald „ehrenhaft“, sodann aber zusammenfassend einen Solchen, der im letzten Sinne alle ihm obliegenden Pflichten, die religiösen gegen die Gottheit und die ethischen gegen seine Mitmenschen, erfüllt.

und alle Fortschritte in einem, im Sinne der Welt, musterhaften Benehmen können die innere Selbstentfremdung nicht aufheben, der er verfallen ist, so lange er in jenen weltlichen Zielen aufgeht. So gibt er denn in dem Augenblicke, da es für ihn gilt, Menschenliebe zu bethätigen, nur den Gesetzen der Konvention und Sitte*) über sich Gewalt; über all' seinen Thaten hat er nicht Anlass genommen, der leidenden Mitmenschen zu gedenken. Er unterlässt die Frage, in welcher in einfach-gewaltiger Symbolik jene Theilnahme an den Mitmenschen sich ausdrückt. Bemerken wir wohl, wie Wolfram dabei nicht nur durch Hervorkehren anderweiter Tugenden uns immer wieder die herrliche Gemüthsanlage seines Helden vor Augen führt (seine öfter betonte Milde gegen Besiegte, seine edle Gattentreue gegen Condwiramure), wie fein er namentlich auch es andeutet, dass jene sittlichen Mängel nur aus Unversonnenheit, aus einem Vergessen bei Parzival hervorgehen, nicht ursprüngliche Charakterzüge darstellen. Hat er auch — arglos — die Mutter in Jammer und Tod gestürzt, so hat er doch nie aufgehört, ihr die rührendste Liebe zu widmen, und aus der Fülle des jungen ehelichen Glückes reisst er sich los, um sie wieder aufzusuchen, gut zu machen, was sein jugendlich toller Ungestüm an ihr verbrochen. Auch herzliches und wahres Mitgefühl geht ihm durchaus nicht etwa ab: schon Sigune hat, bei seiner edlen Theilnahme an dem Geschicke Schionatulanders, ihm gesagt: „du bist geborn von triuwen, das er dich aus kan riuwen", Parzival selbst gibt auch mehrmals seiner Bereitwilligkeit Ausdruck, Anfortas und den Seinen Hülfe zu leisten, wenn Noth und Krieg sie bedrängen sollten — dass er aber zu dieser Regung des in ihm schlummernden menschenfreundlichen Gefühles erst durch den jähen Wechsel gebracht wird, der ihn aus der Gesellschaft der Gralgenossen reisst und sein Gewissen empfänglicher macht, dass die Gesinnung angesichts der qualvollen Leiden eines Mitmenschen nicht zu Thaten sich steigert, darin liegt die Schuld, die er durch Unterlassung der Frage auf sich geladen hat.**) Diese Schuld ist keine äusserliche im Sinne der Welt; nur der einzige Mensch, der sie begangen, kann sich ihrer bewusst werden. Daher bleibt der Fluch der Cundrie, die Artus und seine Ritter auffordert, von Parzival sich abzukehren, äusserlich völlig wirkungslos: worin Parzival gefehlt, kann diese Versammlung nicht einsehen.

*) Ganz falsch ist die hie und da (auch bei San-Marte) laut gewordene Auffassung, als ob Gurnemanz von Wolfram als Vertreter der reinen Konvention hingestellt werden wolle. Es ist eben die charakteristische Wendung im Innern Parzivals, dass er sich in jenem für ihn entscheidenden Momente nur der auf konventionelle Regeln abzielenden Worte des Gurnemanz erinnert, nicht aber seiner anderen edlen Lehren, wie: „lasst Erbarmen dem Muthe beiwohnen!" Gurnemanz zeigt vielmehr die schönste Einheit weltlicher Zucht und wahrer Herzensbildung, und wohl verdiente es diese Gestalt, dass Wagner mit ihrem Namen die Meisterschöpfung eines verwandten Charakters in seinem Drama zierte.

**) Das Motiv der zu stellenden und von Perceval unterlassenen Frage findet sich auch schon bei den Franzosen, hier aber gilt es zu fragen, woher die Lanze blute, und wem das Gefäss diene. Die Umwandlung der Erkundigungsfrage in eine Frage des Mitgefühles ist Wolfram's Eigen.

In Parsival selbst aber bewirkt jener Wechsel zunächst eine grosse innere Wandlung: über seinem weltlichen Ritterruhme kennt er jetzt ein zweites, höheres Ziel, die Auffindung des Grales, die Sühne der begangenen Schuld, die er dunkel empfindet, wenn er auch in gutem Glauben gehandelt hat. Aber er wähnt diesem Ziele auf demselben Wege sich nähern zu können, auf dem er irdischen Ruhm erlangt hat, und verstrickt sich damit in einen neuen verhängnissvollen Irrthum. Denn die Befriedung mit dem höchsten Herrn, die Auffindung des ewigen Heiles erfordert vor Allem Demuth und zweifellosen Glauben. Beides aber ist Parsival im Taumel des weltlichen Treibens verloren gegangen. Voll vermessenen Trotzes gegen Gott und voll hochmüthigen Vertrauens auf die eigene Kraft zieht er hinaus, den Gral zu suchen. Wohin ihn dieser Weg führen muss, zeigt sich bald; verzweifelnd, zerrissen, meidet er die Glücklichen, bis endlich ein Strahl der göttlichen Gnade in das Dunkel seiner Seele dringt, und er dem Einsiedler sich zu Füssen wirft mit den Worten: „ich bin ein man, der sünde hât." Hier tritt die Wendung ein. Trevrizent (trev-recent, d. i. „neuer Friede") bringt ihm Ruhe und Frieden wieder, indem er das Geständniss seiner Sünden annimmt und ihn auf den einzigen Weg zur Erlangung der göttlichen Gnade, den Weg der Demuth weist. Und indem Parsival sich demüthigt, vermag er alle weiteren Proben zu bestehen, die der endlichen Erfüllung seiner Bestimmung vorhergehen. Wie Hochmuth: Selbstgerechtigkeit und Selbstsucht, so bedeutet Demuth: Selbstentäusserung. Indem er begreift, wie sehr er selbst der göttlichen Gnade bedürftig sei, öffnet sich ihm auch der Blick für die Hülfebedürftigkeit Anderer; und nachdem er gelernt hat, sein ganzes, nun wiedergefundenes Selbst für ihre Rettung einzusetzen — symbolisch ausgedrückt wiederum durch die nun ausgesprochene Frage — wird er durch die Gnade des Höchsten an jene Stelle berufen, wo er zugleich Gott und den Mitmenschen den Dienst edelster Heilsthaten weiht.

Um diesen „Stamm des maeres", die Erlebnisse und innere Entwicklung Parsivals, schlingen und winden sich nun, überreich, die mannigfaltigsten anderen Abenteuer. Aus ihnen lässt sich wieder, fast wie ein zweiter Haupttheil, die grosse Gawan-Episode herausscheiden, die, mehr als ein Drittel des ganzen Gedichtes einnehmend, doch auf den ersten Anschein mit der Haupthandlung in gar keinem Zusammenhange zu stehen scheint. Sie schildert uns in breitester Entwicklung die Fahrten und Abenteuer Gawan's, des Verwandten und Freundes Parsival's, Neffen des Königs Artus, des untadelhaftesten unter den Rittern der Tafelrunde. Nur andeuten können wir hier, dass in manchen Theilen dieser Episode (z. B. „Gawan und Obilot") Wolfram's poëtische Kunst in ihrem allerherrlichsten Lichte sich darstellt, müssen aber darauf verzichten, sie hier auch nur in Kürze zu analysiren, da wir sie nur unter dem Gesichtspunkte ihrer immerhin vorhandenen Bedeutung für die von uns verfolgte Hauptentwicklung betrachten dürfen.

Diese Bedeutung ist zunächst eine mittelbare. Es galt dem Dichter, jenes weltliche Ritterthum, dem wir zuerst auch Parsival nachtrachten sahen,

das er aber dann in dem Streben nach einem Höheren weit hinter sich liess, in allen seinen mannigfach schillernden Farben darzustellen, um es schliesslich auf als Folie für das von dem Helden erreichte geistliche Ritterthum erscheinen zu lassen. Sehr geschickt lässt Wolfram die Gawan-Episode da beginnen, wo Parzival, mit Schmach bedeckt auf der Höhe seiner Heldenlaufbahn, einem neuen Leben sich zuwendet, und da enden, wo er den Schwerpunkt in diesem neuen Leben behauptet hat (wie er ihn findet, zeigt der Abschnitt: „Parzival bei Trevrisent", der die Gawan-Episode in zwei Hälften schneidet). Wenn aber Parzival während derselben fast ganz zurücktritt, so lässt ihn doch Wolfram, mit einem wahrhaft meisterlichen Zuge, mehrmals, wie im Dunkel des Hintergrundes, und gerade dadurch tiefbedeutsam, über die Bühne gehen. Einmal heisst es nach einem grossen Kampfspiele, der Ruhm des Tages habe entschieden Gawan gehört, nur ein von Niemand gekannter rother Ritter habe ihm denselben streitig gemacht. Ein anderes Mal wird Gawan von einem Könige, in dessen Gewalt er gerathen, nur unter der Bedingung freigelassen, dass er nach dem Gral suchen wolle, zu welcher Verpflichtung er selber durch einen rothen Ritter, der ihn im Kampfe besiegt habe, angehalten worden sei. Auch vor dem Wunderschlosse Clinschor's, in dessen Mauern, bezeichnend, Gawans Ritterthum gipfeln soll, ist Parzival vorbeigezogen. Hier ganz besonders wirkt jenes „Halbdunkel" mystisch-bedeutsam. Wie nun aber eine, auch feindliche Begegnung beider Ritter mehrmals in nächste Nähe der Möglichkeit gerückt erscheint, so beschliesst sie denn auch folgerichtig die ganze Episode, und als die Freunde, unerkannt, sich bekämpfen, da muss naturgemäss Gawan erliegen, und so auch durch den äusseren Erfolg die Ueberlegenheit des geistlichen über das weltliche Ritterthum bestätigt werden.

Die Gawan-Episode ist aber auch unmittelbar, organisch mit dem „stamm des maeres" verwoben, und dies durch die Erscheinung der Orgeluse (Orgueilleuse). Sie, die wir in unserem Gedichte als Geliebte Gawans auftreten sehen, ist nämlich nicht nur dasselbe Weib, das früher Parzival seine Minne angeboten hatte, aber von ihm zurückgewiesen worden war, sie ist es auch, in deren Dienst Anfortas die verhängnissvolle Wunde erhalten hat. Seit einstmals ihr Verlobter Cidegast im Kampfe erschlagen worden, kennt sie nur noch das eine Bestreben, Alles, was sie von Manneskraft in ihren Dienst zwingen kann, zum tödtlichen Kampfe gegen den Mörder aufzustacheln. Zahlreiche Ritter sind, durch ihre Schönheit verlockt, für sie ins Verderben gegangen; an dem letzten, Gawan, zeigt nun der Dichter die dämonische Gewalt, die sie über die Männer besitzt. Durch schimpflichen Hohn, den sie auf Gawan häuft, weiss sie ihn nur immer mehr an ihre Fersen zu heften, durch spröden Stolz und buhlerische Künste seine Leidenschaft aufs Höchste zu entfachen, ehe sie ihm ihre Liebe gewähren will — eine Liebe, die, von Parzival, dem Reinen, verschmäht, für Anfortas Quell der Sünde und des Elends, als glühendste Sinnlichkeit so sich genugsam bezeichnet.

Bis zu welchem Grade der Verderbniss und der Verblendung Orgeluse durch ihre Rachewuth sich fortreissen lässt, zeigt uns ihr Bündniss mit Clinschor*). Dieser war früher ein Herzog in Capua, seinem Geschlecht nach abstammend von Virgilius, den das Mittelalter sich gerne als Propheten, später als Zauberer dachte und in Neapel lokalisirte. Clinschor wusste sich grossen Ruhm in ganz Italien zu erwerben, bis eines Tages sein Name zu Schanden gebracht ward: von dem Könige Siciliens im Arme seiner schönen Gattin überrascht, ward er von ihm mit eigener Hand entmannt. Wie er so vom menschlichen Geschlecht ausgestossen ist, so erfasst ihn mächtig das Verlangen nach Rache an der ganzen Menschheit. Er wirft sich den Künsten des Bösen in die Arme um alles Gute und Tugendhafte auf ewig zu befehden, und hat es in Kurzem zur Gewalt nicht nur über die Menschen, auch zur Herrschaft über alle Geister zwischen Erde und Firmament gebracht. Auf einem prachtvollen Zauberschlosse, das er sich erbaut, bannt er aus allen Landen Christen und Heiden, Magd, Weib und Mann zusammen und lässt sie dort in viel Jahre langer Gefangenschaft schmachten, mit der Bedingung, nur dann erlöst zu werden, wenn ein furchtloser Held in das Schloss eindringen und eine Reihe ihm auferlegter schwerer Abenteuer bestehen würde.

Mit Clinschor nun hat Orgeluse, da sie von Anfortas keine Hülfe mehr erwarten konnte, einen Bund geschlossen, durch den sie, gegen Ueberlassung glänzender Schätze, die sie einst von Anfortas als Geschenk erhalten hatte, Clinschors Land zur Bekämpfung des Gramoflanz, ihres Gegners, frei betreten und benutzen darf. Zudem hoffte sie die Zauber des Schlosses und der in ihm sich bergenden Abenteuer zur Vernichtung des Gramoflanz zu benutzen, indem sie ihre Minne, um die einst Gramoflanz in frechem Muthwillen geworben hatte, Dem zu schenken sich verpflichtet, der jene Abenteuer bestünde — diese aber bedeuten nach aller Voraussicht nichts Anderes als Tod und Verderben.

Es ist nicht dieses Ortes, ausführlicher darzulegen, wie auch sie, in der der Hochmuth selbst Gestalt angenommen hat, einen Process der Demüthigung (durch Gawan) und Reue durchmacht; und ebenso entziehen sich unserer Betrachtung die mancherlei anderen Episoden, wie das kleine Eifersuchts-Drama zwischen Orilus und Jeschute, das Minnespiel zwischen Gramoflanz und Itonje, in dem die ganze Romantik des mittelalterlichen Liebestreibens uns ergetzt, endlich die wunderherrliche Gestalt der Sigune, in deren Trauer um den jung erschlagenen Geliebten Schionatulander und einsam-weltflüchtigem Leben und Tode uns der Dichter ebenso ein Musterbild einer bis über den Tod hinaus getreuen Liebe gegeben hat, wie in der Sigune des ersten Titurel-Bruchstückes (nach unserem Ermessen der Krone aller mittelhochdeutschen Dichtung) eine unerreichte und unerreichbare Schilderung einer jungen, eben erst sich bewusst werdenden Liebe.

*) Wir stellen über ihn hier nur ganz kurz zusammen, was sich bei Wolfram über ihn findet, ohne uns auf die mannigfachen, namentlich späteren Erzählungen einzulassen, die sich an seinen Namen geknüpft haben.

Noch ein Zweig der Erzählung ist es endlich, der ebenfalls episodisch erscheinen könnte, der aber aufs Engste mit dem Hauptthema und dem Grundgedanken des ganzen Gedichtes verwoben ist: die Erzählung von Feirefiz, Parzivals Bruder.

Dieser, eine glanzvolle und in ihrer jugendlich mannhaften Natur frische, wunderbar anmuthende Erscheinung, tritt selbst erst gegen das Ende der Erzählung auf; gleich zu Anfang aber besingt der Dichter den Liebesbund Gahmuret's mit Belakane, dessen Frucht Feirefiz werden sollte, und auch später hören wir am Hofe des Königs Artus aus dem Munde der Heidenkönigin Ekuba sein Lob als des ersten Ritters des Morgenlandes verkünden. Und wie uns so der Dichter auf sein endliches Auftreten längst vorbereitet und gespannt hat, so liegt auch in dem Entscheidungskampfe, in dem er mit Parzival zusammentrifft, der Gipfelpunkt des ganzen Werkes, insofern die Brüder geradezu als Vertreter des Glaubens und des Unglaubens, des Lichtes und der Finsternisse sich gegenüberstehen. Indem nun aber, nachdem der Schwerterkampf unentschieden geblieben, der glänzendste Vertreter heidnisch-orientalischen Ritterthums, der Einzige, der Parzival ebenbürtig zur Seite tritt, der stolze Beherrscher von zwanzig Königreichen, von der überirdischen Schönheit der Trägerin des Grales, Repanse de Schoie, der reinsten der Frauen, geblendet, sich willig taufen lässt, um der Segnungen des Grales, die sich für ihn in jenem Frauenbilde spiegeln, theilhaftig zu werden, und indem er sodann in seiner fernen Heimath, als „ritterlicher Apostel", den neuen Glauben weithin verbreitet: so sehen wir in der Erscheinung des Feirefiz die siegende Macht der im Grale verkörperten Glaubensidee, die friedliche Ueberwindung des Unglaubens durch den Glauben, sich offenbaren.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt, dass die Umwandlung der Erkundigungsfrage in eine Frage des Mitgefühles, die Einführung des Verhältnisses von Anfortas zu Orgeluse und damit des tragischen Prozesses von Schuld und Sühne bei Anfortas, die Gestalt des Clinschor, die Vorgeschichte von Gamuret und der ganze Schluss, der Kampf mit Feirefiz, dessen Taufe und Parzivals Erhebung zum Gralkönig dichterisches Eigenthum des Ergänzers und Fortsetzers Chrestiens sind, dessen Werk uns in Wolframs Parzival vorliegt und in dem wir keinen Andern zu sehen glaubten, als Wolfram selbst, so werden wir dem gewaltigen dichterischen Schaffen Wolframs annähernd gerecht werden können, der alle diese eigenen und jene fremden Elemente in Beziehung zur Darstellung seines kühnen und grossartigen Ideals eines „ritterlichen Lebens in der Weihe des Christenglaubens" zu setzen wusste. Das aber macht Wolfram erst zum wahrhaft grossen Dichter, dass er mit der Darstellung dieses Ideales zugleich unvermerkt eine solche seiner ganzen Zeit gegeben hat, die uns durch alle konventionelle Gewandung hindurch die reinmenschlichen Züge jenes mittelalterlichen Lebens aufweist. Denn Wolfram ist einer der wenigen Grossen, die, ihrer Zeit

voraus, während des Mittelalters rein menschlich zu empfinden und in ihren Poesien darzustellen vermochten. Aus dem bunten Gewirre, wie es ihm sein Zeitalter darbot, von üppigem Glanze und strenger Askese, gedankenlosem Genussleben und wildem Glaubensfanatismus, ungebändigter Sinnlichkeit und rigoros-pedantischer Etikette, jugendlich frischem Thatendrang und albernsten Erfindungen eines ritterlichen Ehren-Codex entnahm sich Wolfram eine überlegene Anschauung, die dem weltlichen wie dem geistlichen Leben gleich gerecht wurde und ihn befähigte, Beides in idealster Verklärung, und doch, indem er sich anscheinend eben selbst damit identificirte, mit grösster Wärme und Treue darzustellen. Gewiss war in Wolfram dasselbe flammende Glaubensbewusstsein lebendig, das in seiner aggressiven und exklusiven Tendenz dem Mittelalter eigenthümlich ist, und die Darstellung der ecclesia triumphans ist ja, wie wir sahen, auch sein höchstes Ziel — und doch, mit welcher Unbefangenheit, mit wie warmen Farben hat er uns im Eingang seines Werkes das Heidenleben zu schildern gewusst! Wie menschlich schön das Bild jener Mohrenkönigin Belakane, deren Keuschheit so gross, dass sie wohl statt der Taufe gelten kann, wie die Thräne ihres Auges statt geweihten Wassers! Erhaben über allen Preis ist die Reinheit und Grösse von Wolfram's sittlichen Anschauungen durch die Thatsache bezeichnet, dass Gottfried von Strassburg den Parzival geradezu als eine Kriegserklärung gegen sich und seines Gleichen auffassen konnte; und doch, wie fern liegt ihm alles Moralisiren, wie gut steht ihm vielmehr die natürlich-frische Sinnlichkeit, die *er*, auf dem Grunde jener tiefen sittlichen Lebensauffassung, hie und da ihre Blüthen treiben lässt! Welch wundervoll drastischer Humor bei der grössten Zartheit und Innigkeit seiner Charakterzeichnungen! Als eine Vereinigung aller hier berührten und zahlreicher anderer, mit Worten gar nicht zu erschöpfender dichterischer Vorzüge wird unter jenen die Schilderung des jugendlichen Thoren Parzival für alle Zeit die erste Stelle einnehmen. Sie ist eine Schöpfung, in deren Gemüthstiefe unsere Zeit allen Grund hätte, sich immer wieder zu versenken, diese Zeit, der der Begriff des „Gemüthes“ so völlig abhanden gekommen zu sein scheint!

So nehmen wir denn Abschied vom Parzival, einem Werke, das als ein herrliches dichterisches Vermächtniss unserer Vergangenheit, als schönstes Denkmal ihres reichbewegten Lebens, als goldene Urkunde deutschen Sinnes, auch für die Zeiten dauernd giltig bleiben möge, denen, wie der unseren, die eigenartigen Erscheinungsformen des Geistes jener grossen Vergangenheit für immer in fremde Ferne entrückt bedünken müssen, woher sie im unsterblichen Werke des Dichters, wie Wunder der Sage selber, mit ihrem ewigen Gehalte erhabener Menschlichkeit zu uns herüberblicken. —

Die zweite grössere deutsche Graldichtung ist *der* (im Gegensatz zu den Titurelfragmenten Wolframs sogenannte) *jüngere Titurel* Albrecht's von Scharffenberg. Dieselbe galt lange Zeit und noch im Anfange dieses Jahrhunderts für ein Werk Wolframs von Eschenbach, bis man durch Auf-

findung jener alten echten Titurel-Bruchstücke die himmelweite Verschiedenheit erkannte, und seitdem sich als wahrscheinlichstes Resultat ergeben hat, dass der jüngere Titurel spätestens in den 70er Jahren des 13ten Jahrhunderts mit Einschaltung und Ueberarbeitung der beiden Wolfram'schen Bruchstücke von Albrecht von Scharffenberg gedichtet ist, der, nicht um zu betrügen, sondern um den Eindruck des Werkes zu verstärken, den Namen Wolframs gebrauchte. Wie das Gedicht durchaus dem Zeitalter der absterbenden mittelalterlichen Poesie angehört, so ist auch sein äusserlich überreicher Inhalt an wirklicher Poesie überaus arm. Der Dichter schliesst sich peinlich in Allem und Jedem an sein Vorbild Wolfram in dessen Parzival und Titurel-Bruchstücken an, jede kleine Andeutung benutzt er, um sie in endloser Breite auszuführen. Namentlich liefert er eine Ergänzung des Wolfram'schen Parzival nach vorne und nach dem Ende zu: nach vorne durch das, anscheinend von ihm selbst erfundene Geschlechtsregister der Gralkönige bis auf den Urahn Semaber hinab und durch die Vorgeschichte Titurels — besonders bemerkenswerth ist die berühmte Schilderung des Tempels von Monsalvat; — nach dem Ende zu durch Erzählung der letzten Schicksale des Grales und der Nachkommen des Parzival und Feirefiz. Schon der Schluss des Wolfram'schen Parzival deutete in Parzival's Sohne Loherangrin, dessen Schicksale in Brabant kurz erzählt werden, und in Feirefiz' Sohne Johannes hinaus in die Zukunft auf eine weitere Entwicklung. Albrecht nun erzählt weiter Loherangrin's Vermählung mit der schönen Herzogin Beloye im Herzogthum Lizaborie, den an ihm geübten tückischen Verrath und sein trauriges Ende; die Uebersiedelung des Grales und seiner Hüter mitsammt dem Schlosse Monsalvat in das Reich des Priesters Johannes, des mächtigsten Fürsten der Welt, im fernen Indien, woselbst der Gral noch jetzt ruht, vergebens in der ganzen Welt gesucht von den tapfersten Rittern. Sehr bemerkenswerth ist die Bedeutung des Grales in dieser jüngsten Graldichtung: dem um Belehrung bittenden Priester Johannes erzählt nämlich Titurel, dass der Gral die Abendmahlsschüssel Christi sei, die Joseph von Arimathia aufbewahrt habe, bis sie ihm von Engeln abgenommen und in seine (Titurels) Hut gegeben sei. Wir haben also hier eine Kombination der Wolfram'schen Auffassung des Grales mit der französischen Darstellung der Joseph von Arimathia-Legende, welche letztere dem Dichter mittlerweile auf dem Wege mündlicher Ueberlieferung bekannt geworden sein mochte. Ja, sogar jener dem Robert de Boron eigene Zug vom Grale als Richter und Prüfstein des reinen Herzens klingt wieder an, wenn es heisst, dass, nachdem der Gral in jenem Lande des Segens äussere Güter nicht mehr zu spenden gebraucht habe, doch noch die Namen der Sünder an ihm erschienen seien.

Kaum mehr dem Kreise unserer Betrachtung angehörig ist das Gedicht von Lohengrin, worin, der Andeutung Wolfram's am Schlusse seines Parzival gemäss, die Schwanrittersage, in Anknüpfung an die Gralsage, eingehend behandelt wird.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Eine zweite Reihe von *Klaviervorträgen* des Herrn *Hans von Bülow* in *Berlin*, am 22. Januar, hat unserem Fonds die weitere Summe von 3200 Mark zugeführt. Diese Erträgnisse werden, als ein besonderer *Bülow-Fonds*, von unserem Verwaltungsrathe verzinslich angelegt; die nähere Bestimmung über die Verwendung im Interesse unserer Sache bleibt dem Spender vorbehalten.

Statistik der Blätterversendungen. — Am 1. Januar 1879 waren die Adressen für 1523 Exemplare unserer Blätter, zur Versendung nach 212 verschiedenen Orten, in unserer Liste notirt; und zwar gehen von diesen

90 nach Wien,	32 nach Regensburg,	16 nach Heidelberg,
83 nach München,	31 nach New-York,	15 nach Minden,
81 nach Berlin,	28 nach London,	14 nach Würzburg,
80 nach Riga,	25 nach Frankfurt a/M.,	14 nach Braunschweig,
75 nach Bayreuth,	25 nach Schwerin,	12 nach Budapest,
51 nach Mainz,	23 nach Düsseldorf,	12 nach Hirschberg,
50 nach Leipzig,	20 nach Viersen,	11 nach Bern,
47 nach Brüssel,	19 nach Dresden,	11 nach Pössneck,
40 nach Weimar,	19 nach Ludwigshafen,	11 nach Strassburg i/E.,
39 nach Breslau,	18 nach Cöln,	10 nach Helsingfors,
33 nach Mannheim,	18 nach Freiburg i/B.,	10 nach Königsberg i/P.,
32 nach Hamburg.	18 nach Paris,	10 nach Stuttgart.

Ferner gehen 9 nach Aachen, Graz, Kiel und Prag;

8 nach Asch, Barcelona und Karlsruhe;

7 nach Baden, Basel, Chemnitz, Götaborg, Magdeburg und Villingen;

6 nach Moskau, Oldenburg und Worms;

5 nach Elberfeld, Göttingen und Plauen i/S.;

4 nach Amsterdam, Cassel, Coburg, Görlitz, Goslar, Hannover, Koberwitz, Posen, Schwabing, Sondershausen, Wiesbaden und Zürich;

3 nach Artern, Bamberg, Brandenburg a. d. H., Brieg, Carlsbad, Florenz, Güstrow, Herzogswalde, Kaiserslautern, Luxemburg, Neu-Strehlitz, Osnabrück, Petersburg, Rom, Schweinfurt, Stettin, Winterthur und Zabern;

2 nach Altenburg, Barmen, Baumgarten, Bellin, Bonn, Boston, Bremen, Charlottenburg, Chippenham, Constanz, Düren, Dürkheim, Edenkoben, Eisenach, Gotha, Haag, Halle a. d. S., Jena, Kühschmalz, Ludwigsburg, Lüttich, Mons, Naumburg a. d. S., Neisse, Neulengbach, Neustadt a/H., Nordhausen, Nürnberg, Plagwitz, Rostock, Salzburg, Speyer, Straubing, Strehlen, Turin, Warschau und Zittau;

1 nach Agram, Altjessnitz, Antwerpen, Arnheim, Aussig, Ballenstedt, Biasewitz, Birmingham, Budweis, Burgdorf, Cilli, Colberg, Colmar, Danzig, Darmstadt, Dessau, Deutsch-Krawarn, Deutz, Dornbach, Drem, Ebersdorf, Edesheim, Einbeck, Eisenberg, Elbing, Erfurt, Franzensbad, Fünfhaus, Fürstenfeldbruck, Fürth, Gardelegen, Gladbach i/B., Glasgow, Glogau, Gnadenfrei, Gohlis, Grieo, Gross-Glewitz, Gross-Orner, Hagen, Hagenau, Hagenbach, Haidhausen, Haine St. Pierre, Halberstadt, Havre, Heidenheim, Hochstein, Hörselgau, Iserlohn, Kapelle, Kielegg, Kriewald, La

Louvière, Lichterfelde, Löben, Mannn, Meiningen, Mühlhausen i/Th., Newcastle a/T., Nussdorf, Ölber, Ostrichen, Oxon, Pernau, Potsdam, Präfening, Raigern, Rohnstock, Rotterdam, Schmiedeberg, Siegfeld, Sonneberg, Stäfa, Stibbe, Stockholm, Stralsund, Todtnau, Tübingen, Unter St. Veit, Veytaux, Wandsbeck, Weilburg, Weissenburg i/E., Wernigerode, Windsor, Zehlendorf, Zindel, Zuaim und Zweibrücken.

Hierzu ist noch zu bemerken, dass von einigen Vertretungen aus wiederum Exemplare an Auswärtige versandt werden, deren Adressen in der obigen Statistik nur der von dem Druckorte aus stattfindenden Blättersendungen noch nicht mit notirt werden konnten. So sind wir benachrichtigt, dass von *Arlern* aus 1 Exemplar nach Rossleben und 1 nach Weimar, von *Barcelona* 1 nach Madrid und 1 nach Xeres de la Frontera; von *Mainz* 1 nach Alzey, 1 nach Cheltenham, 1 nach Darmstadt, 1 nach Havre, 2 nach Hochheim a/M., 2 nach London, 1 nach München; von *Viersen* 3 nach Crefeld, 9 nach Gladbach, 1 nach Urdingen; von *Chemnitz* und *Hamburg* 2 nach Bombay und Callao (Peru) gesandt werden, woraus sich als genauere Bestimmung der Anzahl der Wohnorte unserer Adressaten also die Summe von 224 Orten ergibt.

Unter diesen Orten befinden sich 70 ausserdeutsche Städte, nach welchen 460 Exemplare gehen, und zwar: nach *Oesterreich-Ungarn* 150 (vertheilt auf 22 Städte), nach *Russland* 102 (6 Städte), nach *Belgien* 54 (6 Städte), nach *England* 33 (8 Städte), nach *Nord-Amerika* 33 (2 Städte), nach der *Schweiz* 28 (7 Städte), nach *Frankreich* 20 (2 Städte), nach *Holland* 12 (6 Städte), nach *Italien* 8 (3 Städte), nach *Schweden* 8 (2 Städte), nach *Spanien* 8 (3 Städte), nach *Süd-Amerika* und nach *Ostindien* je 1 Exemplar.

Die stätige Steigerung der Anzahl unserer Mitglieder während des vorigen Jahres lässt sich am Besten aus der Übersicht der monatlichen Blättersendungen erkennen. Das erste Stück war in zahlreichen Probeexemplaren (zusammen 1041) versandt worden; die ausschliesslich an Mitglieder gerichtete Versendung des zweiten Stückes umfasste 705 Exemplare, die des dritten 853, des vierten 1063, der zugleich versandten fünften und sechsten je 1195, des siebenten 1256, des achten 1300, des neunten 1372, des zehnten 1410, des elften 1504, des zwölften 1537. Von diesen kommen im neuen Jahre 26 Exemplare seither ausgetretener Mitglieder in Wegfall, während 12 Exemplare für die, seit dem letzten Redaktionsschlusse bis zum 1. Januar neu eingetretenen Mitglieder wiederum hinzuzählen sind, woraus sich also die Anfangs genannte Zahl von 1523 Exemplaren ergibt. Die seit dem 1. Januar bis zum Datum der Versendung des vorliegenden Stückes neu hinzugekommenen oder von den Vertretungen erst nachträglich angemeldeten Adressaten sind bei dieser Statistik noch nicht mit in Betracht gezogen worden. —

Vom neuen Januarstücke wurden 1582 Exemplare versandt. —

Die „Benachrichtigung", welche dem vorigen Stück nicht mehr beigelegt werden konnte, da sich ein Uebergewicht für die Postsendung ergab, wird mit diesem Stücke nachgeliefert.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Hoeger, Bayreuth.

6621

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

März. Drittes Stück. 1879.

Inhalt: — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. I. 2. s. — Die Gral- und die Parsival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Von Ludwig Schemann. II. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus Schiller's Briefen „über die aesthetische Erziehung des Menschen"; nebst einem begleitenden Briefe an den Redakteur der Bayreuther Blätter von C. Fr. Glasenapp. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

II. Falsche Wortanwendungen.

Wir müssen zugeben, dass es unserer heutigen Sprache unmöglich ist, der metaphorischen Redeweise sich ganz zu entschlagen. Alle Sprache ist, ihrem Ursprunge gemäss, Bezeichnung sinnlicher Vorgänge, Erscheinungen, Zustände und Gegenstände. Für die abstrakten Begriffe und Verhältnisse des eigentlichen geistigen Lebens gibt es keine eigene Sprache. Hierauf können nur wiederum die ursprünglich sinnlichen Begriffe übertragen angewandt werden. Man betrachte z. B. in dem eben gelesenen Satze nur die abstrakten Worte: *ursprünglich — Begriff — übertragen — anwenden*, und prüfe sie auf ihre wirkliche, natürliche sprachliche Bedeutung hin. Man wird auch in ihnen bereits durchaus metaphorische Ausdrücke erkennen. Bei den immer zunehmenden Ansprüchen an die Sprache zur Bezeichnung des Abstrakten muss allerdings die einfache Rede schliesslich ganz zur Bildersprache werden. Um so behutsamer muss man also auch bei dem Gebrauche der Bilder zu Werke gehen. Statt dessen sucht man sie, bestenfalls, wohl dadurch zu ver-

meiden, dass man, um die abstrakten Begriffe zu bezeichnen, Fremdwörter anwendet, welche an sich zwar nichts anderes sind, als ebenfalls ursprünglich sinnliche Bezeichnungen, aber in ihrer formalen Fremdartigkeit sich als eine besondere Sprache von der uns gewohnten abheben. Schopenhauer rügt die übermässige und daher falsch werdende Anwendung der spezifisch zu abstrakter Bedeutung gelangten Worte in unserer modernen Sprache, so z. B., dass wir uns dessen so sehr entwöhnt haben, richtig dort von *bewirken* zu sprechen, wo in der That nur reale Ursachen und Wirkungen in Betracht kommen, und statt dessen das Abstraktum *bedingen* anzuwenden lieben, auch wenn von dem ideellen Verhältnisse einer Bedingung gar keine Rede sein kann. Hierin sehen wir eine Art Flucht vor der Metapher, den Trieb sich von dem Sinnlichen möglichst zu entfernen, was aber ebenfalls in das Unrechte führt, gerade so, wie andererseits die übermässige Anwendung der Fremdwörter. Es ist also gewiss nicht leicht unsere Rede vor der Gefahr zu bewahren, die ihr von der Metapher droht; immerhin aber würde schon viel damit gewonnen sein, wenn man sich nur bemühen wollte, das Uebermaass der Anwendung durch eine strenge Kritik des Angewendeten, eine einsichtsvolle Vermeidung geradezu unsinniger, unpassender und verworrener Metaphern, zu vermindern. Doch ist es sehr zweifelhaft, ob unsere heutigen Schriftsteller zu einer solchen einsichtsvollen Behandlung der Sprache überhaupt gelangen können; sind sie doch z. B. einsichtslos genug unter Anderem den hier soeben gebrauchten Begriff der Verminderung mit Vorliebe durch das unsinnige Wort *Herabminderung* auszudrücken, dessen Gegentheil also die *Heraufminderung* wäre, wie sie etwa, als zunehmende Verschlechterung gedeutet, in der Entwickelung des deutschen Styles unter den Händen eben jener Schriftsteller, als traurige Thatsache zu bemerken ist.

Meistens scheint die Ursache falscher Wortanwendung eine ähnliche zu sein, wie die, welche wir für das Herausgerathen aus dem zuerst gewählten Bilde anzunehmen hatten; der Schreiber vergisst während des Schreibens die beabsichtigte Fassung seines Gedankens und fügt ein Stück aus einer anderen, ihm gerade auch bequemen und gebräuchlichen Ausdrucksform als Ergänzung an oder ein. Dieses Vergessen ist sogar schon zu einer ihn durchaus gerechtfertigt dünkenden Gewohnheit geworden: es besteht in einer völligen Nichtachtung der Erinnerung, wie sie der modernen, nur von einem Tage auf den andern lebenden Journalistik allerdings zu zweiter Natur werden musste. Die Worte sind einem solchem Schriftsteller nur Zeichen, die selber nichts bedeuten und aussagen, sondern nur dazu dienen etwas Mitzutheilendes durch gebräuchliche Buchstabenverbindungen anzudeuten, gleichviel, ob diese ihrem eigentlichen Sinne nach zusammenpassen oder nicht. Diese ganz unleidliche Unbesonnenheit im Gebrauche unserer Sprache wird einerseits von dem Triebe nach blosser Wortemacherei auf das Bedenklichste begünstigt, und trägt andererseits selber viel dazu bei das leere Geschwätz noch zu vermehren. Man spricht statt in Worten: in Floskeln; und darüber vergisst man dann das Wichtigste:

vollständig klar auszudrücken, was man meint, oder was man meinen sollte, wenn man selber unter dem Floskelspiele der Schreiberei etwas ernstlicher zu denken sich Mühe gäbe.

Da unsere Sprache in so hohem Grade metaphorisch geworden ist, so kann es nicht fehlen, dass auch die falschen Wortanwendungen von den, zuletzt betrachteten, metaphorischen Sprüngen vielfach nicht mehr recht zu unterscheiden sind, insofern als sie eben in unbesonnenen Verwendungen der üppig vorhandenen Floskeln des modernen Bilderstyles bestehen. Wenn z. B. Herr A. Schneegans, bei Gelegenheit einer ernsten politischen Betrachtung in der „Gegenwart," von gewissen *Zuständen* redet, „gegen welche die Reichspartei *im drohenden Schlepptau* der Konservativen *steuert*", so scheint dies zunächst ein ziemlich durchgeführtes Bild zu sein; doch aber gehören die Begriffe des *Steuerns* und des *Schlepptaues* nur rein äusserlich zusammen, während die Bezeichnung des letzteren als *drohendes* ein neues Bild im Bilde und eine völlige Verschiebung des Sinnes ergibt. *Das Drohen* ist doch nicht Sache des Schlepptaues der Konservativen, sondern das *Bedrohliche* die Eigenschaft des „sich in das Schlepptau nehmen Lassens" und so gegen gewisse Zustände Steuerns der Reichspartei! Man erkennt also in dem *drohenden Schlepptaue* nichts weiter, als ein unsinniges Floskelgemisch, aus dem wüsten Wortschatze moderner Schriftsprache blindlings herausgegriffen, für die Bezeichnung des einfachen Verhältnisses eines *gefährlichen Anschlusses* einer Partei an eine andere. — Auf ähnliche Weise spricht der berühmte Gelehrte Karl Vogt in der „Gartenlaube" von einem *erfolgreichen Felde der Thätigkeit*. Nun kann doch nicht ein *Feld*, sondern nur eine *Thätigkeit* — *erfolgreich* sein; das *Feld* aber ist hier wiederum eben nicht in seiner wirklichen sinnlichen Bedeutung, sondern nur als ein, in Verbindung mit *Thätigkeit* sehr häufig gebrauchtes Wort zur Anwendung gekommen. — Der besonders seines „blühenden" Styles halber geschätzte Berliner Kritiker, Herr Ludwig Pietsch, benutzt in der „Gegenwart" den Kunstausdruck *glücklicher Wurf* einmal in einer so unbedachten Weise, dass man dabei durchaus nicht mehr an die, ursprünglich gemeinte, metaphorische Vorstellung eines Würfelspieles denken kann, sondern nur noch den Begriff eines Familienereignisses im Thierleben damit zu verbinden weiss: „die Statue Liebigs ist vom glücklichsten Wurfe!" Der Sinn der Metapher, die schon an sich nicht wohl zu dem Begriffe einer Statue passen will, ward völlig vergessen unter dem zwingenden Einflusse der beliebten französischen Konstruktion mit der Präposition *von*, deren verheerende Wirkung, besonders in der Verdrängung des einfachen, schönen deutschen Genetivs, auch Schopenhauer mit besonderer Strenge uns vorgehalten hat. Immer allgemeiner, sagt er, werde der Ablativ statt des Genetivs gesetzt und ganz unbefangen z. B. *das Leben von Leibnitz* und *der Tod von Andreas Hofer* statt Leibnitzens Leben, Hofers Tod geschrieben. „Wie würde in anderen Sprachen ein solcher Schnitzer aufgenommen werden? was würden z. B. die Italiäner sagen, wenn ein Schriftsteller *di* und *da* (d. i. Genetiv und Ablativ)

vertauschte! Aber weil im Französischen diese Partikeln beide durch das dumpfe, stumpfe *de* vertreten werden und die moderne Sprachkenntniss deutscher Bücherschreiber nicht über ein geringes Maass Französisch hinaus zu gehen pflegt, glauben sie jene französische Armsäligkeit auch der deutschen Sprache aufheften zu dürfen, und finden, wie bei Dummheiten gewöhnlich, Beifall und Nachfolge." In dem obigen Satze war es einmal nicht der Genetiv, sondern sogar der Nominativ, der in dieser Weise umschrieben worden war; es hätte mindestens gesagt werden sollen: „die Statue war *ein* sehr glücklicher Wurf des Künstlers," ein Glückswurf gleichsam im Spiele seiner künstlerischen Thätigkeit. Aber unsere, des einfachen, natürlichen Ausdruckes entwöhnte Schriftstellerschaft greift unbedacht jeden metaphorischen Ausdruck auf, der ihr gerade „in den Wurf" kommt, und konstruirt denselben alsdann in den Satz hinein, wie es andererseits der lüderlichen Gewohnheit ihrer gallizistischen oder doch mindestens undeutschen Syntaktik eben gefällt. Und so bildet denn z. B. der „deutsche" Dichter Rudolf von Gottschall, in der Illustrirten Zeitung über den „deutschen" Dichter Karl Gutzkow schreibend, den folgenden „deutschen" Satz: *im Drama* schrieb er *Stücke im genialen Wurf* der Grabbe'schen *Manier*, die auf die Bühne *verzichtete*, *Nero* und *Saul*"! —

Diese gedankenlose Wortemacherei, welche Phrasen und Bilder gebraucht, wie sie gerade als handliches Material zu einem schmucken Satzbaue für den heutigen Schriftsteller in Massen bereitliegen, verursacht überhaupt die konfusesten Verwechslungen der Begriffe und Begriffsbeziehungen. Da wird ganz Dasselbe, oder das Widersprechendste und das Zusammenhangsloseste dicht hintereinander ausgesprochen, nur in dem blinden Drange Worte zu machen, die etwa einigermaassen an das Auszudrückende erinnern, wobei sie aber nur leider verschiedenen Arten es auszudrücken entsprechen. Alle diese Arten schwirren durch den Kopf des Schreibers, und von allen fällt ein Bröckchen Ausdrucksmittels in seinen Satz. So sagt Gutzkow, voller Lust am Wortemachen, ohne Nachdenken, zweimal dasselbe in dem Satze: „er benützte jeden freien Augenblick, den ihr die lebhafteste *Theilnahme am* wirthschaftlichen *Unterstützen* der Obristin liess"; während doch eben in diesem *Unterstützen* die *Theilnahme* — an der Besorgung der Wirthschaft — besteht. Und ein anderes Mal erzählt er: „es fiel Allen *immer mehr* auf, dass er *plötzlich* in eine zerstreute Stimmung gerathen war"; wo das „immermehr" und „plötzlich" zu einander passen, wie die Faust auf das Auge.*) Wieder an einer andern Stelle fängt er an: „*hat* meine Familie in diesen Arrangements eine *Befriedi-*

*) Man vergleiche damit desselben Autors Wundersatz; „Waldemar *fixirte dauernd* die jetzt stumm gewordene Elsa, doch *verschleierte* er seinen von Herzen kommenden Forscherblick; er *fixirte* ein Gemälde in Lebensgrösse, unter dem Alle *träumerisch* saassen, bald da, bald dorthin *ihre Rederaketen losbrennend*". — Also ein verschleierter Blick, der dauernd eine Dame, zugleich aber ein Bild fixirt, unter welchem die ganze Gesellschaft träumerisch Rederaketen losbrennt! —

gung gefunden“ — denkt, er habe gesagt: „*glaubt* sie darin eine Befriedigung *finden* zu können“ — und fährt demgemäss fort: „so will ich diese *Annahme* nicht stören.“ — Ein Berichterstatter der Nationalzeitung will sagen, dass ein Beamter in eine dienstliche Stellung eingetreten sei, zu der ihn der Handelsminister berufen hatte; und er schiebt diesen in die Meldung zusammen: „er ist eingetroffen, um in seine Stellung, *welche* ihn zur Dienstleistung im Handelsministerium *beruft*, einzutreten.“ — Karl Vogt wiederum spricht in der „Gartenlaube“ von gewissen „in der Deutung der Resultate *verfehlten Forschungen*“, ohne zu bedenken, dass eine Forschung, deren *Resultate* falsch gedeutet werden, selber durchaus nicht *verfehlt* zu sein braucht, wohl aber das *Ziel* der Forschung durch die falsche Deutung verfehlt wird. Obgleich der Schriftsteller eben diesen Gedanken eigentlich hatte ausdrücken wollen, als er *schrieb*, so *ergass* er ihn doch wieder über die Wortanwendung, in die er beim Schreiben gerathen war. — Herr Oldenburg, ein geschätzter Mitarbeiter an der „Gegenwart“, verwechselt dort gelegentlich viererlei: Missgriffe, die auf Verbesserung dringen, Missgriffe, zu denen man verleitet worden ist, Fehler, in die man verfallen war, und Mächte, denen man verfällt; und aus dieser vierfachen Verwechselung schreibt er die sechs Worte hin: „*dringende Missgriffe, denen man verfallen war*“. — Die nicht unbegabte Romanschriftstellerin Adelheid von Auer will in ihrer Erzählung „Aus dem Labyrinth der Welt“ (Romanzeitung) uns die Hoffnung aussprechen, dass Jemandem ein noch langes Leben beschieden sein werde; sie vergisst inzwischen diese rhetorische Absicht und verfällt in die andere Redensart von einem *weitgesteckten Ziele*, und aus Beiden zusammen ergibt sich ihr der verworrene Satz: „allem Anschein nach war ihm *noch ein weites Lebensziel beschert*.“ — Auch Fanny Lewald endlich, die noch berühmtere Romanziere, macht, weil sie *Leistungen* kennt, die *erfordert* werden, und *Aufgaben*, die zu *erfüllen* sind, aus der Verquickung beider Redewendungen: *Leistungen*, die das reichste Hospital der Welt zu *erfüllen* hat. (Westermann's Monatshefte.)

Herr Walter Rogge beginnt einen politischen Aufsatz in der „Gegenwart“ mit dem echten, selbst bei unseren besten Schriftstellern so beliebt gewordenen Gassenpathos des modernen Journalisten, mit der ganzen schludrig-gewöhnlichen Ausdrucksweise der Unehrerbietigkeit gegen die Würde eines ernsten Stoffes und seiner öffentlichen schriftstellerischen Behandlung: „*Reiner Zufall* (!) ist es freilich nicht, immerhin aber *waltet* ein gutes *Stück* (!) Prädestination in der Genauigkeit, *womit* für *Oestreich* (!) das Triennium der Ausgleichsarbeit *mit der Abwickelung* der Orientfrage zusammenfällt.“ Die eine Thätigkeit wird also in die Form der von ihr beanspruchten Zeitperiode gekleidet, die andere bleibt, wohl wegen ihrer metaphorischen Merkwürdigkeit (Abwickelung einer Frage!), unbekleidet, und Beides fällt nun ohne Weiteres „zusammen.“ — Dass einem Begriffe, anstatt des eigentlich als zugehörig ihm gegenüber zu stellenden, welcher verschwiegen bleibt, ein anderer Begriff zu-

gesellt wird, der sich zu dieser direkten Gegenüberstellung gar nicht eignet, einer solchen flüchtigen Gleichordnung kommt auch Paul Heyse (Einleitung zu der Uebersetzung der Werke Leopardi's) in dem Satze nahe: „Seitdem der *Pessimismus* täglich lauter als einzig befriedigende *Lösung* aller Tages- und Menschheitsfragen gepriesen wird — —"; wo doch nicht so sehr der Pessimismus, als vielmehr die Befolgung seiner Lehren diese *Lösung selbst* bedeuten dürfte. — Kaum anders erscheint das stylistische Gebahren F. Kürnbergers, wenn er flüchtig hinschreibt: „das Mädchen fühlte den Respekt, der zu *ihren Gränzen* gehörte"; während er doch bei einiger Besonnenheit hätte einsehen müssen, dass hier nicht von den Gränzen des Mädchens selber, sondern etwa ihres Standes, oder des ihr in dieser Situation Erlaubten, die Rede sei. — Was kurz vorher gesagt worden ist, wird gleich danach, bei der Einführung des darauf zu beziehenden Begriffes, in fauler Leichtfertigkeit vergessen, sodass der zweite Begriff zu dem ersten dann gar nicht stimmt. Herr J. Mähly richtet z. B. in der „Gegenwart" die Konfusion an, dass er sagt: „der *Name* Vautier geniesst unter allen Schweizer *Malern* die grösseste Popularität." Das soll nicht etwa heissen, dass der Name bei den Malern populär, sondern, dass Vautier von allen Schweizer Malern der populärste sei. Die übertragene Redeweise *der Name* fällt hier in die einfach thatsächliche *die Maler* zurück; ebensowohl hätte also umgekehrt gesagt werden können: „der *Maler* Vautier geniesst unter allen Schweizer *Namen* die grösseste Popularität." — In ähnliche Verwirrungen geräth z. B. ein Kunstkritiker der Kreuzzeitung: „die Dornen beginnen ihre volle, für das *Diminutiv* Dornröschen, *welches* nach dem Märchen an *ihrem* fünfzehnten Geburtstage den *Spindelstich empfing*, etwas zu gedrungene, für ihre Jugend schon zu entwickelte, nicht edel genug gehaltene Gestalt, zu umranken" (!) — und auch Gutzkow, indem er z. B. von einer Dame auf einem Bilde spricht, und danach etwas auf dieses Bild der Dame Bezügliches von der Dame, als von einer Person, sagt, nämlich: „ich sehe, dass die schöne Dame eine Rose in der Hand hält; *sie* ist ringsum mit den offenbaren Anzeichen versehen, dass die *Leinwand* herausgeschnitten worden ist." Schreibt F. Kürnberger einmal: „der Dolmetsch, der mir die *Bilder* dieses Albums zu deuten wusste *und* vielen derselben als *mitspielende Figur* wohl selbst angehörte", oder der bekannte Kunstschriftsteller Wilhelm Lübke: „ein *Amor* von Parmeggianino, der dem *Correggio so nahe steht*, dass er früher allgemein diesem Künstler zugeschrieben wurde", — so ist eine ähnliche flüchtige Gleichordnung der Begriffe einer wirklichen Person und ihres Bildes oder ihres Abbildes auch Gutzkow, und zwar alles auf Einmal, passirt, in dem Satze: „*sie* hat *sich selbst* gemalt *und* — soll ausserordentlich ähnlich sein", nämlich das selbstgemalte *Bild* von ihr. Nahe dabei fiel ihm am Schlusse eines Satzes die schöne Phrase von der Künstlernatur ein, und ohne zu bedenken, dass er vorher von einem *Selbstportrait* gesprochen hatte, als welches sich doch nur auf eine Person, aber nicht auf eine Natur beziehen konnte, sagte er nun: „das Bild war Selbstportrait einer leider zu früh aus dem Leben

geschiedenen Künstlernatur.“ — Dass man hingegen manches nicht ohne weiteres von Personen sagen dürfe, was von ihren Handlungen gesagt werden kann, wird ebenfalls leicht vergessen. Man spricht z. B. metaphorisch von unentwegtem Streben, Wirken, Fortschreiten, kurz, von einer Bewegung, welche von dem einmal eingeschlagenen Wege nicht *abzulenken* ist. Darf man aber darum auch, wie der bereits erwähnte Nachrufer in der „Gartenlaube“ es gethan hat, von einem *unentwegten Manne* des Volkes reden? Oder, weil man gewisse Thaten, die mit Ueberlegung vollführt worden sind, einfach als *überlegte* bezeichnen kann, darf man darum auch die Menschen, welche sie thun, *überlegte Menschen* nennen, gleich als ob sie etwa irgendwo *über-gelegt* worden wären? Bis in den Styl unserer vortrefflichsten und geistvollsten Schriftsteller und Gelehrten dringt diese sehr beliebte, und in unserer Zeit der Vielschreiberei auch sehr nothwendig dünkende Manier der Verkürzung ein, in welcher wir gewissermaassen das Gegentheil der hier im Allgemeinen besprochenen Wortemacherei, und doch wiederum denselben Geist der Unbesonnenheit bei leichtfertiger Anwendung irgendwie gebräuchlicher Redensarten, erkennen müssen.

Wie aus der *Wortebnappung* — um mit Schopenhauer zu reden — das Bedürfniss nach Vermehrung der Worte sich ergibt, so auch umgekehrt aus der Wortemacherei, und dem dadurch geförderten Leichtsinne überhaupt, die verkehrteste Zusammenschiebung der Begriffe. Hiermit soll dann wohl auch gelegentlich der Schwall überflüssiger Worte gerade dort gedämmt werden, wo er aufhört blosser Schwall zu sein, und wo das Wort eben nothwendig wäre. So erhält man aus der Werkstätte der vereinigten Kräfte unbesonnener Anwendung der Worte und eiliger Verkürzung der Rede jenen komprimirten Unsinn, in dessen geschmackvoller Servirung wiederum Gutzkow als Meister erscheint. „Warum denn nicht, hatte Elsa gesagt, als sie die stattliche *Erscheinung* erblickte, *die* auch dem Obristen seit Jahren einen offen dargelegten Lebenslauf verbürgen konnte.“ Die Erklärung des Erzählers, dass man seinen Helden als eine stattliche Erscheinung sich zu denken habe, sollte gelegentlich in dem eingeschobenen Zwischensatze irgend welcher Rede angebracht werden, und die unbesonnene Wortemacherei nahm keinen Anstoss daran, nunmehr die *Erscheinung*, statt *des Helden*, einen Lebenslauf (und zwar: seit Jahren einen offen dargelegten, statt eines seit Jahren offen dargelegten) verbürgen zu lassen. Ein anderes Mal heisst es einfach: „ja, ja, gab die männliche, würdige *Erscheinung* zu.“ Und an dritter Stelle: „der Hofrath sprach zu einem alten *Minister*, wie *mit einer* — *Denunziation*“; wo wiederum plötzlich ein abstrakter Begriff, wie dort eine erklärende Eigenschaft, mit der Person identifizirt worden ist, nur damit einige erläuternde Worte erspart würden. — Wenn Herr Karl Frenzel, der bekannte Berliner Kritiker, in Westermann's Monatsheften u. A. sagt: „er wohnte jeder *Vorstellung Maydas* bei,“ oder wenn er eben dort z. B. von *Entbehrungen der Noth* spricht, so mag man auch hierin den Einfluss des modernen Verkürzungstriebes auf die ebenso moderne Ge-

wohnheit des unsinnigen Wortemachens sehen: eine Vorstellung, in welcher Jemand auftritt, ist nicht kurzweg seine eigene Vorstellung, und Entbehrungen, welche die Noth den Menschen auferlegt, sind nicht kurzweg Entbehrungen der Noth; oder aber, die Entbehrungen sind selbst die Noth, und dann ist die Phrase wieder eine überflüssige Anhäufung von gleichbedeutenden Worten. — Sehr beliebt wird es überhaupt bei unseren Romanschriftstellern an die Stelle des einfachen *sagte*, *erwiderte*, u. dgl. m. ein Verb zu setzen, welches das im Sprechenden dabei sich regende Gefühl, oder die eigenthümliche Bedeutung der Aeusserung für die Situation, gleich mit bezeichnet: eine Verschiebung der Begriffe, durch welche die Rede ganz abscheulich verunstaltet wird. In dieser Manier drückt sich u. A. auch unser viel zitirter Altmeister des modernen Romanstyles aus: „Herr Obrist, *wallte er auf* —", oder: „wer hat ihnen diese Lüge aufgebunden, *wallte* Elsa mit der vollen Entrüstung auf, *die* in einem deutschen Herzen *bei* solcher Anschuldigung wie ein Feuerbrand zünden muss." (Eigentlich *zündet* die Anschuldigung, nicht die Entrüstung, welche ihrerseits vielmehr der *entzündete* Brand wäre.) Noch hübscher aber ist der Satz: „die sich selbst widersprechenden Ansichten Ihres guten Papas — *fiel Elsa offen mit der Thür in's Haus*"! — In demselben Augenblicke, wann der Schreiber sich von der Absicht beherrscht findet eine gewisse nähere Beschreibung der Stimmung oder der Art der Aeusserung seines Redenden geschwinde anzubringen, *vergisst* er in gewohnter Weise eben deren eigentlichen Sinn und bringt sie in die konfuseste Verbindung, sodass der Effekt die baare Lächerlichkeit ist.

Wir müssen auch in diesem Gebrauche eines Wortes an der Stelle eines anderen von der gleichen Gattung, aber von anderem Sinne, die bereits mit stylistischer Absichtlichkeit angewandte, leichtfertige Gewöhnung unserer modernen Deutsch-Schreiber an unbesonnene Vertauschungen der Worte überhaupt erkennen. Mit besonders bedenklicher Wirkung äussert sich diese *Manier* in der Anwendung der Partikeln, und zwar vor Allem der Präpositionen und Konjunktionen. Dass ein jedes dieser kleinen Worte, welche meist erstarrte Kasusformen sind, ein sehr bestimmtes Verhältniss bezeichnen, wodurch wir in den Stand gesetzt sind auf die sicherste und kürzeste Weise logische Unterschiede sprachlich auszudrücken, dies scheint vergessen zu sein. Nach Belieben greift der Schriftsteller in den, ihm verächtlich dünkenden Kleinkram hinein und setzt mit flüchtiger Berücksichtigung irgend einer oberflächlichen Aehnlichkeit, das eine Wort für das andere. Damit verschiebt er, ohne es zu beachten, den logischen Sinn seiner Phrase und betheiligt sich so, unbewusst, an der allgemeinen Zerstörung des — uns andererseits so nöthigen — Gefühles für die Logik der Rede überhaupt, welches sich gerade vorzüglich in der richtigen Beobachtung und Anwendung der sprachlichen Differenzirungsmittel bekundet. Schopenhauer schenkt dieser übelen Gewohnheit eine besondere Beachtung nach einer gewissen, seinen Zorn vornehmlich reizenden Seite hin: nämlich nach der Seite der falschen Wortanwendung im Bestreben nach der

Wortersparung. Auch hier wirkt das Unheil in stätem Wechselspiele sich selbst vergrössernd. Hat man einmal die Achtung vor der Bedeutung der Worte überhaupt verloren, so glaubt man auch getrost sich Worte ersparen zu können, indem man Kürze des Ausdruckes, weniger aus Stylgefühl als aus Faulheit und Eiligkeit, anstrebt. Und andererseits: wenn man Worte zu verschlucken beliebt, die, um den Sinn der Phrase zu verdeutlichen, recht von Nutzen gewesen wären, so verliert man auch noch immer mehr das Gefühl für den besonderen Sinn dieser Worte, als der sprachlichen Bezeichnungen bestimmter Beziehungen. So wird man denn gerade im Bestreben nach Knappheit erst recht zum unbesonnenen Schwätzer. Wie treffend spricht Schopenhauer über die Bedeutung der Kürze des Ausdruckes! „Man soll nie und nirgend der Kürze auch nur das kleinste Opfer auf Kosten der Bestimmtheit und Präzision des Ausdruckes bringen". „Schlagende Kürze, Energie, Prägnanz des Ausdruckes ist nur dadurch möglich, dass die Sprache für jeden Begriff ein Wort und für jede Modifikation dieses Begriffes eine derselben genau entsprechende Modifikation des Wortes besitzt". „Durch ganz ungehörige Wortersparnisse suchen sie Das hervorzubringen, was ihre Einfalt sich unter Kürze des Ausdruckes und gedrungener Schreibart denkt". „Durch Beknappung kann man die Zahl der Worte nicht verringern, ohne die Bedeutung der übrigen zu erweitern". Und als besonders auffällige und anstössige Beispiele solcher Beknappung des Gebrauches der Partikeln führt er an: die Proskribirung von *wenn* und von *so* durch Versetzung der Worte, „ohne Diskrimination, wo diese Wendung passend, wo nicht", als welche der poetischen Sprache eigenthümlich angehört, die den Eindruck des Hypothetischen möglichst zu vermeiden hat, — und ferner: die Weglassung wesentlicher logischer Partikeln, wie „*nur, um, zwar, und* u. s. w., welche über eine ganze Periode Licht verbreitet haben würden", nun aber zur Ersparung des Raumes ausgemerzt werden, wonach also der Leser im Dunkeln bleibt. Dieses Alles gilt heute noch eben so vollständig, wie damals, als Schopenhauer es schrieb. Der grosse Vorzug, den unsere Sprache mit der griechischen gemein hat: eine Fülle fein differenzirender und modifizirender Partikeln zu besitzen, in deren richtiger Anwendung eine der beachtenswerthesten Aufgaben unserer Stylisten bestehen sollte, dieser Vorzug wird von ihnen in unverantwortlicher Rohheit ganz bei Seite geworfen, und eine Sprache der Nothdurft mit groben Strichen hingesudelt, als deren Schmuck und Reichthum dann das unsinnige Geschwätz in allerlei falschen Metaphern und Wortvermischungen gelten soll.

Die Gral- und die Parzival-Sage

in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Von Ludwig Schemann.

II. Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal"

Einer näheren Betrachtung des Wagner'schen Werkes schicken wir zuerst eine kurze Analyse desselben, in möglichstem Anschlusse an den Dichter, voraus. — Die Schale, aus der der Heiland beim Abendmahle getrunken und in die sein Blut am Kreuze geflossen war, mit ihr den Speer, der ihm die Wunde geschlagen, haben einst seine Boten in Titurels Hut übergeben, zum Schutz gegen die wild andringenden Ungläubigen. Titurel hat den heiligen Reliquien einen Tempel gebaut und sich mit einer Schaar von Rittern umgeben, die, durch höchste Reinheit vor allen Menschen begnadet und durch des Grales Wunderkräfte gestärkt, in Werken der Liebe und Barmherzigkeit ihr Leben dahinbringen. Diesem Reiche der Reinen ersteht in der Nähe ein tödtlicher Feind. Klingsor's, in Sünden verstrickt und von Ekel an dem eignen Treiben erfasst, drängt es an der Herrlichkeit des Grales theilzunehmen. Ohnmächtig aber, in sich selbst die Sünde zu ertödten, legt er die Frevlerhand an sich, um die sündigen Triebe auf ewig zum Schweigen zu bringen. So muss ihn der Hüter des Grales voll Verachtung von sich weisen. Wüthend beschliesst er Rache. Durch böse Künste, denen er sich ergibt, gelingt es ihm, sich mit einem Zaubergarten zu umgeben, in dem „teuflisch holde Frauen" hausen. Sie dienen ihm, die Hüter des Heiligen zu sündiger Lust zu verlocken. Schon viele der Graleritter hat er so dem Verderben geweiht und sich unterthänig gemacht; da beschliesst Amfortas, dem, in hohem Alter, Titurel die Herrschaft des Grales übertragen hat, dem Spiel des Bösen ein Ende zu machen. Mit den Seinen zieht er aus, die Zauberburg zu zerstören. Schon ist er ihr nah, der Sieg ihm gewiss, da tritt ihm „ein furchtbar schönes Weib" entgegen — vergessend des heiligen Berufes stürzt er trunken in ihre Arme, der heilige Speer entsinkt seiner Hand: ein Hohnlachen Klingsors, der des Speeres sich bemächtigt hat, ein Todesschrei des Königs, dem eine tiefe Wunde in der Seite brennt, und den die Seinigen mit Mühe fliehend sich retten. Schon hofft der Zauberer, im Besitz des heiligen Speeres, auch des Grales sich zu bemächtigen und so, durch die Gewalt über die heiligen Symbole des christlichen Glaubens, diesen selbst zu vernichten. Trauer und Angst herrschen in Monsalvat. Des Königs Wunde will sich nicht schliessen, alle Heilkräuter der Welt bringen keine Linderung, und nur eine Rettung zeigt sich dem Könige in einem Spruche, den er in einer Schrift am Grale gelesen:

„durch Mitleid wissend
der reine Thor,
harre sein',
den ich erkor."

Soweit die Vorgeschichte unseres Dramas, wie wir sie in den ersten Scenen desselben durch Gurnemanz', eines alten Graleritters, Mittheilung an die Knappen erfahren. In dem Augenblicke, da diese jenen Gralsspruch in grosser Ergriffenheit wiederholen, hört man vom See her Geschrei und Rufe der Ritter und Knappen, ein wilder Schwan, von einem Pfeile durchbohrt, flattert sterbend auf die Bühne, unmittelbar darauf wird Parsifal, der ihn erschossen hat, vorgeführt. Gurnemanz' ernst mahnende Vorwürfe, dass er den Frieden des heiligen Haines gebrochen, die Stätte der Unschuld mit roher Mordlust befleckt habe,

dringen Parsifal tief in die Seele: er zerbricht seinen Bogen und wirft die Pfeile von sich. Auf Gurnemanz' Frage, wie er solche Schuld habe begehen können, erwidert er, dass er sie nicht gewusst habe, auch über Heimath, Herkunft, Ziel seines Weges weiss er Nichts, noch kennt er selbst seinen Namen.*) Nur von seiner Mutter kann er sagen, von Herzeleiden, mit der er im wilden Walde einsam gewohnt hat. Durch Kundry, die Gralsbotin, erfährt Gurnemanz, dass Parsifal der Sohn Gamurets sei, der aber vor seiner Geburt gestorben, und dass die Mutter den Knaben in wilder Einsamkeit erzogen habe, um ihn vor gleichem frühen Heldentod zu bewahren. Parsifal fügt lebhaft hinzu, wie einst glänzende Männer, auf schönen Thieren sitzend, bei ihm vorbeigezogen seien: denen hat er gleichen wollen und ist ihnen nachgeeilt über Berg und Thal, ohne sie doch zu erreichen. Mit seinem Bogen, den er sich selbst gefertigt, hat er sich in allen Fährlichkeiten tapfer vertheidigt und ist ein Schrecken aller Bösen geworden. Auf Gurnemanz' vorwurfsvolle Erinnerung, dass seine Mutter, der er entlaufen, sich nun um ihn härme und gräme, meldet Kundry, dass Herzeleiden der Abschied des Sohnes das Herz gebrochen, und dass sie ihm ihre letzten Grüsse zu überbringen habe. Parsifal, ausser sich, fasst erst wüthend Kundry an der Kehle, dann, als Gurnemanz sie befreit hat, steht er lange wie erstarrt. Kundry bringt ihn wieder zu sich, lehnt aber jeden Dank ab und schwankt traurig in ein zur Seite befindliches Gebüsch, wo sie bald, müde und von inneren Qualen gefoltert, in einen dumpfen Schlaf verfällt. Gurnemanz, der an dem edlen Jüngling Gefallen gefunden hat und nach seiner kindlichen Einfalt und Unschuld den in dem Gralsspruche angekündigten Erretter in ihm ahnt (um so mehr, da keiner das Gebiet des Grales würde betreten können, ohne von ihm selbst geleitet zu sein), fordert Parsifal auf, mit ihm zum Grale zu kommen, der ihn, wenn er rein sei, tränken und speisen werde.

Vor den Rittern des Grales, die zum feierlichen Hochamt versammelt sind, soll Amfortas, getreu seinem Amte, den Gral enthüllen. Vor diesem Gebote aber, das Titurel, der Vater, ihm zuruft, schrickt der König zurück; die Stunde, die den Reinen Kraft und Segen spendet, bringt ihm, dem einzigen Sünder unter Allen, nur Marter und Verzweiflung. Die Todesangst seiner Reuequalen treibt ihm in dem feierlichen Augenblicke des Segens aus der Wunde, der ewigen Mahnerin an seine Sünde, immer von Neuem das Blut hervor, und er fleht zu Gott, er möge ihn von seinem Amte erlösen und, entsündigt, sterben lassen. Als Amfortas, wie bewusstlos, zurückgesunken ist, vernimmt man aus der Höhe der Kuppel des Saales den Gralsspruch: „durch Mitleid wissend der reine Thor" u. s. f., und die Ritter sprechen Amfortas leise Trost zu. Dieser erhebt sich schweigend wieder; die heilige Handlung erfolgt, Wein und Brot werden den Rittern durch des Grales Kraft gespendet, und unter weihevollem Wechselgesange aus der Kuppel nehmen sie das Mahl ein. Parsifal hat während des ganzen Vorganges, wie erstarrt, regungslos dagestanden und eine Aufforderung Gurnemanz' zur Theilnahme am Mahle nicht beachtet. Jetzt tritt dieser missmüthig an ihn heran und rüttelt ihn aus seiner Versunkenheit auf: „was stehst Du noch da? weisst Du, was du sahst?" Aber was ihm da gesungen worden von der göttlichen Gnade, von Christi Liebesopfer und der Erlösungsmacht des Mitleids; was er gesehen, die Stärkung und Heiligung der Ritter durch das Mysterium des Grales — Parsifal

*) „Ich hatte viele": vgl. Herzeloyde bei Wolfram: bon fils, cher fils, beau fils.

hat es nicht verstanden: er schüttelt das Haupt! Und Gurnemanz: „Du bist doch eben nur ein Thor!“ Damit stösst er den Knaben hinaus:

„Dort hinaus, deinem Wege zu:
Doch räth Dir Gurnemanz:
Lass' du hier künftig die Schwäne in Ruh'
Und suche dir Gänser die Gans!“

Der zweite Aufzug beginnt in einem Thurmverliesse von Klingsor's Zauberschlosse. Inmitten seines nekromantischen Geräthes sitzt der furchtbare Zauberer. Ein neues Opfer naht heran, das es zu verführen gilt, der Gefährlichste von Allen, der kindische Thor Parsifal. Klingsor kennt die Weissagung über die Rettung des Amfortas, er weiss, dass *seine* Macht gebrochen ist, wenn sie in Erfüllung geht, wie auch, dass Parsifal der verheissene Retter ist, aber er hofft für gewiss, dass er ihm seine *Reinheit* entreissen werde. Aus der Tiefe beschwört er die Ursünderin herauf, die, einstmals im Orient *Herodias*, jetzt als *Gundryggja* dem Norden, als *Kundry* dem Süden bekannt, durch einen Fluch*) ihm verfallen und gezwungen ist, denselben keuschen Rittern, in deren Dienst sie sich müht, zur Verführerin und Verderberin zu werden. Sie auch ist es gewesen, in deren Armen Amfortas den Speer verloren und die Wunde erhalten hat. Vergebens ist ihre Weigerung, jetzt auch bei Parsifal ihr unselig-schmähliches Werk zu beginnen — Klingsor hat die *Macht* über sie, weil *ihre* Macht, die Verführung, über ihn Nichts mehr vermag. Sie *muss*, — denn nur dann wird ihr Erlösung zu Theil werden, wenn ein *Reiner* ihr widerstanden und dadurch auch ihren Sündenfluch gelöst hat. — Parsifal hat die Burg erklommen, die verzauberten Ritter, die, durch Klingsor's Horn zusammengerufen, ihm das Eindringen wehren wollten, mit blutigen Schlägen zurückgetrieben. Klingsor's Zaubermädchen, durch das Geschrei und den Waffenlärm aus dem Schlosse gescheucht, eilen zusammen, zürnend, dass Parsifal ihre Buhlen geschlagen hat. Bald aber geben sie ihren Groll auf und suchen, durch Parsifals Schönheit gefesselt, nun diesen selbst zum Spiel der Liebe zu bestricken. Parsifal, der in harmloser Verwunderung ihrem Treiben zugesehen hat, erwehrt sich ihrer anmuthigen Zudringlichkeit und ist eben im Begriffe, davon zu eilen, als aus einem Blumenhage zur Seite eine Stimme ihm zuruft: „Parsifal! Weile!“ Bei Nennung dieses Namens, den er nur einmal seine Mutter träumend hat ausrufen hören, steht Parsifal betroffen still. Die Mädchen, denen die Pflege der verwundeten Ritter obliegt, verlassen auf Kundry's Geheiss den Garten; denn *sie* ist es, die jetzt verwandelt, in blühender Jugendschönheit auf einem Blumenlager üppig hingestreckt, sichtbar wird. Sie deutet Parsifal seinen Namen,**) der als Vermächtniss seines sterbenden Vaters, seiner Mutter Herzeleide gekündet worden sei; sie erzählt ihm, was sie einst gesehen von Herzeleiden's Mutterliebe und rührender Sorge, von ihrer jubelnden Freude, wenn sie den Entlaufenen wiedergefunden, von ihrem verzehrenden Kummer und traurigen Ende, als er sie endlich verlassen habe. Da Parsifal von Neuem in jähe Schmerzensausrufe über den Tod der Mutter und heftige Selbstanklagen ausbricht, dass er in seiner Thorheit ihrer vergass, will ihm Kundry Trost durch neue Liebe bringen:

„Bekenntniss wird Schuld und Reue enden,
Erkenntniss in Sinn die Thorheit wenden.“

*) Ihr Fluch verfolgt Kundry durch *Schlaf und Wachen* — Klingsor fand den Zauber, sie *schlafend* in seinen Dienst zu zwingen. Er kann sie nicht *halten* — sie entflieht ihm immer wieder; aber er kann sie *fassen*, wenn sie auf ihrer Flucht wieder in Schlaf verfallen ist.

**) Parsch Fal, von *Görres* aus dem Arabischen hergeleitet: der reine oder arme Dumme.

Erkenntnis aber bringe ihm nur die Liebe, und so bietet ihm denn Kundry als letzten Gruss der Mutter den ersten Kuss der Liebe. Da geht in Parsifal eine furchtbare Veränderung vor — durch diesen Kuss fühlt er mit Eins das Verlangen sündiger Liebe übermächtig ihn durchdringen und die Wunde des Amfortas in seinem Herzen brennen. Jetzt stellt sich seinem Blicke wieder das heilige Gefäss dar, um das der Heiland klagt, dass er selbst aus schuldbefleckten Händen erretten sollte, von dem er geflohen war, „zu wilden Knabenthaten." Verzweiflungsvoll fleht er den Herrn der Gnade, dass er ihm einen Weg der Rettung aus dieser Schuld weise. Während sich die Verführerin liebeglühend ihm wieder naht, sieht er in einer Vision das Bild des Amfortas, wie er in den Armen desselben Weibes das Heil seiner Seele verscherzt hat, und als ihn Kundry wieder küssen will, stösst er sie heftig von sich:

„Verderberin, weiche von mir,
Ewig, ewig von mir!"

In höchster Leidenschaft offenbart ihm jetzt Kundry den Grund und die Art des auf ihr lastenden Fluches: sie hat einst den Heiland mit dem Kreuze gesehen und seiner gelacht. Da traf sie sein Blick — seitdem ist sie verflucht, den Blick des Heiles nie wiederzufinden, lachend dahinzuleben im wirren wilden Sündentreiben. Sie kann nicht weinen und nicht rein werden, immer kehren ihr Sünde und Lachen wieder. Nun hat sie in Parsifal einen neuen Heiland ersehen, ihn fleht sie an um eine Stunde Liebesglückes in seinen Armen, um an seinem Busen weinen zu können und, ob Gott und Welt sie verstossen mögen, in ihm entsündigt und erlöst zu werden. Parsifal aber weise, dass eine Stunde Vergessens seiner Sendung ihm und ihr ewige Verdammnis bringen würde, dass nur durch Besiegung aller irdischen Triebe ihm und durch ihn Anderen das Heil sich eröffne. Liebe und Erlösung verheisst er Kundry, wenn sie ihm zu Amfortas den Weg zeige, dem es jetzt gilt erlösendes Mitleid zu bezeugen. Verzweifelnd fleht Kundry um Mitleid für sich; nur eine Stunde soll er ihr schenken, dann will sie ihn des Weges geleiten. Die heftig ihn Umklammernde stösst Parsifal zum zweiten Male von sich: „vergeh, unseliges Weib!" Kundry, ihrer nicht mehr mächtig, ruft jetzt in wildem Rasen um Hilfe; sie verflucht Weg und Steg, auf dem Parsifal wandeln werde und weiht ihm die Irre zum Geleit. Auf ihren Ruf ist Klingsor herausgetreten. Er schleudert den heiligen Speer auf Parsifal, der aber über dessen Haupte schweben bleibt. Parsifal fasst ihn mit der Hand und schwingt ihn, mit einer Gebärde höchster Entzückung, die Gestalt des Kreuzes bezeichnend. Wie durch ein Erdbeben versinkt darauf das Schloss; der Garten verdorrt zur Einöde; Kundry ist schreiend zusammengesunken. Zu ihr wendet sich noch einmal, von der Höhe einer Mauertrümmer herab, der enteilende Parsifal: „Du weisst, wo einzig Du mich wiedersiehst"! — Dann verschwindet er.

Im dritten Aufzuge ist im Reich des Grales eine verhängnisvoll-düstere Veränderung eingetreten. Amfortas, an der verheissenen Rettung verzweifelnd, hat in wildem Trotze den Tod begehrt und, da er diesen nicht gewinnen kann, solange er den Gral enthüllt, sich geweigert, diesen länger zu enthüllen. Dadurch bleibt der Ritterschaft die heilige Speisung versagt, und mit ihr hat sie ihren Muth und ihre Kraft verloren. Titurel ist, ein Mensch wie alle, gestorben, und Gurnemanz hat sich einsam in einem Winkel des Waldes geborgen, wo wir ihm, zum hohen Greise gealtert, beim Beginne des Aufzuges begegnen. Ein dumpfes Stöhnen hat ihn am frühen Morgen des Charfreitages aus seiner Hütte herausgetrieben; nachsuchend entdeckt er in rauhem Dornengestrüpp — Kundry, nun wieder im Aufzuge der Gralsbotin, die, erstarrt und wie leblos, in tiefem Schlafe gelegen hat.

Durch liebevolle Bemühungen bringt sie Gurnemanz ins Leben zurück, und Kundry geht sofort wie eine Magd an die Bedienung. Gurnemanz, durch den heiligen Tag weihevoll erhoben, ahnt, dass er sie heute zu ihrem Heile aus dem Todesschlafe geweckt haben möge. — Ein Ritter in ganz schwarzer Rüstung, mit geschlossenem Helme und gesenktem Speer, schreitet, träumerisch zögernd, langsam heran: es ist Parsifal. Gurnemanz, nach kurzer Begrüssung, verweist ihm das Waffentragen an dem heiligen Tage; Parsifal legt darauf die Waffen ab. Gurnemanz und Kundry erkennen ihn, und Ersterer ahnt das Heil, das Parsifal bringe, da er auch den heiligen Speer wiedersieht. Parsifal hat, von einem wilden Fluche umhergetrieben, vergebens den Weg zu Amfortas gesucht und dabei, um den heiligen Speer, den er nicht im Streite führen durfte, heil zu bewahren, Kämpfe und Leiden jeder Art auf sich genommen. Gurnemanz' Bericht über das Elend, das seit seinem Besuche auf der Gralsburg dort hereingebrochen, macht Parsifal vor Schmerz sich aufbäumen, Gurnemanz aber verheisst ihm, dass er noch heute zu Amfortas geleitet werde. Nachdem Kundry Parsifal die Füsse gewaschen und gesalbt, Gurnemanz ihm das Haupt besprengt und ihn zum Könige gesalbt hat, verrichtet Parsifal sein erstes Amt als König des Grales: er weiht Kundry durch die Taufe zur Bekennerin Christi. Die weinende Kundry findet Thränen, und mit diesen Reuethränen ist ihr, so verheisst ihr Parsifal, die Erlösung gewährt. — Die Ritter in der Gralsburg begehen inzwischen die Todtenfeier Titurels. Vor dem geöffneten Sarge fleht Amfortas den dahingeschiedenen Vater um Fürsprache bei dem Erlöser, dessen Herrlichkeit er jetzt schaue, damit ihm endlich der Tod werde. Bei dem drängenden Mahnen der Ritter, noch einmal, wie er versprochen, den Gral zu enthüllen, fasst ihn die letzte, wüthende Verzweiflung: er will nicht ins Leben zurück, nachdem er schon den erlösenden Tod sich so nahe gefühlt hat. Alle sind scheu vor ihm zurückgewichen, der, in furchtbarer Extase, einsam steht. In diesem Augenblick erscheint Parsifal, mit Gurnemanz und Kundry, unter den Rittern und berührt mit der Spitze des ausgestreckten Speeres Amfortas' Seite, der im Augenblicke heil und entsündigt wird. Vereint sind jetzt wieder der Gral und der heilige Speer. Die Glorienbeleuchtung des erglühenden Grales weckt für den Augenblick aus dem Todesschlafe den alten Titurel auf, der sich segnend im Sarge erhebt. Eine weisse Taube schwebt aus der Kuppel herab und verweilt über Parsifals, des neuen Königs, Haupte. Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden. In höchster Ergriffenheit, kaum hörbar leise, vereinigen sich Alle in die Schlussworte:

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

Wir sahen, dass schon Wolfram, nach dem Vorgange Chrestien's, die ungeheuren Massen des Stoffes, welche die Vorgänger um die Erscheinung des Grales und die Gestalt Parsival's angesammelt hatten, mit grossem Blick und fester Hand klärte und sichtete. Wie anders steht aber wieder das Wagner'sche Drama, mit seiner engen Begränzung des äusseren Schauplatzes, seiner knapp konzentrirten Handlung, seiner grossartigen Einfachheit in Anlage und Ausführung dem epischen Gedichte Wolfram's gegenüber! Hier ist gar nichts mehr von der eigentlichen W e l t, die uns dort nach allen Seiten hin so sinnlich frisch, so farbenprächtig geschildert wurde. Einzig die Vertreter des H e i l i g e n und des B ö s e n stehen sich gegenüber, die um den

Menschen (Parsifal, Kundry) kämpfen. Diese Umgestaltung beruht auf einer ebenso eingreifenden des inneren Prozesses des Helden und der ganzen Grundidee. — Zwar, den in's Einzelne geschilderten jugendlichen Parzival Wolfram's, mit der ihn überall wunderbar umschwebenden Mutterliebe, mit seiner „tumpheit“ und seinen „wilden Knabenthaten“ haben wir auch bei Wagner vorauszusetzen; nur dass der zauberische Reiz jener Waldesidylle, wie ihn die Wolfram'sche Schilderung athmet, in den schweren Ernst und die furchtbare Tragik des ungleich konziseren Dramas nur flüchtig hineinspielen durfte, wo vielmehr einzig jener schmerzlich-verhängnisvolle Widerstreit zwischen der hohen Sendung und der kindischen „Unversonnenheit“ des Helden bedeutsam hervorzuheben war. Diese letztere tritt in gedrängter Folge in wenigen drastischen Beispielen zu Tage: der Schwantödtung, der Bedrohung Kundrys, dem Benehmen beim Mahle, bezeichnet sich aber auch mit diesen wenigen dramatischen Momenten in aller Prägnanz als die Grundeigenart des ganzen Charakters des Helden. Die lange Entwicklung durch die weltliche Ritterschaft hindurch, die uns Wolfram so sorgfältig schildert, nimmt bei Wagner gar keine Stelle ein. Nur insoweit hatte er auch seinen Parsifal als Helden darzustellen, als die Pflege des erhabensten Heilgutes in dieser Welt der Anfechtungen und Gefahren nur auserlesen Tapferen anvertraut sein kann. Dies bewirkt er zunächst durch den Bericht Kundry's: „Schächer und Riesen traf seine Kraft“, und sodann durch die Scene, wo Parsifal den Eintritt in das Zauberschloss gegen die ganze Bemannung desselben erzwingt. Sehr abgeschmackt also hat man dem Parsifal „Thatenlosigkeit“ vorgeworfen, dessen Thaten ja eben überhaupt auf weltlich-ritterlichem Gebiete gar nicht zu suchen sind! Die inneren Motive der Verstossung vom Gral, des Zweifels und Irrens, wie des Sichwiederfindens des Helden gehen bei beiden Dichtern völlig auseinander. Dem Prozess des Wolfram'schen Helden sind wir ausführlich nachgegangen und fassten in dem Gegensatze von Demuth und Hochmuth die bedingenden Faktoren seines Heils und seiner Verirrung zusammen. Wagner's Parsifal dagegen gelangt zu Mitleid und Wissen — diesen entspricht der „Frage“ bei Wolfram — einzig durch Abkehr von der Ursünde, der sinnlichen Lust.*) Sehr schön hat Wagner zweimal durch dieselbe Bewegung („Parsifal greift nach dem Herzen“) angedeutet, wie „der Menschheit ganzer Jammer“ auf Parsifal eindringt: das eine Mal, als er den wunden Amfortas in Todesqualen vor sich sieht, ohne zu wissen, woher er leidet und wie ihm zu helfen; das andere Mal, als er in den Abgrund der Sünde blickt, die ihn die gleichen Schmerzen ahnen lässt. In ganz anderem Sinne also, als einst die Schlange der Eva und jetzt ihm Kundry es verheisst, wird für Parsifal die Berührung des Weibes ein Quell der Erkenntniss, vor der „Tod und Thorheit weichen“ müssen: im selben

*) Auch dies Motiv spielt bei Wolfram mit hinein, aber nur sofern Parsival die Verführung abweist, um seine eheliche Treue zu bewahren.

Augenblicke geht ihm zugleich das Wissen um den Grund der Leiden dieser Welt (die Sünde), und damit das Mitleid mit den Leidenden, und das Wissen um die Befreiung von jenen Leiden durch die göttliche Gnade, durch Reinheit und Heiligung auf. Nicht also der Demüthige, Gläubige, Treue, sondern einzig der Reine, Heilige kann erlösend für seine Mitmenschen eintreten.

Bei beiden Dichtern folgt nun auf das Sich-finden (in der religiösen Unterweisung Parzival's durch Trevrizent bei Wolfram und der erlangten Erkenntniss bei Wagner) eine neue lange Irrfahrt des Helden, während deren Dieser am glücklichen Ende noch glaubt verzweifeln zu müssen. Man hat sich darüber gewundert, dass „Kundry's Fluch Wirkung habe" und Parsifal, der doch höchste Reinheit bewährt, nicht sogleich zur Rettung des Amfortas gelange. Wohl hat Kundry's Fluch Wirkung, aber dieser ist ein ganz anderer Fluch, als jener der, durch Parsifal überwundenen, Sinnlichkeit. Es ist der Fluch, den jeder auserlesene Mensch zu tragen hat, der mit der Erkenntniss des Höchsten, mit der errungenen Abkehr von dem Wahn der Welt, doch in dieser Welt noch zu existiren und ihr feindlich-fremdes Wesen in stätem Kampfe von sich abzuwehren hat. Die wahrhaft heilbringende („heilthatvolle") Kraft von Parsifal's Wissen kann erst dann sich äussern, wenn sein Mitleid nicht mehr ein blosses Mitgefühl, sondern ein wirkliches Mitleiden des fremden Leidens geworden ist, von dem er erlösen soll. In jenem Augenblicke des aufleuchtenden Wissens ist ihm als Lohn und als Symbol seiner neuen Mission der heilige Speer zu Theil geworden, zugleich der Rächer sündhaften Thuns und der einzige Erretter aus dessen verhängnissvollen Folgen. Ihn gilt es für das erhabene Rettungswerk heil zu bewahren, und indem Parsifal sich dem unterzieht, leidet er selbst Amfortas' Leiden, er gewinnt zahllose Wunden und fühlt Amfortas' Weh im Herzen, das er, seit er es durch seine Thorheit nicht geheilt, gewissermassen selbst auf's Neue verschuldet hat. So muss der Erlösung des den Strafen der Sünde verfallenen Mitmenschen eine Prüfung ebenso vorhergehen, wie zuvor der der Verführerin: auch dort vermochte das Lächeln der Kindesunschuld wohl für den Augenblick wehmüthig ergreifend auf die Sünderin zu wirken — zur Umkehr bringen aber konnte die Unschuld sie erst, als sie durch die Verführung hindurchgegangen war.

Wie um in einem konkreten und prägnanten Beispiele die Anregung anzuerkennen, die er Wolfram verdankt, ob er gleich in der Ausführung so ganz Eigenes und Verschiedenes schuf, hat Wagner von fast allen Wolfram'schen Frauengestalten Züge in seiner Kundry vereinigt. Die äussere Erscheinung und das Amt der Gralsbotin hat sie von der Wolfram'schen Kundrie (la sorzière, die „Zauberin" zubenannt). Deren Häselichkeit und seltsam wilder Aufzug wird von Wolfram halb phantastisch, halb komisch beschrieben. Wagner griff die Züge auf, um das Innere Kundry's in jenem wirren und wilden

Aeussern sich spiegeln zu lassen. „So häßlich Kundry ist, so getreu und weise. Sie ist aller Sprachen kundig und des Laufes der Sterne.“ (Uhland.) Und so bei Wagner. Treue im Dienste des Grales ist ein Hauptzug, und die der „Zauberin“ eigene Kunde von Welt und Menschen zeigt sich bei diesem Dienste hilfsam. Die eigentlichen dramatischen Motive sind Wolframs Orgeluse entlehnt: das Bündniss mit Klingsor (hier die Herrschaft Klingsors über Kundry), die Verführung des Amfortas und die versuchte des Parsifal. Bei Wolfram ist es Sigune, die, wie hier Kundry, Parzivals jugendliche Entwicklung, gleichsam unsichtbar über ihm schwebend, verfolgt hat, und ihm endlich über Namen und Geschlecht, wie auch über den Tod der Mutter Aufschluss giebt. Ausserdem erinnert Parsifal's stürmischer Angriff auf Kundry bei der Todesnachricht an die Scene tölpisch-wilder Heftigkeit mit Jeschute, das, bald näher zu betrachtende Motiv des Lachens endlich an das Wolfram'sche bei Kunneware de Laiant, die nicht eher lachen wollte, bis sie den ersehnt hätte, der den höchsten Preis erwerben sollte, und nun lacht, da sie Parsival gesehen hat.

Indessen alle jene Frauengestalten Wolframs bilden zusammen doch erst die äussere Erscheinung Kundry's, mit dem, was sie handelt und erfährt. Die Seele, die Wagner ihr gab, das innere Gesetz ihres Wesens und Lebens, ihr Leiden, ihren Fluch, entnahm er weit über alle Menschendichtung hinweg unmittelbar dem ewigen Buche des Wesens aller Dinge, darin geschrieben steht, dass die Menschheit durch die eine Urstinde in alle Ewigkeit fort ihres Heiles verlustig gehen soll. Diese Urstinde hat der Mythos im Weibe verkörpert, welches das Wesen des Menschen zugleich in seiner Sündhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit (Eva) und seiner Reinheit und Erlösungsfähigkeit (Maria) in höchster Potenz darstellt.

Kundry zeigt die Eva-Seite der menschlichen Natur, sie ist die typische Vertreterin der sündigen Menschheit. Dieser ist von Hause aus das Heil gezeigt, aber sie kehrt sich von ihm ab im wahnvollen Taumel irdischer Lust — Kundry ist der Heiland erschienen, aber sie hat ihn verlacht. Dem Sünder leuchtet im einzelnen Momente sein Heil hell auf und ruft ihn schreckensvoll aus seinem Taumel — des Heilands Blick voll Unschuld und heiligen Schmerzes hat auf Kundry gehaftet. Immer erneute Abkehr vom Heil im Zwange der Sünde, trotzdem sich das Erlösungsbedürfniss krampfhaft in uns aufbäumt — Kundry in Klingsors Banden; das Lachen der Lust wird zum Lachen des Wahnsinns und der Verzweiflung. Wie nun endlich die magna peccatrix zur Büsserin und erlöst wird, das zeigt uns die Kundry unseres Dramas. Hüten wir uns nur, diese als eine farb- und blutlose Allegorie aufzufassen! Was uns an ihr allegorisch gemahnt, wie etwa, dass wir, nach Klingsor's Worten, in ihr als der Urstinderin eine Vielheit von Erscheinungen erkennen sollen, liegt durchaus in ihrer Vorgeschichte; im Drama sehen wir sie als Kundry mehr und mehr menschliche Individualität annehmen, um

uns dann, nicht allegorisch, sondern als Fleisch von unserm Fleisch, als rein menschlicher dramatischer Typus in ihrer Leidensgeschichte wiederum für die ganze Gattung zu dienen.

Und welch' erschütterndes Bild, welch' furchtbar lebensvolle Wahrheit in dieser Kundry! In heissem Lustumfangen hat sie Amfortas dem Verderben geweiht: jetzt jagt und hastet sie durch die Welt, dem todtwunden König Heilung zu erspähen. Keinen Dank begehrt sie, da sie den Heilbalsam ihm hingegeben, weiter, immer weiter, ihren Fluch zu erfüllen! Die Ablehnung des Dankes für den Dienst, den sie Parsifal erwiesen, ist ungleich milder, traurig-ergreifender, als bei Amfortas, dem gegenüber ihr Schuldbewusstsein ihr eine verzweiflungsvolle Wildheit eingab. Man höre ihre dumpfen Klagelaute, mit denen sie dem Schlaf, und mit ihm dem neuen Fluchleben, entgegen wankt: „Nur Ruhe will ich! Nur Ruhe! Ruhe, ach, der Müden! Schlafen! — O, dass mich keiner wecke!" Und nun das Erwachen, ihre Martern und Qualen, bevor der neue Zauber wieder volle Macht über sie gewonnen hat! Die ganze tragische Gewalt des Kundry-Charakters enthüllt sich uns aber erst in der grossen Scene mit Parsifal, in der die Verführerin zum liebenden Weibe wird. Die ersten Worte Kundry's über Herzeleidens Schicksal, ihr Mitgefühl mit Parsifal und ihr ihm gespendeter Trost lassen keinen Zweifel, dass sie Alles, was sie berichtet, damals, als sie es, von Klingsor's Banden frei und vom guten Geiste geleitet, erlebte, innig tief empfunden hat. Es ist aber das Furchtbare ihres Fluches, da sie jetzt selbst diese ihre reinsten Empfindungen im Zwange jenes Zaubers zu gleissnerisch bestrickender Verführung gebrauchen muss. Doch mit dem Kuss, den sie auf Parsifals Lippen heftet, und mehr noch durch die erhabene Einkehr Parsifals in sich selbst, deren leidenschaftlich bewundernde Zeugin sie ist, wird ihr Wesen völlig verändert. Sie hat jetzt in Parsifals Auge jene Reinheit wiedergefunden, die sie einst verlacht hatte; den neuen Heiland will sie nicht wieder von sich stossen, sie will ihn umfassen, sich an ihn klammern mit der Angst der Verzweiflung, aber — diese ist die verhängnisvollste Aeusserung ihres Fluches — sie liebt Parsifal, und sie vermag diese Liebe und die ihr durch ihn bestimmte Erlösung nicht anders zu fassen, als wiederum im Begehren. Wenn Parsifal durch ihren Kuss plötzlich zur Erkenntniss über das innerste Wesen der Welt und des Menschen gelangt ist, so giebt ihr nun der wahnsinnige Sophismus ihrer Liebe den Gedanken ein, ihr volles Liebesumfangen werde ihn vollends zum Gotte machen. Und diese Liebe lässt sie selbst Andern das Heil missgönnen, wenn sie dadurch den Geliebten verlieren soll; ja sie treibt sie zu seiner Vernichtung durch die Mächte des Bösen, von denen er sie erretten wollte. Und so stösst sie denn, fortgerissen durch das allermenschlichste Empfinden, zum zweiten Male den Heiland von sich. Aber in jener Empfindung, in der Ueberwindung der sinnlichen Lust durch eine wahrhaftige und hingebende Liebe, liegt der Kern zu Reue und Sühne. Zugleich hat der neue Heiland trotz ihrer wahnbethörten Wehr die befreiende That vollbracht:

Klingsor, der teuflische Nutzer ihres Fluches, ist nicht mehr, statt seiner hat Parsifal, der ihr trotzte, die Gewalt über ihre Seele gewonnen. Das Sehnen nach Erlösung weckt sie wieder aus dem dumpfen Schlafe, aber dies Sehnen ist jetzt nicht mehr ihr Fluch, sondern führt endlich zum Ziele, zur ewigen Ruhe, zum letzten Schlafe. Sie erwacht dem Lenz — der Erlösung. Die jähe Hast und Unruhe, hervorgerufen durch die ewige Angst vor neuer Sünde, ist ihr nun benommen; dem entspricht es, dass ihr „aus Miene und Haltung die Wildheit gewichen ist." Im ganzen letzten Aufzuge spricht Kundry nur zwei Worte: „dienen . . . dienen!" Wie sie schon früher den immer wieder sie beschwerenden Sündenfluch dadurch zu lindern suchte, so will sie jetzt durch aufopfernde Hingebung ihre Busse krönen, auch hierin wieder einen schönen Grundzug des Weibes offenbarend. Als Kundry Parsifal erkannt, hat sie ihr Gesicht abgewandt. Aber auch Parsifal erkennt in ihr die Kundry des Zauberschlosses wieder. Der Dichter sagt nicht, wann und wie, als wollte er der Musik den Vorgang in der Seele der Beiden zu offenbaren ganz überlassen. Ein unendlich bedeutungsvoller Zug aber ist es, dass der sündige Amfortas, der in Kundry's Blick und Antlitz nur die seelenlose, verführerische Schönheit gesehen hat, sie als Gralsbotin nicht wiedererkennt, während Parsifal, der Reine, in dem Auge, aus dem ihm jetzt tiefstes Erlösungsbedürfniss entgegenschmachtet, dasselbe entdeckt, das ihm einst die Sünde der Welt wiederspiegelte. Durch die Taufe wird Kundry's Fluch auf ewig gebrochen, der Heiland hat ihr vergeben. Mit dem Kuss auf die Stirn gibt ihr Parsifal den erlösenden Segen der heiligsten Liebe. In dem Augenblick, da der Geliebte, Verlorene und nun als Retter und Erlöser Wiedergewonnene, in die höchste Glorie des Gotteskämpfers eingeht, hat Kundry vollendet.

Ueber Amfortas nur wenige Worte. — Es giebt eine Erhabenheit der Klage und des Leidens, vor der die gewaltigsten Thaten in Nichts zergehen, und solche Leiden, aus allermenschlichsten Fehlern erwachsen, neben den Thaten zu schildern ist von je der grössten Dichter erhabenes Werk gewesen. So sind Tragödien entstanden, die gleichsam einen einzigen Wehruf bilden, Gestalten, die nur mehr durch ihr Leiden und die Empfindung davon ans Leben gefesselt, und die dabei unsagbar gross in ihrem Leiden sind — so Oedipus,*) so Lear, so im höchsten Maasse Amfortas, da er aus menschlicher Schwäche das Heiligste verrathen hat. Von diesem Könige der Schmerzen gilt ganz besonders, was wir für den ganzen Parsifal (und für den ganzen Wagner!) hier recht ausdrücklich hervorheben möchten, dass sich das ergreifendste Bild von leiblichster Deutlichkeit für immer in der Seele des Hörers

*) Nietzsche redet von einer „Glorie der Passivität" bei Oedipus, der am Ende durch sein ungeheures Leiden eine magische segensreiche Kraft um sich ausübe. So sagt auch am Schlusse unseres Dramas Parsifal zu Amfortas: „gesegnet sei dein Leiden!"

oder Lesens festsetzt, sobald er nur die scenischen Bemerkungen gehört oder gelesen hat. Diese Schilderungen müssen bereits endgültig über den künstlerischen Eindruck entscheiden!

Bei Klingsor finden wir hauptsächlich den Gedanken, dass er gegen sich selbst wüthend gesündigt habe, um so die Heiligkeit zu erlangen, als Wagner's Eigen. Diese Heiligkeit zwar ist ihm nun auf ewig verschlossen; wohl aber bemächtigt er sich, vom Heiligen ausgestossen, seines menschlichen Empfindens beraubt, teuflischer Künste, um mit ihnen am Heiligen sich zu rächen. (Das Motiv, dass durch Abschwören des vollen Menschenwesens Zaubermacht erlangt wird, ist gewissermaassen nur eine Steigerung des in Alberich's Liebesfluche und dadurch gewonnener Weltherrschaft Ausgedrückten.)

Titurel kommt als eigentlich dramatische Person kaum in Betracht, nur insofern er, lebend, Amfortas mahnt, seines heiligen Amtes zu walten und schliesslich auch im Tode noch die Veranlassung zur vermeintlich letzten Gralfeier wird. Obgleich in einem, menschliche Zeit weit überragenden Alter, lebt Titurel dennoch durch des Heilands Gnade und die Wunderkraft des Grales, die somit in ihm sich auf das Erhabenste offenbart. In die, in unserem Drama geschilderten, durch Amfortas' Verschuldung herbeigeführten Zustände im Gralreiche ragt Titurel fast symbolisch als Repräsentant der alten Gralherrlichkeit hinein, und er weiht die neue, grössere segnend ein, die sich mit Parsifal's Erhebung ankündigt. Seine Worte bei der Gralfeier im ersten Aufzuge sind fast wie ein Bestandtheil des Rituals.

In Gurnemanz sehen wir eine Vereinigung der Charakterzüge des Wolfram'schen Ritters, dessen Namen er trägt, und des Einsiedlers Trevrizent. Wie seinen Vorbildern im alten Heldenepos, haftet auch ihm eine eigene und schöne Volksthümlichkeit an, wie sie namentlich in seinem Verhältniss zu den Knappen und zu Parsifal sich äussert. Der treueste Diener des Grales, des alten Titurel Freund und Waffenbruder; in höchstem Ansehen wegen seiner Weisheit und Erfahrung, und gleicher Weise der Liebling Aller, wegen seiner Herzensgüte; Kundry's, der Unseligen, milder Anwalt und liebevoller Tröster, Parsifals Erzieher und väterlicher Berather — so steht er da, nach allen Seiten vermittelnd und Segen spendend aller Orten. Obgleich auch dramatisch einer der wichtigsten Hebel (er ist es ja, der zweimal Parsifal findet und den Retter in ihm erkennt), ist er doch, entsprechend dem überlegen milden und ruhigen Grundzug seines Wesens, der Vertreter des epischen Elementes (in den zwei grossen Erzählungen des ersten und dritten Aktes). Auch ein lyrisches Moment (was nach der Grundstimmung unseres Gedichtes gleichbedeutend ist mit: ein religiöses) ist ihm zugetheilt in der Schilderung des Charfreitagszaubers, die wir ebensowenig, wie das Hochamt des ersten Aktes, durch ein kommentirendes Wort entweihen möchten.

Wir sahen in Wolfram's Parzival ein psychologisches Epos, das in der Spekulation nirgends über das erfahrungsmässig Gegebene, in seinen ethisch-religiösen Grundbegriffen nicht über die Grenze der mittelalterlich kirchlichen Anschauungen hinausgeht. Die Wolfram'sche Demuth bedeutet Nächstenliebe — aber diese Bedeutung ist eine durch dogmatische Vorstellungen vermittelte: als ebenso unumgängliche Bedingung des Heiles beigegeben, ja als identisch ihr gleichgestellt ist der Nächstenliebe die theistische Gläubigkeit.

Wagner's Parsifal ist ein metaphysisches Kunstwerk. Wo Wolfram sich beruhigte, um in Gränzen, die ihm seine Zeit und eigener freier Wille gezogen, seine wundervollen Seelengemälde zu entwerfen, beim kirchlichen Dogma, bei Gott, dem gütigen Schöpfer Himmels und der Erden auf der einen, und bei der Ehe als höchster sittlicher Lebensäusserung auf der anderen Seite, da fing das Problem des tragischen Dichters erst an. Er konnte, wo es sich ihm um Lösung des letzten Welträthsels handelte, sich weder durch jenen Gottesbegriff über das Leiden und die Nichtigkeit der Welt erhoben, noch durch den Begriff der Ehe von dem Fluche der Sinnlichkeit befreit fühlen.

Der Fluch, der auf dem Dasein ruht und auf Quelle und Bedingung alles Daseins, der sinnlichen Liebe, wird überwunden für die Gesammtheit durch das Opfer des Erlösers, der für die Menschheit litt, und der Auserlesenen, die seiner Spur folgen, besiegt vom Einzelnen durch Aufopferung im Dienste der Mitmenschen: Das ist der Grundgedanke des Parsifal. Dargestellt ist er in seinem ersten Theile in Parsifal, dem Erlöser, in seinem zweiten in verschiedenen Abstufungen in der „dienenden" Kundry und den Gralrittern. Indem Wagner noch entschiedener, als Wolfram, die Rettungswerke als einzigste Bestimmung des Gralkönigs und seiner Ritter hinstellte und jeden weltlichen Beigeschmack, der dem Wolfram'schen Gralreich — nach mittelalterlicher Auffassung — noch anhaftet, verbannte, veranschaulichte er dies auch durch eine viel unmittelbarere Anknüpfung des Grales und der übrigen Symbole an die Opferthat Jesu Christi. Nicht nur die Auffassung des Grales als der Abendmahlsschüssel mit dem Blute des Gekreuzigten nahm er, über Wolfram hinweg, von den Franzosen wieder auf — wie auch der heilige Speer für ihn die Lanze des Longinus ist —, vor allen Dingen bedeutet ihm jedes Mahl der Gralsritter ein wirkliches „letztes Liebesmahl", eine erneute Heiligung und Stärkung zu den Werken der Barmherzigkeit, eine ideale Verbrüderung im Glauben und in der Liebe; Christus lebt unter ihnen fort in dem Brot und Wein, die sie täglich geniessen, sie treten ein in die Stelle, die ihnen der Heiland durch sein Leben und Sterben vorgezeichnet hat, und setzen sein Wirken fort bis zum eigenen Tode, dessen sie stündlich gewärtig sind.

Die Antwort, die der Dichter auf die Frage nach dem Heile gab, hören wir auch aus der uralten Weisheit der Inder, die sie bei jedem Mitgeschöpfe, das sie erblickten, denken hiess: „das bist Du!“ und es ist dies die gleiche Lehre, die in unseren Tagen der erhabenste Denker als letzten ethischen Ertrag seiner weltumspannenden metaphysischen Spekulation entnahm.*) Es ist das heilige Ideal, für dessen Verbreitung Christus lebte, ehe er für das grössere der Welterlösung starb. Es ist dieselbe Menschenliebe, die tief wehmuthsvoll noch aus den wahnentstellten Zügen jenes verirrten „irrenden Ritters“ von la Mancha uns anlächelt**), und dieselbe, die dem „Titanen“ Faust nach allen unstäten Fahrten durch die Reiche des Gedankens und der Sinnlichkeit Ruhe und Frieden bringt. Ungleich bestimmter und ausschliesslicher aber, als irgend ein Künstler vor ihm, als er selbst in dem früheren „Ring des Nibelungen“, hat Wagner im „Parsifal“ die thätige und mitleidige Menschenliebe als idealen Gipfel des Menschenthums gefeiert und als Erlösung gepredigt. Indem er es ferner ausspricht, dass derjenige, in welchem die Liebe, nach dem göttlichen Vorbilde des Gekreuzigten, im Leiden als Mitleiden sich offenbart, gleich ihm wieder ein Erlöser auch für die Mitmenschen werden könne, bietet er uns eine Erweiterung und s. z. s. Vermenschlichung des christlichen Erlösungsgedankens, wie dieser namentlich dogmatisch gefasst erscheint. Eine Erhebung über das letzte Resultat des Philosophen endlich erkennen wir im „Parsifal“, insofern hier die Versöhnung mit dem starren Entsagungsprinzip, das dort das letzte Wort behält, auf dem Felde der ethischen Liebe voll und ganz bewirkt wird, und, was dort nur wie ein schwacher Trost leise hineinklingt, die Idealisirung und Verklärung der individuellen Existenz durch die Liebesthätigkeit für die Mitindividuen, als beseligendste Gewissheit aus den Worten und Werken der Gralsritter uns entgegenleuchtet.

---

*) Der „Parsifal“ giebt, nur alles Details entkleidet, die Schopenhauer'sche Metaphysik und Ethik, ihrem Kerne nach, wieder. Schopenhauer's Philosophie ist, nach seinem eigenen Ausspruche, die „allerchristlichste“, und Wagner hat im „Parsifal“ Schopenhauer nur in Kunst umgesetzt, indem er das Christenthum in Kunst umsetzte.

Auch einzelne direkte philosophische Anklänge fehlen im „Parsifal“ nicht. So erinnert die „Heiligkeit der Thiere“ (p. 11) an die buddhistische Satzung und zugleich an einen der menschlich schönsten Züge in Schopenhauer's Philosophie. In den Betrachtungen Gurnemanz' über Kundry (p. 12) klingt die Lehre von der Metempsychose und in seinen Worten (p. 26) „zum Raum wird hier die Zeit“ die von der Idealität des Raumes und der Zeit an.

**) Wer gedächte jener wunderbaren Allegorie des grössten Spaniers nicht auch noch weiter, die uns zugleich zeigt, was Menschenliebe und was Ideal der „Welt“ bedeutet!

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vorgangenheit.

Aus Schillers Briefen „über die aesthetische Erziehung des Menschen." 1795.

Was ist der Mensch, ehe die *Schönheit* (d. i. die Kunst) die *freie* Lust ihm entlockt und die ruhige *Form* das wilde Leben besänftigt? Ewig einförmig in seinen Zwecken, ewig wechselnd in seinen Urtheilen, selbstsüchtig, ohne er selbst zu sein, ungebunden, ohne frei zu sein . . . In dieser Epoche ist ihm die Welt bloss *Schicksal*, noch nicht *Gegenstand*; Alles hat nur Existenz für ihn, insofern es ihm Existenz verschafft; was ihm weder giebt noch nimmt, ist ihm gar nicht vorhanden.

Umsonst lässt die *Natur* ihr reiche Mannigfaltigkeit an seinen Sinnen vorübergehen; er sieht in ihrer herrlichen Fülle nichts als seine *Beute*, in ihrer Macht und Grösse nichts als seinen *Feind*.

Bei welchem einzelnen Menschen oder ganzen Volke man den aufrichtigen und selbständigen *Schein* (d. i. die Kunst) findet, da darf man auf Geist und Geschmack und jede damit verbundene Trefflichkeit schliessen — da wird man das *Ideal* das wirkliche Leben regieren, die *Ehre* über den Besitz, den *Gedanken* über den Genuss, den *Traum der Unsterblichkeit* über die Existenz triumphiren sehen, da wird ein *Ölzweig* höher als ein Purpurkleid ehren.

Die *Natur* selbst ist es, die den Menschen von der Realität zum *Scheine* emporhebt, indem sie ihn mit zwei Sinnen ausrüstete, die ihn bloss *durch den Schein* zur Erkenntniss der Wirklichkeit führen. In dem *Auge* und dem *Ohr* ist die andringende Materie schon hinweggewälzt und das Object entfernt sich von uns, das wir mit den thierischen Sinnen unmittelbar berühren.

Die Philosophie selbst, welche uns zuerst von der *Natur* abtrünnig machte, ruft uns laut und dringend in ihren Schooss zurück — woran liegt es, dass wir noch immer Barbaren sind?

Der Nutzen ist das grosse Idol der Zeit, dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser grossen Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts. Selbst der philosophische Untersuchungsgeist entreisst der Einbildungskraft eine Provinz nach der andern, und die Gränzen der Kunst verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert.

Der zahlreichere Theil der Menschen wird durch den Kampf mit der Noth viel zu sehr ermüdet und abgespannt, als dass er sich zu einem neuen und härteren Kampf mit dem Irrthum aufraffen wollte.

Wir sehen nicht blos einzelne Subjecte, sondern ganze Klassen von Menschen nur *einen Theil* ihrer Anlagen entfalten, während die übrigen, wie bei verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind. Welcher einzelne Neuere tritt heraus, um sich mit dem einzelnen Athenienser, Mann gegen Mann, um den Preis der Menschheit zu streiten?

Jene Polypennatur des griechischen Staates, wo jedes Individuum einen unabhängigen Lebens genoss und, wenn es Noth that, zum Ganzen werden konnte, hat einem *beweglichen Uhrwerke* Platz gemacht, wo aus der Zusammensetzung unendlich vieler, aber lebloser Theile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet.

Es muss bei uns stehen, die *Totalität* in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wiederherzustellen.

Sollte diese Wirkung vielleicht vom *Staate* zu erwarten sein? Das ist nicht möglich: denn der Staat, wie er jetzt beschaffen ist, hat das Uebel veranlasst.

Genöthigt, sich die Mannigfaltigkeit seiner Bürger durch *Klassifizirung* zu erleichtern und die Menschheit nie anders als durch Repräsentation aus der zweiten Hand zu empfangen, verliert der regierende Theil sie zuletzt ganz aus den Augen, und der Regierte kann nicht anders als mit Kaltsinn die Gesetze empfangen, die an ihn selbst so wenig gerichtet sind.

Die Anspannung *einzelner* Geisteskräfte kann wohl *ausserordentliche*, aber nicht *glückliche und vollkommene* Menschen erzeugen. In welchem Verhältnis stünden wir zu dem vergangenen und kommenden Weltalter, wenn die Ausbildung der menschlichen Natur ein *solches* Opfer nothwendig macht?

Wir wären *Knechte* der Menschheit gewesen, wir hätten einige Jahrtausende lang die *Sklavenarbeit* für sie getrieben und unserer verstümmelten Natur die beschämenden Spuren dieser Dienstbarkeit eingedrückt. Kann aber wohl der Mensch dazu bestimmt sein, über irgend einen Zweck sich *selbst* zu versäumen?

Wenn das gemeine Wesen das *Amt* zum Massstab des Mannes macht, darf es uns da wundern, dass die *übrigen* Anlagen vernachlässigt werden, um der einzigen, welche ehrt und lohnt, alle Pflege zuzuwenden? — Es muss schon kein gemeiner Kopf sein, um, unbeschadet seines Berufs, für *Liebhabereien* etwas übrig zu behalten.

Noch dazu ist es selten eine gute Empfehlung beim Staat, wenn die *Kräfte* die Aufträge übersteigen, oder wenn das *höhere Genieselbedürfniss* des Mannes von Genie seinem Amt einen Nebenbuhler giebt. So eifersüchtig ist der Staat auf den Alleinbesitz seiner Diener, dass er sich leichter dazu entschliessen wird, seinen Mann mit einer *Venus Cytherea* als mit einer *Venus Uranie* zu theilen.

Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredelung des Charakters ausgehen — aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln?

Man müsste zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der *Staat nicht* hergiebt. Dieses Werkzeug ist die Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern.

Man muss jeden Versuch einer *Staats*veränderung solange für *unzeitig* und die darauf gegründete Hoffnung solange für *chimärisch* erklären, bis die Trennung in dem *inneren* Menschen wieder aufgehoben und seine Natur vollständig genug entwickelt ist, um selbst die Künstlerin zu sein . . .

Fallen wird das Gebäude des Wahns und der Willkürlichkeit, fallen muss es, es ist schon gefallen, sobald du gewiss bist, dass es sich neigt; aber in dem *inneren*, nicht bloss in dem äusseren Menschen muss es sich neigen!

Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie aufbewahrt in bedeutenden Steinen. Aus dem *Nachbilde* wird das *Urbild wiederhergestellt* werden.

Sowie die edle Kunst die edle Natur *überlebte*, so schreitet sie derselben auch bildend und erweckend voran. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die Kunst ihre Strahlen auf, und *die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Thälern liegt!*

Alle anderen Formen der Mittheilung *trennen* die Gesellschaft, weil sie sich ausschliessend entweder auf die Privat-Empfänglichkeit oder auf die Privat-Fertigkeit ihrer einzelnen Glieder, also auf das Unterscheidende zwischen Menschen und Menschen beziehen, nur die schöne (d. i. künstlerische) Mittheilung vereinigt die Gesellschaft, weil sie sich auf das Gemeinsame Aller bezieht.

Der Künstler.

Eine wohlthätige Gottheit reisse den Säugling bei Zeiten von seiner Mutterbrust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. *Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück, aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar, wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen.*

Aus den Mysterien der Wissenschaft führt der Geschmack (d. i. die Kunst) die Erkenntniss unter den offenen Himmel des *Gemeinsinns* heraus und verwandelt das Eigenthum der Schulen in das Gemeingut der ganzen Gesellschaft.

Beflügelt durch ihn, entschwingt sich auch die kriechende Lehrkunst dem Staube, und die Fesseln der Leibeigenschaft fallen, von seinem Stabe berührt, von dem Leblosen wie von dem Lebendigen ab!

An den Redakteur der Bayreuther Blätter.

Als Sie mir die grosse Ehre erzeigten, mich mit der Besprechung der Kunstschriften unseres Meisters aus den Jahren 1849 bis 1851 zu betrauen, theilten Sie mir zugleich den Wunsch mit, die Veröffentlichung dieser vorgegenwärtigenden Beschreibung des ehernen Fundamentes, worauf die edelsten deutschen Bestrebungen für alle Zeit fest begründet sind, bereits im Märzstücke unserer Blätter beginnen lassen zu können. Ich komme nun zwar noch *pünktlich*, wie eine *wohlberechnete Sonnenfinsterniss*, hole aber doch noch weiter aus, als wie mir angewiesen war; denn statt auf dreissig, greife ich lieber gleich auf dreimal dreissig Jahre zurück, d. i. in die Zeit, wo man eben an Revolutionen zu glauben lernte und auch ein getrostes Wort darüber zu sagen wagte. Vielleicht böten die, mit der Bitte um Aufnahme, als Beitrag zu den stäts hocherfreulichen „Stimmen aus der Vergangenheit" anbei übersendeten Gedanken Schillers eine nicht unpassende Einleitung zu unseren demnächst bevorstehenden Betrachtungen über die „Kunst und Revolution."

Es kam mir bei der Zusammenstellung dieser Sendung darauf an, auch für jene Schriften des Meisters etwas Ähnliches nachzuweisen, wie es bereits früher in der soeben bezeichneten Rubrik unserer Blätter unternommen war: die enge Verwandtschaft nämlich, welche zwischen den treibenden und bewegenden Ideen des grossen Künstlers unserer Tage *(unserer armen letzten Zeiten*, sagt Goethe, — dies erlaubt uns aber die moderne Kultur nicht), und *dem* Gedanken besteht, die auf den Bücherrepositorien der heutigen Welt, in den Bibliothek- und Konversationszimmern ihrer Staatslenker und Industriellen, in den prächtigsten Einbänden als „klassische Litteratur" ihren stillen und unberührten Platz gefunden haben, wo ihnen Niemand etwas anthut, und auch sie Niemandem; denn dort sind nun die *Stummen* der Vergangenheit zu *Stummen* geworden und — am Liebsten für immer — in starre Lettern gleichsam lebendig eingemauert. Der auch in dem Banne solchen Schweigens aber dennoch stäts andauernde Ruf jener Stummen nach Rettung aus zivilisirter Barbarei, nach *gegenseitiger* Durchdringung des Äusseren und des Inneren, des Lebens und der Kunst, des Gehaltes und der Erscheinung, — der Schrei nach Besiegung des erdrückenden und gemeinen Stofflichen in Welt und Geschichte durch die ideale Form, nach Befreiung des Lebens durch die *wahre* Kunst als Kulturkraft, — wer mag heute seiner achten? Als ewig tröstendes und ermuthigendes Vorbild, verwirklicht für einen kurzen schönen Augenblick in der Entwickelung der Menschheit, zeigt sich uns bei den Griechen unser Traum, dass die Kunst durch den *Styl*, das Leben durch *Kultur* befreit und veredelt werde; — wer wagt noch daran zu erinnern? Dieser heitere Sonnenblick durch den bewölkten und trüben Himmel zweier Jahrtausende, — zu wem vermöchte er heute noch wahrhaft belebend zu dringen? — Immerhin ward unser grosser Dichter, den wir in so Vielem als den direkten Vorgänger unseres Meisters betrachten dürfen, deshalb noch nicht als ein politisch gefährlicher Neuerer angesehen, weil er sich mit seinen Anklagen vorzugsweise gegen den modernen *Staat* und eine *barbarische Staatserfassung* wandte, in welcher überhaupt keine Kunst sich entwickeln könne. Gewiss ist es von Bedeutung, dass er seine strengen und feurigen Beschuldigungen *dieses* Staates sogar an einen von ihm verehrten *Deutschen Fürsten*, den grossmüthigen Herzog von Holstein-Augustenburg, vertrauensvoll richten durfte. Dagegen hatte bei *uns* ein tapferer Freund doch nur erst von dem bedenklichen Charakter einer Verfassung für eine *„religionslose"* (und darum vielleicht noch nicht als „barbarisch" geltende) Bevölkerung gesprochen, — und dennoch fand ich, in einem, mir im vorigen Sommer aus Berlin mitge-

chten Exemplare des, von der gewissenhaften russischen Zensur uns überapt nur fragmentarisch kennen zu lernen vergönnten Juniheftes unserer Blätter, on *diesem* Passus, vermuthlich als ernstlich zu beanstanden, am Rande mit Blei rkirt. Freilich ist es schwer zu entscheiden, von welchem jener beiden Opfer moderner Bildung: der Kultur oder der Religion, die Priester und Tempelner jener Bildung uns eher den Beweis seiner gänzlichen Entbehrlichkeit für Leben und die Sitte der Zukunft liefern werden.

Ja, Schiller durfte sogar ausrufen: fallen *wird das Gebäude des Wahns d der* Willkür! Wenn aber der gleiche Ruf, den aus tiefer Noth schon die eien Geister der Vorzeit gethan, nun mit erhobener Stimme und nicht mehr dämmernder Gewalt von dem jungen Schöpfer des „Tannhäuser" und „Lohengrin", dem feurigen sechsunddreissigjährigen Künstler gethan wird, dem schon die ärende Gluth in den Adern brennt, durch welche bald Siegfried mit lachendem rufe dringen soll, um die schlummernde göttliche Braut befreiend zu erwecken, so ist sein Lohn — ein Dutzend Steckbriefe und, durch die Fürsorge des rrn von Brust, ein dreizehnjähriges Exil. — Nun fügt zwar Schiller hinzu: *in m inneren, nicht blos in dem äusseren Menschen soll es sich neigen*, und in ziehung auf Wagner liest es sich doch heute noch so schön, wenn der gebildete itungschreiber unserer Tage sich aber ihn vernehmen lässt: „Wo er im Mai 49 zu Dresden auf den Barrikaden für seine *politische* Überzeugung einstand, steht er noch heutigen Tages auf den Barrikaden *seiner künstlerischen* Überegung, seine Gegner drückend in das Auge fassend." (Paul Lindau's „Nord und d", Bd. 7, Heft 21, S. 264.) Aber Wagner hat stets den seltsamen Heiligenhein, der ihn mit der Glorie eines politischen Märtyrers bekleiden soll, zurückwiesen, und wir wissen, welche weit tiefere Umwälzung er im Sinne hatte, als ihn eine kurze Zeit noch an den Schauplatz jener Kämpfe fesselte, wo er dem rwunderlichen Ungeheuer des Aufruhrs tief in die räthselhaft glühenden Augen sehen vermochte. Dieser forschende Blick galt allein der Erprüfung der erwandtschaft dieser Kämpfe mit der so ganz anders gearteten Revolution der enschheit, von der er sich einzig das Heil für seine Kunst erwartete, und e doch vor Allem auch in dem *inneren* Menschen vor sich gehen musste. — ie wäre aber von den Lenkern unserer Geschicke eine so subtile Unterscheidung erwarten gewesen, für die im Grunde auch jetzt noch unser Meister der gerene kgl. Kapellmeister bleibt?

Es ist nöthig, dass wir die Stimmen der Vergangenheit zu Hülfe ziehen; wir nmen ohne Bundesgenossen nicht aus. Und da sie für die moderne Welt stumm worden zu sein scheinen, so müssen wir sie wenigstens für *uns* und auf unsere rt wieder zum Reden bringen.

Hat Sie auch schon das Problem beunruhigt: warum wir uns unseren Landsuten gegenüber so ungerechtfertigt auf *Schiller* berufen dürfen? — Er, wie Goethe, at sich doch in Deutschland einen merkwürdigen Kredit erworben. Liest man e auch Heute nicht mehr, so gelten ihre Worte doch — um uns abermals modern auszudrücken — wie baare Zahlung. Und dabei doch ihre lustlose Position auf dem Bücherbrett! Braucht man dazu nur nicht mehr *zu leben?* Das t eine alte und längst abgenutzte Erklärung. Fünfzehn Jahre nach Schillers ode ward seine „Braut von Messina" in Deutschland allgemein als die *herrliche Einleitung zu Müllner's „Schuld"* gepriesen. Was sage ich? *Drei* Jahre nach dem ode Goethe's durften in einem Blatte etwa von der Verbreitung der heutigen Gegenwart" dem Raupach'schen Trauerspiele „Tasso's Tod" Lorbeern gespendet erden, die ihre Schatten bis auf die Goethe'sche Dichtung warfen. Man sprach

davon nicht andere als in Hymnen, und ich habe die Rezension vor mir, in der es heisst, es sei des bekannten Routiniers: „herrlichstes Werk, das herrlichste vielleicht, welches in diesem Decennio geschaffen." Dieses Decennium hatte aber mit der Vollendung des *„Faust"* begonnen.*) — So lange es Nachäffer und Fälscher der wahren Kunst gegeben, hat es auch nicht an Lobrednern derselben gefehlt; und doch erscheint es uns fraglich, ob es in unserer *heutigen*, nur „gediegenen" Unterhaltung des Publikums bestimmten Wochen- und Monatslitteratur möglich wäre den Namen Goethe's und den irgend eines modernen Faiseurs dergestalt ohne Weiteres in eine Reihe zu setzen? Wir könnten uns hiernach also versucht fühlen, die vorhin als sehr verbraucht bezeichnete Erklärung durch die Stellung der erweiterten Frage wieder aufzunehmen: *wie lange* hätten jene Heroen zu warten, bis ihr Nicht-mehr-Athmen sie vor der Verwechselung mit dem Gemeinen bewahrte? Doch empfiehlt sich allen solchen landläufigen Erklärungen gegenüber eine überaus vorsichtige Zurückhaltung. — Jedenfalls aber nähern wir uns damit einem sonderbaren und noch sehr wenig erhellten Thema. Sollte in der That die unzweifelhaft vorhandene Autorität, deren wenigstens die *Namen* unserer grossen Meister der Vergangenheit heute geniessen, aus eigenen Mitteln von unserer viel gerühmten „modernen Bildung" bewirkt worden sein, welche ja doch vielmehr, trotz allen, ihnen gewährten äusseren Ehren, immer grundsätzlicher mit jenen zu brechen scheint?

Der kürzlich verstorbene Gutzkow ist mit einem merkwürdigen Testamente von uns geschieden. Die guten Verbindungen der heutigen litterarischen Koterien gestatten es sonst nicht, dass Jemand aus ihrer Mitte so unvorsichtig aus der Schule plaudert und die Banketts öffentlich sehen lässt, bei denen ein betriebsamer Verleger unter „Batterien vom besten Rheinwein" den Ruhm unserer modernen „Dichter" macht. Es muss erst Jemand, im Gefühle seines eigenen „Ruhmes" verletzt, aus dieser Mitte getreten sein, um zu verrathen, *wie* die Erzeugnisse dieser neuesten Schule der Roman-„Poesie" zu den kostbarsten Perlen der Dichtung und dem non plus ultra ihrer Gattung erhoben werden. Wie er in dem kleinen schlimmen Buche unseren heutigen kritischen und produzirenden Litteraten so manche bittere Wahrheit über das *„Belügen der öffentlichen Meinung"* sagt, über welche die pensionirte Reichs-Litteratur-Forschung ihm billig zürnen dürfte, — so geräth er auch auf den bösen Einfall, dass der *fast ein Jahrhundert* (also schon zu lange?) fortdauernde Ruhm Schillers und Goethe's das *Werk einer gewissen Buchhändlerfamilie* sei, die das Privilegium auf deren Druck besass, sich in den Adelstand hatte erheben lassen und demgemäss auf grossem Fusse leben zu müssen glaubte. Eine förmliche Schiller-Goethe-Philologie sei von ihr angelegt, welche nicht aufhöre für Kleinigkeiten, Druckfehler, Ausgabenverschiedenheiten, Jahreszahlen die *berühmteste* Zeitung in Anspruch zu nehmen, ja, die von dieser gepriesenen Bücher darüber zu schreiben. Es sei geradezu ein Mirakel, wie *eine einzige Buchhandlung* und *eine Zeitung* aus merkantilen Gründen eine ganze Nation ein Jahrhundert lang so scheinbar ästhetisch wie im Zirkel habe herumführen können. „Ewig Schiller und Goethe, Goethe und Schiller! Bald gab es Ausgaben in Oktav, bald in Duodez, bald in Einem Bande. Selbst

*) Der Rezensent fährt fort: „Hätte Raupach weiter nichts geschrieben, dieses Werk würde ihn zum grossen Dichter stempeln. *Ihm ist die wahre, wenn gleich nicht romantische, Dämonengroteskomik.* Würdig reiht sich dieser „Tod Tasso's" an sein Goethe'sches Leben an; ein Schatz von Lebensweisheit spricht sich darin aus, den philosophische Folianten nicht enthalten, in Worten ausgedrückt, die eines Schiller nicht unwürdig wären. Man hat diesem Werk bewundert, angestaunt, das Entzücken des Publikums stieg auf's *Höchste* u. s. f." — So geschrieben nach der Wiener Aufführung im Dezember des Jahres 1834.

nach der Freigebung der Eigenthumsrechte blieb die alte Strasse staubaufwirbelnd befahren. Anfangs verschenkte man den Schiller, um die Konkurrenten zu überholen. Dann arbeitete das Schiller-Goethe-Philologen-Konzert in der allgemeinen Zeitung fort und liess die Nation nicht frei, mit einem Monatsnamen, mit einem Kolon" u. s. w.

Ein närrischer Gedanke, nicht wahr? Der Ruhm *Goethe's* und *Schillers* eine — *Verlegerspekulation*, das Werk einer Buchhandlung, die sich für diesen Zweck ein Philologen-Konzert in der Allgemeinen Zeitung gedungen. Es wird doch *gelacht?*

Der Scherz hat aber doch auch seine ernsthafte, ja, unheimliche Seite. Es kann nämlich gar nicht in Abrede gestellt werden, dass die *Namen* „Schiller" und „Goethe" nicht allein die gesammte deutsche Kathederwelt, sondern überhaupt den „gebildeten Deutschen" mit ihrem Pathos fasziniren: aber allein die Namen; denn das deutsche Volk, die Schule, das Universitätskatheder, welche den Experimenten des Buchhandels wie *rebus bene gestis* zusehen, sie dulden bei aller ewigen Berufung auf die „klassische" Kunst die schmerzlichsten Verunstaltungen der edelen Hervorbringungen jener Meister, die routinirtesten Misshandlungen unserer grossen Dichter und Musiker in Theatern und Konzertsälen.*) Sie lassen auch den grossen Künstler im Stich, wenn er die Rettung der Ehre seiner erhabenen Vorgänger durch die Begründung einer Institution zur Einübung und Ausführung des richtigen, stylvollen Vortrages ihrer Werke auf sich nehmen will, und applaudiren jeder Schändung der von ihnen so hoch gepriesenen *klassischen* Schöpfungen; die deutschen Verlagshandlungen aber werfen indessen immer neue Stösse und Massen von bedrucktem Papier aus: Volksausgaben von Schiller und Goethe und der „musikalischen Klassiker" incl. Mendelssohn. Wer ist doch Meyerbeers Verleger? Wie lange säumt er mit der Volksausgabe des „Propheten"? Oder ist hier die Gränze des Denkbaren?

Vor hundert und zwanzig Jahren war es noch möglich, dass verloren gegangene Dichter des deutschen Volkes wiederentdeckt wurden. Die längst verschollenen Warnungen des trefflichen Logau vor „à-la-mode-Trachten und -Sinnen" liess Lessing aus dem Staube der Bibliotheken als echte Stimmen aus der Vergangenheit wieder wach werden. Da nun z. B. *Schiller* so gar nicht auf die Deutschen gewirkt hat, wäre es eine tröstliche Vorstellung, wenn er und noch einige der grossen Meister der Vorzeit ihnen einmal ganz genommen und nach längerer Zeit der völligen Vergessenheit wieder entdeckt werden könnten. Vielleicht dürften wir dann auch die Hoffnung hegen, dass sie wieder beachtet würden. Einstweilen werden wir, wie es scheint, an unsere „Stimmen aus der Vergangenheit" uns halten müssen, mit denen wenigstens die Gedanken der Grossen, ihre Leiden und ihre Hoffnungen von den Büchergestellen zu uns herab steigen. Bedenken wir dabei, dass sie auch *damals* nicht beachtet wurden, als sie noch Stimmen der Gegenwart waren. Schillers „Horen", in denen sie nicht für das deutsche Volk, sondern nur für Wenige laut wurden, hatten sogar einen ungünstigeren

*) Hiernach erscheint Gutzkow's Behauptung als durchaus nicht unbegreiflich! Auch ist dabei noch zu erwägen, dass dieselbe Verlagshandlung jene beiden, gegen die Verehrung *Shakespeare's* in Deutschland gerichteten, merkwürdigen Bücher von *Rümelin* und *Benedix* auf den Markt gebracht hat, in der offen ausgesprochenen Absicht, dadurch das deutsche Publikum erst noch recht zu dem wünschenswerthen ausschliesslichen Kultus der von ihr verlegten „Nationaldichter" zu bestimmen! —

D. Red. d. Bl.

Stand, als heute unsere Blätter. Fehlten ihnen die „Gegner" nicht, so blieben ihnen doch die Leser aus; denn sie waren nicht an einen geschlossenen Freundeskreis gerichtet, und hatten somit ihr Publikum, ausser in wenigen gewählten Zirkeln, meist nur in den Rezensenten ihrer neuesten Stücke für die Jenaische Litteraturzeitung, welche doch insgemein so viel davon exzentrisch fanden, als ihnen neu war.

Haben nun unsere Blätter diesen wundervollen Stimmen schon wiederholt den von dem Getöse des Tages unberührten Raum geboten, dessen sie zu ihrem erneuten Gehörtwerden bedürfen, so müssen wir eingestehen, dass sie, wie sie in unserer ganzen weiten „gegenwärtigen" Oeffentlichkeit diesen Raum nicht finden würden, in der That auch an keinen anderen Ort hinpassen und überall sonst nur als Fremdlinge erscheinen könnten. Stimmen des Trostes und der Erhebung sind sie nur für Solche, welche das ernste Leiden mit- und nachempfinden, aus dem sie hervorgegangen waren. Und nur bei uns werden diese Leiden empfunden. Mitten im Zeitalter der herrschenden Veräusserlichung und Verflachung der Kunst drängen jene Stimmen, als eben so viele Proteste gegen dasselbe, verstimmend und unharmonisch zwischen die üppig befriedigten Klänge des Kulturtriumphes in unseren eleganten Lesehallen und Journalzirkeln; ohnmächtig und darum lächerlich müssten sie sich auf den Lesetischen unserer grossstädtischen Café's ausnehmen; eindruckslos vom flüchtigen Leser als Anhang zu den Neuigkeiten der politischen Zeitung im Coupé überblättert werden. Unter uns ist es anders. Den Anblick, wie die Grossen der Vergangenheit gelitten, gehofft und gestrebt, brauchen wir nicht mit dem undurchsichtigen Schleier der Scheu zu bedecken: der Scheu davor, dass etwa auch der Ruf des gegenwärtig unter uns schaffenden Künstlers durch diese Stimmen verstärkt, und hierdurch zur Beunruhigung seines ermüdeten und alle Emotion durch das *wirklich* Neue und Grosse vermeidenden Jahrhunderts beigetragen würde. Ja, eben diese Beunruhigung reizt uns. Weit entfernt uns durch sie beängstigt zu fühlen, befreit uns die Aufdeckung dessen, was sonst so sorgsam verschwiegen wird: das Leiden unseres Künstlers, welchen wir mitleiden, sei kein anderes, als welchen auch Jene gelitten: der Gegensatz zwischen ihrer Sendung und dem Boden, der ihnen zur Erfüllung derselben angewiesen ist, zwischen Kultur und zivilisirtem Barbarenthum, zwischen Kunst und Unkunst, zwischen Wahrheit und Schein. Die Vernichtung dieses Gegensatzes kann aber allerdings nicht das Werk der Buchhändlerspekulation mit den stets *neugedruckten* Werken unserer Meister sein: er wird erst dann aufhören, wenn die Kunst in Wahrheit wieder lebendige *Kunst* geworden sein wird, und Industrie und Erwerb keine Macht mehr über sie haben. So sammeln wir uns denn weiter zur „Revolution" für die Befreiung dieser Kunst, wozu unser Meister aus der tiefsten Noth des Künstlers schon vor dreissig Jahren uns aufgerufen hat; denn nur in der *Freiheit* kann die Kunst die göttliche sein. —

Hierzu mögen sich auch die Stimmen der Vorzeit mit den unseren vereinen. Mit diesem Wunsche grüsst Sie Ihr

Carl Fr. Glasenapp.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der *Vorstand des Mindener Richard-Wagner-Vereines* hat uns seinen Jahresbericht für 1878 übersandt, dem wir die folgenden Daten entnehmen. Gründung des Richard-Wagner-Vereines in Minden 9. März 1878; — am 29. Oktober 1878 erfolgte in einer Generalversammlung die Annahme der Statuten und die Wahl des Vorstandes pro 18$^{78}/_{79}$ (Hr. Dr. *Druffel*, Vorsitzender; Hr. Baumeister *Bandtke*, Schriftführer; Hr. Kaufmann *Jardon*, Kassirer); — seit der Gründung des Vereines wurden 20 Mitglieder aufgenommen; — durch Vermittelung des Vereines wurden dem Bayreuther Patronatvereine 15 Mitglieder gewonnen; — Musikabende fanden statt am 9. März und 22. Mai 1878; — am 6. Dezember 1878 hielt das Vereinsmitglied, Herr Gymnasiallehrer *Fuhlhage*, einen bemerkenswerthen Vortrag über: „Die germanische Gestaltung der Artus- und Gralsage als Vorfabel des Parsifal". — Nach den mitgesandten Statuten hat jedes Mitglied einen jährlichen Beitrag von 6 Mark zu zahlen, und zwar kann nur Derjenige Mitglied des Vereines werden, welcher vom Vorstande zum Eintritt aufgefordert wird, nachdem der Vorstand sich des Einverständnisses der übrigen Mitglieder vergewissert hat.

Nach dem neuesten Berichte des *Pfälzer Vereines*, ist die Anzahl der Mitglieder desselben auf 60 angewachsen, von denen 30 ordentliche und 30 außerordentliche Mitglieder sind. Sie vertheilen sich auf die 17 Städte: Annweiler, Deidesheim, Dürkheim, Edenkoben, Edesheim, Eisenberg, Hagenbach, Heidelberg, Hochstein, Kaiserslautern, Ludwigshafen, Mannheim, Neustadt, Speyer, Weissenburg, Winterthur, Zweibrücken.

Vorträge im Interesse unserer Sache. — Ausser dem oben bereits genannten Vortrage des Herrn *Fuhlhage* im *Mindener-Wagner-Vereine* haben wir heute noch den, bei dem jüngsten Vereinsabende des *Berliner-Wagner-Vereines* am *7. Februar* von Herrn *Wilhelm Tappert* gehaltenen Vortrag über „Richard Wagner und sein Verhältniss zur Deutschen Presse" anzuzeigen.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Die Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bulow* am *10. Februar* in *Bremen* haben unserem *Bulow-Fonds* eine weitere Vermehrung von Mk. 783,70 verschafft. Zu unserer neulichen Bemerkung über die Verwendung dieses Fonds fügen wir heute die folgende berichtigende Mittheilung des, uns zu so hohem Danke verpflichtenden Künstlers hinzu: „Der Spender begiebt sich jedes Rechtes der Einmischung in die vom Verwaltungsrathe des Bayreuther Fonds zu bestimmende Weise der Verwendung der von ihm gelieferten und noch zu liefernden Beiträge".

Der *Richard-Wagner-Verein* zu *Frankfurt a/M.* hat am *6. Februar* ein *grosses Orchesterkonzert* unter Leitung des Herrn Musikdirektors *Julius Knieser* veranstaltet, wobei die Damen *Marie Wilt*, *Marie Menkemüller*, *Ida Kalman*, *Paula Lehrig* vom Leipziger Stadttheater, *Anna Fibel* vom Darmstädter Hoftheater, sowie die Herren *Franz Nachbaur* vom Münchener Hoftheater und *Otto Schelper* vom

Leipziger Stadttheater mitwirkten. Das Programm dieses, durch seinen künstlerischen Erfolg ausgezeichneten Konzertes enthielt: das Vorspiel und die erste Szene des „Rheingold", den dritten Akt des „Siegfried", den zweiten Auftritt des Vorspiels und den Schluss der „Götterdämmerung".

Litterarische Neuigkeit. — Die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig hat neuerdings mit der Herausgabe einer *„Sammlung musikalischer Vorträge"*, unter der Redaktion von *Paul Grafen Waldersee* begonnen, zu welchem Unternehmen bereits eine grössere Anzahl namhafter Musikschriftsteller ihre Mitwirkung zugesagt hat. Bemerkenswerth ist hierbei, dass ein Drittel derselben den Freunden unserer Sache und sogar unserer Genossenschaft selber zugehört, was bei ähnlichen öffentlichen musikschriftstellerischen Unternehmungen sonst eben nicht der Fall zu sein pflegt. Das zweite, soeben erschienene Heft dieser Vorträge bringt eine Arbeit des Red. d. Bl. über *„Wagner's Siegfried"* (Preis: 1 Mk.; bei Subskription auf eine Serie von 12 Vorträgen: 75 Pf.).

Vergnügung für die Mitglieder des Patronat-Vereines. — Unser Herr Vertreter für Königsberg i. Pr., Musikdirektor *Albert Hahn*, welcher in seiner Wochenschrift *„die Tonkunst"* vom Beginne des nächsten Quartals (1. April) an eine auf Grund langjähriger Studien von ihm ausgearbeitete *Theorie der Musik Richard Wagner's* (am Beispiele der Musik des Tristan) zu veröffentlichen gedenkt, bietet den Mitgliedern unseres Vereines, die an dieser Arbeit besonderes Interesse nehmen dürften, sein Blatt zu dem *ermässigten Abonnementspreise von 1 Mark für das Quartal* an, mit der Bitte die Bestellungen möglichst bald an die bez. Vertretung (oder die Red. d. Bayr. Bl.) richten zu wollen.

Im Verlage des Patronat-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

April. Viertes Stück. 1879.

Inhalt: — Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von C. Fr. Glasenapp. I. Die Kunst und die Revolution. — Die Gral- und die Parsivalsage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Von Ludwig Schemann. III. — Ueber Verwirrung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. I. 2. b. —

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr. Glasenapp.

I. Die Kunst und die Revolution.

Zu einem erhabenen Laufe dürfen wir unsere Freunde einladen, indem wir uns mit ihnen zur gemeinschaftlichen eingehenden Betrachtung derjenigen Eröffnungen unseres Meisters anschicken, in welchen er zum *ersten Male* sein künstlerisches Ideal in sicheren Umrissen bezeichnete, und zugleich das Bewusstsein über seine Stellung als Künstler zu der ihn umgebenden Oeffentlichkeit zum Ausdruck brachte.

Als Wagner diese Aufzeichnungen machte, war es ihm um Zweierlei zu thun: um die offene Kriegserklärung gegen das bestehende Kunst- und Kulturwesen und um die klare Definition des einzig Würdigen, was an dessen Stelle zu treten hätte; und dies aus dem zwiefachen Bedürfnisse: sich selbst von den Gedanken zu entlasten, in denen ihn, mitten unter dem furchtbaren Drucke jener einengenden Verhältnisse, das wahrhaft Menschen-Befreiende

aufgegangen war, und, indem er sich mit dieser Entlastung Mövisser seines Ideales erwarb, die Menschheit zu ihrer Selbstbefreiung aufzurufen. Immer war es die völlige Abgeschiedenheit von der umgebenden Welt, in welcher Wagner die Kraft zu kühnem Vorgange in dieser erhabenen Richtung gewann. Vor kaum zehn Jahren hatte er — in der Fremde — sich selbst gefunden; nun aber erst — und wieder im Exil — sich selbst *gewonnen*, und es auf sich genommen, hinfort von jeder entwürdigenden Berührung mit unserem gemeinen Kunstwesen sich rein zu erhalten. War jenes Sich-selbst-Finden ihm dadurch zu Theil geworden, dass er, zum ersten Male nicht als Opernstoffe suchender *Meister*, sondern als wahrhaft gestaltender *Dichter*, in die Tiefen des Volksgemüthes sich versenkte, um dort die Befruchtung zu seinem „Tannhäuser" zu gewinnen: so stand er jetzt, wenn auch noch nicht mit bewusstem Entschlusse, an der Schwelle einer Schöpfung, deren Fäden ihn mit den innersten Wurzeln des idealen deutschen Geistes in ahnungsvolle Verbindung setzten, und, über alle bisherigen Offenbarungen dieses Geistes hinaus, zu den unerhörtesten Möglichkeiten zu leiten versprachen. Seit der Empfängniss jenes früheren Werkes hatte er gerade durch die Schicksale derselben Zeit zur Berathung mit sich selbst über sich gefunden und dabei sein Dasein in der vorhandenen Kunstwelt wie ein schmerzliches *Räthsel* zu empfinden gehabt. Was er nun in seinen schriftlichen *Eröffnungen* niederlegte, war die gefundene *Lösung* des Räthsels. Sollte er überhaupt noch künstlerisch produziren, so war es nicht mehr für die Welt, aus welcher er geflohen, und die ihn aus ihrer Mitte verstossen. Für wen aber? Das lehren diese Schriften.

Aus dem Gesagten wird zugleich klar, dass wir es in der Betrachtung derselben zunächst nicht mit einer *ereignisshaft*, sondern mit einer *historischen* Untersuchung zu thun haben. Wir müssen mit der Darstellung der gegebenen Verhältnisse beginnen, die auf den jungen Meister eingewirkt hatten, und ungestört durch irgend welchen Deutungsversuch mit voller Unbefangenheit dem Gedankengange des Künstlers uns hingeben, um uns jede deutende Hinzufügung für eine besondere Schlussbetrachtung aufzusparen. Als die ersten Regungen einer allgemeinen Volkserhebung durch ganz Deutschland zu zittern schienen, hatte der unter dem lähmenden Drucke des Dresdener Dienstes Leidende ihrer zu achten begonnen. Wenig Hoffnung für eine Bundesgenossenschaft mit ihr erregte ihm die Beschaffenheit der Bewegung, soweit sie sich in dem Verlangen erschöpfte, eine Staatsform mit der andern zu vertauschen, oder in den zur Schau getragenen Theorieen doctrinärer Socialisten mit dem gegenwärtigen Bestande der Gesellschaft unmögliche Verträge schliessen wollte. Wohl aber fesselten ihn die Symptome von Kraft und Kampfesfreudigkeit, von männlicher Entschlossenheit, auch das Leben selbst nicht höher zu schätzen als die Würde des Lebens. Wo Wagner Kraft und Entschlossenheit spürte, da fühlte er etwas sich Verwandtes, mit dem er rechnen zu können vermeinte. Aber jene Bewegungen drangen näher, und er

erkannte mit wachsender Deutlichkeit, dass der von ihm gesuchte kraftvolle Ernst weder bei den Rednern des neu begründeten deutschen „Parlamentes", noch bei den demagogischen Spekulanten und Aufwieglern der leicht zu entfesselnden Volksmasse zu finden war; ja, dass hier vielmehr „der eigentlich wahrhafte Deutsche sich und seinen Namen plötzlich von einer ihm ganz fremden Menschenart vertreten fand." Die politisch-formelle Richtung der ganzen Erhebung hielt ihn ohnedies fern von jeder Betheiligung an ihr. Nur einmal bewog ihn die Wahrnehmung höchster Unklarheit der streitenden Parteien über den eigentlichen Inhalt der Revolution, selbst öffentlich für die Nothwendigkeit sich auszusprechen, dass der *rein menschliche Kern* derselben in das Auge gefasst werde. Er ersah aus dem Erfolge dieses Schrittes nur, dass es für einen „kgl. Kapellmeister" gefährlich sei, in bewegter Zeit einen selbständigen Gedanken auszusprechen, der nicht mindestens der Firma der einen oder der anderen Partei vollständig angehörte, und kehrte in seine völlige Einsamkeit zurück. Während ganz Dresden bis in die aristokratischen Kreise mit dem Feuer der Revolution spielte, verkehrte der *künstlerische* Revolutionär darüber einzig noch mit einem Freunde, der ihm, in seiner reinen und selbstlosen Ueberzeugung von ihrer Nothwendigkeit, allein noch die soziale Revolution repräsentirte. Die Folgen der aufgeregtesten Agitationen traten in dem Mai-Aufstande geräuschvoll zu Tage: den Künstler vermochte in der That fast nur die persönliche Sympathie für einzelne überzeugungsvolle Vertreter und Führer derselben mit gespannter Aufmerksamkeit an den Schauplatz des Kampfes zu fesseln. Durch einen politischen Aufruhr kam Wagner aus Dresden: zu dem Begriffe der *Revolution*, wie er ihn als Loosung auf seine Fahne geschrieben, stand jene lärmende und erfolglose Erhebung in keiner inneren Beziehung. Es ist, bei der beschränkten Auffassung dieses Begriffes seitens des in den Interessen der Tagespolitik befangenen heutigen deutschen Publikums, gar nicht genug zu betonen, dass unter der von Wagner gemeinten „Revolution" nichts weniger als eine politische Umwälzung, sondern eine völlige geistige Umwandlung der ganzen herrschenden Kulturwelt zu begreifen ist. Darum wird auch jene nach endlichen Zielen strebende Bewegung der letzten politischen Revolution, deren Spuren ja auch in kürzester Frist bis auf die letzte verwischt und verflogen waren, in der Erinnerung der Nation nur als eine vorübergehende und ergebnisarme Episode leben, die schon zehn Jahre später von einem sehr einsichtigen Politiker nach der „Katastrophe der Schmach" zu Beginn des Jahrhunderts als die „Katastrophe des Schwindels" bezeichnet werden konnte: *Wagner's Aufruf zur Revolution aber wird ewig leben und vielen Tausenden zur Befreiung gereichen.*

Unsere zweite Betrachtung wird noch ein anderes, der *Zeit* angehöriges Moment erwähnen, welches auf die damalige Anschauung des Künstlers insoweit eingewirkt hat, als es ihm in gewissen, bereits gefassten Voraussetzungen bestärkte. Für jetzt lassen wir es an dem Einen genügen. Die Dresdener Mai-Katastrophe hatte dem Künstler *Ihn* gewährt, was er sich kaum selbst

zu nehmen gewagt hätte: den ersehnten völligen Umschwung seiner Lebensverhältnisse, die berauschende Gewissheit, nun wirklich *frei* zu sein, wenn auch als schutz- und hilfloser Flüchtling. Dieser, ein Jahr zuvor kaum noch verhoffte Umschwung, wodurch jeder Anspruch gefallen war, den diese nun ihn selbst verstossende Welt an ihn als Künstler zu stellen vermochte, konnte allein seine Stimmung bis zu den Annahmen erwärmen, die ihm auch einen *allgemeinen Umschwung aller Lebens- und Kulturverhältnisse* als möglich, ja unausbleiblich erscheinen liessen. So richtet Wagner den Blick nun hoffnungsvoll in die *Zukunft*: wie wäre sie, die er im Geiste erblickt, je zur Gegenwart zu machen? Und wie kann die Kunst selbst vorbereitend darauf hinwirken? Diese Frage verlässt den Künstler nicht mehr. Sie wird ihm der Gegenstand einer Folge von Kundgebungen, auf denen allen, in ihrer sprühenden Begeisterung und hinreissenden Anmuth, der Abglanz jenes innigen Freiheits-Vollgefühles ruht, aus welchem sie hervorgingen, und das noch heute dem Leser aus jenen Blättern entgegenströmt. Als ganz Einzelner, aus einer entlegenen kleinen schweizerischen Stadt, in die er sich vor der Verfolgung geflüchtet, hat Wagner den Muth, zu einer ungeheueren, Alles umwälzenden Revolution aufzufordern: aus seinem einzelnen Haupte tritt eine ganze neue *Welt* hervor. Indem er mit Allem gebrochen, was um ihn her Kunst „produzirt" oder „geniesst", gewinnt er die verwegene Kraft, dieser schlechten Welt eine andere und bessere gegenüber zu setzen, *Alles* sich neu zu erschaffen, nicht allein sein übergrosses Kunstwerk, auch die zu seiner Hervorbringung unerlässliche Genossenschaft, und — was mehr ist — sein *Publikum*. Diese bessere Welt seiner Sehnsucht durch seinen stürmischen Ruf erstehen zu lassen, dazu treibt ihn sein ungestümer Drang, und sein Kunstwerk selbst, das in ihm wie ein verborgenes Feuer glühende, giebt ihm dazu die Wärme, die Fülle, die Macht, und dem Hauch seiner Rede den berauschenden Athem des Frühlings. Ob er selbst diese neue Welt mit den Augen seines Leibes schauen wird? Wie sollte ihn diese Sorge bedrücken? Der *Glaube* an sie ist in ihm vorhanden, darum lebt die Zukunft selbst in ihm und soll auch in Anderen leben. Wie ein Lichtstrom, von dem erleuchtenden Körper ausgehend, mit zunehmender Entfernung von seinem Urquell zu flammender Breite anschwillt, so mag sich sein schöpferischer Gedanke befruchtend, erwärmend, erhellend in die Gemeinsamkeit ergiessen, als der Aufruf des Künstlers an das weite Ausser-ihm, an das Volk, welches noch kein *Volk* ist, sondern eine Vielheit von gesonderten Ständen und Gesellschaftsschichten, und das erst durch die Sehnsucht nach dem allgemeinsamen Kunstwerk seine Befreiung aus dem Zustande seiner Zersplitterung finden und zum *Volke werden* soll.

Diesen *Aufruf* enthält die erste dieser Schriften. *„Die Kunst und die Revolution"* hat einen ausschliesslich ethischen, nicht ästhetisch-konstruktiven Charakter. In ihr ist nichts bloss Andeutendes: sie stellt sich die besondere Frage, wie sich die eben noch den ganzen Welttheil erschütternde Bewegung der Revolution, ihrem *Wesen* nach begriffen, zur Kunst verhalte, ob sie als

ihre Feindin und Zerstörerin oder als ihre Hervorbringerin anzusehen sei; und geht sicheren Schrittes gerade auf das Ziel ihrer Beantwortung los. Indem der Künstler die von ihm erschaute freie künstlerische Menschheit der Zukunft als das Endziel aller Kulturentwickelung hinstellt, und sich dadurch weit von der Realität der ihn umgebenden politischen und sozialen Tendenzen abgeführt sieht, zeigt sich ihm als das einzige Mittel zur Erreichung jenes Zieles die grosse *Menschheits-Revolution*. Und es giebt etwas, was sein Vertrauen auf den Erfolg einer solchen Umwälzung stärkt, wie es den Glauben aller grossen deutschen Meister an die Möglichkeit einer edelen Kultur gestärkt hat. Sein zur *Vergangenheit* gewendetes Auge gewahrt das ewig erstaunliche und völlig einzige Phänomen der Geschichte: das Leben und die Kunst der *Griechen*. Was in der Vergangenheit, sei es auch für eine noch so kurze Spanne Zeit, möglich gewesen war, sollte sich das nicht auch für die Zukunft wieder gewinnen lassen, wenn erst die Bedingungen aufgehoben wären, welche gegenwärtig die freieste menschliche Thätigkeit unter knechtischem Drucke hemmten? Zwischen diese beiden leuchtenden Pole der *Vergangenheit* und der *Zukunft* stellt Wagner das Bild unserer Kunst- und Lebenszustände, um zur Empörung dagegen aufzurufen, gegen Alles, was in ihnen die Würde der Kunst entweiht, den freien Künstler demüthigt und ihn in schmachvolle Bande schlägt. Hier der Ausgang, dort das Ziel, zwischen beiden die Erniedrigung der Kunst; aus ihr führt kein Weg als die Revolution, wie Wagner sie begreift: die völlige geistige Umwandelung der herrschenden *Kultur*.

Es giebt nur wenig mit so hinreissender Gluth und Schönheit Geschriebenes, als die Schilderung der Griechen durch den deutschen Künstler, auf welchen jenes Volk mit dem ganzen Zauber der Wahlverwandtschaft wirkt. Vielleicht dürfte ihr an berauschendem Feuer etwas wie die Beschreibung des vatikanischen Apollon von *Winckelmann* verglichen werden; aber dieser war doch immer nur in der *Betrachtung* der Vergangenheit produktiv, und das Objekt seiner Betrachtung selber nicht das Urbild des Griechenthums, sondern dessen spätes Nachbild. Der deutsche Meister aber ist produktiv in der vollen künstlerischen *That* der Gegenwart, und nur das bindet seinen Blick an die Erscheinung jenes herrlichen Volkes, dass in ihm die Kunst auf Jahrtausende das volle Vermögen ihrer Reinheit und Fülle verschwendet zu haben scheint, indem sie zum unmittelbaren *Ausdruck des Daseins* für eine ganze Volksgemeinschaft geworden ist.

„Als der griechische Geist die rohe Naturreligion der asiatischen Heimath überwunden und auf die Spitze seines religiösen Bewusstseins den schönen und starken freien Menschen gestellt hatte, fand er seinen entsprechenden Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme. Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt, der die eitlen selbstgefälligen Söhne der prahlerischen Niobe mit seinen tödtlichen Geschossen vernichtet hatte, der durch seine Priesterin zu Delphi dem Fragenden das Urgesetz griechischen Geistes und Wesens verkündete und so *dem in leidenschaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen ungetrübten Spiegel seiner innersten, unwan-*

dalber griechischen Natur verlieh. — Apollon war das griechische Volk. Nicht den weichlichen Muscntänzer, wie ihn uns die spätere üppige Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blüthezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heiteren Ernstes, *schön*, aber *stark*, kannte ihn der grosse Tragiker Aischylos. So lernte die spartanische Jugend ihn kennen, wenn sie den schlanken Leib durch Tanz und Ringen zu Anmuth und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Ross genommen und zu kecken Abenteuern weit in das Land hinausgeführt wurde; wenn der Jüngling in die Reihen der Genossen trat, bei denen er keinen anderen Anspruch geltend zu machen hatte, als den seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein seine Macht, sein Reichthum lag. So sah ihn der Athener, wenn alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes ihn zur *Wiedergeburt seines eigenen Wesens* durch den idealen Ausdruck der Kunst hindrängten . . . Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von *Dionysos* begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der aus dem schönsten menschlichen Leben von selbst und aus innerer Naturnothwendigkeit aufgesprossten Künste das kühne, bindende *Wort*, die erhabene *dichterische Absicht* zuwies, die sie *alle*, wie in *einen* Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama, hervorzubringen . . .

„Solch ein *Tragödientag* war ein *Gottesfest*, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerke darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete."

Das war — so ruft der Künstler — das griechische Kunstwerk, das *der zu wirklicher lebendiger Kunst gewordene Apollon*, — das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

„Dieses *Volk*, in jedem Theile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, rastlos thätig, im Ziele *einer* Unternehmung nur den Angriffspunkt einer *neuen* Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung, in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Misslingen, heute von äusserster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und aussen in unaufhaltsamster freiester Entwickelung begriffen, — dieses *Volk* strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden zusammen, erfüllte zu Dreissigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den *Prometheus*, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu *sammeln*, *sich selbst zu erfassen*, *seine eigene Thätigkeit zu begreifen*, *mit seinem Wesen*, *seiner Genossenschaft*, *seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster tiefster Ruhe das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.*"

Mit so farbenvoller Lebenswirklichkeit stellt uns Wagner das Bild jenes Volkes vor die Seele, in dessen Mitte das mächtigste, alle anderen Künste in sich vereinigende Kunstwerk, die Tragödie, seine wirkliche Aufgabe erfüllt: der Abschluss und Ausdruck eines bewegten und mannigfaltigen Lebens zu sein, als die schöne schlanke *Blume* des Griechenthums, die *ihren Duft der Ewigkeit spendet.*

„Diese Blume war das Kunstwerk, ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute berauscht und zu dem Bekenntnisse entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerk sein zu mögen, als in Ewigkeit — „ungriechischer Gott!"

Soweit führt uns der Künstler in dem ersten Abschnitte seiner Schrift.

Folgen wir ihm nun weiter, möglichst genau seinen eigenen Worten uns anschliessend, in die Betrachtung der traurigen Wandlungen und Zustände, welche die folgenden Abschnitte uns zeigen. „Wie sich der griechische Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das grosse Gesammtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auf." Nie hat sich seitdem die Kunst dazu erhoben, der *freie Ausdruck einer freien Allgemeinheit zu sein.* „Der Philosophie und nicht der Kunst gehören die zwei Jahrtausende an, die seit dem Untergange der griechischen Kunst bis auf unsere Tage verflossen." *Römische* Schöngeister übten sich an griechischer Rhetorik und Verskunst, die grosse Volksschaubühne der brutalen Weltbesieger aber eröffnete sich nicht den Göttern und Helden des Mythus, nicht den freien Sängern und Tänzern des heiligen Chores, sondern wilde Bestien mussten sich im römischen Cirkus zerfleischen, Gladiatoren mit ihrem Todesröcheln das römische Ohr vergnügen. Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit; der Zustand am Ende der römischen Weltherrschaft war der nothwendig eintretende Ekel vor den materiellen Genüssen, Selbstverachtung, Ekel vor dem Dasein, Grauen vor der Allgemeinheit. Also nicht die *Kunst* konnte der Ausdruck dieses Zustandes sein, sondern — das *Christenthum*. Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude an sich die Kunst erschaffen: *der Christ*, der die Natur und sich gleichmässig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern. Nicht seine Thaten, sein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, sondern durch die Enthaltung von allem selbstständig kühnen Schaffen glaubte er sich ihm verbindlich machen zu müssen. Wo der Grieche sich zu seiner Erbauung auf wenige, des tiefsten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater versammelte, schloss sich der Christ auf Lebenszeit in ein Kloster ein. Erst als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die *Kirche* offenkundig sich nur noch als weltlicher Despotismus kundgab, sollte die sogenannte *Wiedergeburt der Künste* vor sich gehen. Dass man nun die Gegenstände des Glaubens, die verklärten Geschöpfe der Phantasie, sich in himmlischer Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser himmlischen Schönheit vor die Augen stellte, dies war die vollkommene Verneinung des Christenthumes selbst; eine schmachvolle Demüthigung aber, dass die Anleitung zu diesen Kunstschöpfungen aus der heidnischen Kunst der Griechen hervorgenommen werden musste. Auch das *weltliche Herrenthum* hatte einen Antheil an der Wiederbelebung der Künste. Nach langen Kämpfen in befestigter Gewalt nach unten, erweckte den Fürsten ein sorgenloser Reichthum die Lust zu feinerem Geniesse desselben: sie nahmen

dazu die den Griechen abgelernten Künste in ihren *Sold*. Konnte nun aber die Kunst da wirklich und wahrhaftig vorhanden sein, wo sie nicht als der Ausdruck einer freien selbstbewussten Allgemeinheit aus dem Leben selbst hervorblühte, sondern von den Mächten, welche eben diese Allgemeinheit an ihrer freien Selbstbestimmung *hinderten*, in *Dienst* genommen war?

Und doch ist ihr eine noch tiefere Demüthigung vorbehalten. Statt sich von immerhin respektabeln Herren, wie die geistige Kirche und geistreiche Fürsten es waren, zu *befreien*, *verkauft* sie sich einer viel schlimmeren Herrin: der Industrie. Mit einem trefflichen Bilde lässt der Künstler hier den dritten Abschnitt beginnen. Die Griechen hatten einen jugendlich schönen Gott, *Hermes*, den beflügelten Gedanken des Zeus und Künder der Allgegenwart des höchsten Gottes. Seine geflügelte Geschäftigkeit gewann in dem römischen *Merkurius* eine praktische Bedeutung. Merkur ward bei den Römern der Gott der Kaufleute und Krämer, und, da sie den Handel verachteten und ihn bei immer steigender Genusssucht nur für ein nothwendiges Uebel hielten, auch der Betrüger und Spitzbuben. Dieser verachtete Gott rächte sich an den übermüthigen Römern und warf sich statt ihrer zum Herrn der Welt auf: der Gott der modernen Welt, der heilig- hoch-heilige Gott der fünf Prozent, er ist der Gebieter und Festordner unserer heutigen — *Kunst*. Das wirkliche Wesen dieser Kunst ist — die *Industrie*, ihr moralischer Zweck — der *Gelderwerb*, ihr ästhetisches Vergnügen — die *Unterhaltung der Gelangweilten*.

„Ihren Lieblingssitz hat sie im Theater aufgeschlagen, gerade wie die griechische Kunst zu ihrer Blüthezeit: und sie hat ein Recht auf das Theater, weil sie der Ausdruck des gültigen Lebens unserer Gegenwart ist. Unsere moderne theatralische Kunst versinnlicht den Geist unseres öffentlichen Lebens, sie drückt ihn in einer allseitigen Verbreitung aus, wie nie eine andere Kunst, denn sie bereitet ihre Feste Abend für Abend fast in jeder Stadt Europa's. Somit bezeichnet sie, als ungemein verbreitete dramatische Kunst, dem Anscheine nach die Blüthe unserer Kultur, wie die griechische Tragödie den Höhepunkt des griechischen Geistes bezeichnete: aber *diese* ist die Blüthe der Fäulniss einer hohlen, seelenlosen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse."

Die Betrachtung ist hier auf den Punkt gelangt, „auf welchem sie, mit dem Bekenntnisse des tiefsten Verfalles unserer Kunst, diese als das völlige Gegenbild dem an ihren Beginn gestellten griechischen Ideal entgegenhält. Immer war die öffentliche Kunst ein Spiegelbild des herrschenden Geistes der Oeffentlichkeit und so ist sie es auch heute. Aber die moderne Oeffentlichkeit ist unter dem Einfluss eines stumpfen Utilarismus nach Stand, Beruf, Geschmack und Bildung tausendfältig zerklüftet:

„Und so erkennen wir denn auch in unserer zersplitterten öffentlichen theatralischen Kunst keineswegs das *wirkliche Drama*, dieses *eine, untheilbare, grösste Kunstwerk des menschlichen Geistes*: unser Theater bietet blos den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser Theater ist, als wirkliches *Drama* die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke zu

bewirken, zeigt sich schon in seiner Theilung in die beiden Sonderarten des *Schauspiels* und der *Oper*, wodurch dem Schauspiel der unendlich steigernde Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vorn herein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen ist. Während somit im Allgemeinen das *Schauspiel* nie zu idealem, poetischem Schwunge sich erheben konnte, ward vollends die *Oper* zu einem Chaos durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Halt und Band, aus dem sich ein jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genussfähigkeit am besten behagte, hier die zierliche Hüfte einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, dort den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerstücks, dort den vehementen Ausbruch eines Orchestervulkans. Oder liest man nicht heutzutage: diese oder jene neue Oper sei ein Meisterwerk, denn sie enthalte viele schöne Arien und Duetten, auch sei die Instrumentation des Orchesters sehr brillant u. s. w.? *Der Zweck, der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen und zu richten hat, der grosse dramatische Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein.*"

Solche Urtheile, fährt Wagner fort, seien borniert, aber ehrlich; sie zeigen ganz einfach, um was es dem Zuhörer zu thun sei. Es gebe nun auch eine grosse Anzahl beliebter Künstler, welche durchaus nicht in Abrede stellen, dass sie gerade nicht mehr Ehrgeiz hätten, als jenen bornirten Zuhörer zu befriedigen. Sehr richtig urtheilen sie: wenn der Prinz von einer anstrengenden Mittagstafel, der Banquier von einer angreifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerke im Theater anlangt, so will er ausruhen, sich zerstreuen, unterhalten, er will sich nicht anstrengen und von Neuem aufregen. Dieser Grund sei so schlagend wahr, dass ihm einzig zu entgegnen ist: wie es schicklicher sei, zu dem angegebenen Zwecke *alles Mögliche, nur nicht das Material und das Vorgehen der* Kunst verwenden zu wollen. Hierauf werde nun aber erwidert, dass, wolle man die Kunst nicht *so* verwenden, sie ganz *aufhören* und dem öffentlichen Leben gar nicht mehr beizubringen sein, d. h. *die Künstler nicht mehr zu leben haben würden*. — Nach dieser Seite hin sei Alles jämmerlich, aber treuherzig, wahr und ehrlich. Aber im Dienste der Industrie hat sich noch eine andere Macht herausgebildet, die noch tiefer zersetzen und zerstören kann: es ist die Heuchelei mancher Kunstheroen, dessen Ruhm an der Tagesordnung ist: der sich den melancholischen Anschein wirklich künstlerischer Begeisterung giebt, nach Ideen greift, tiefe Beziehungen anwendet, auf Erschütterungen Bedacht nimmt, Himmel und Hölle in Bewegung setzt, kurz, sich so geberdet, wie jene ehrlichen Tagekünstler behaupten, dass man *nicht* verfahren müsse, wolle man seine Waare loswerden.

„Was sagen wir dazu, wenn solche Heroen wirklich nicht *nur* unterhalten wollen, sondern sich selbst in die Gefahr stürzen, zu langweilen, um für tiefsinnig zu gelten, wenn sie somit selbst auf grossen Erwerb verzichten, ja — doch nur ein geborener Reicher vermag das! — sogar um ihrer Schöpfungen willen selbst Geld ausgeben, somit also das höchste moderne Selbstopfer bringen? Zu was dieser ungeheure Aufwand? Ach, es gibt ja noch Eines ausser Geld, nämlich Das, was man ausser anderen Genüssen auch durch Geld heut zu Tage sich verschaffen kann: Ruhm!" —

Hier, und hier erst, soll, in den folgenden Schriften, der heilige Zorn des Künstlers über die Schändung der Kunst auflammen: die *Heuchelei* hat in Wagner immer den nachsichtslosesten Richter gefunden. Wo eine abgestumpfte Öffentlichkeit der prunkenden Schmach der Kunst ihren tobenden Beifall schenkt, wo Trägheit und mattherzige Unfähigkeit ihre Richter verstummen, ihre Stimmen durch Gold erkaufen lässt: da ergreift der heilige Eifer des Künstlers das Schwert und die Wage und zieht den Schuldigen vor' einen furchtbaren Richterstuhl. Denn die tödtlichste Feindin der Kunst ist die offenkundige Verherrlichung ihres leeren Scheines: ihr gegenüber gilt keine Schonung. Und sie zitterte vor Wagner, als vor ihrem Richter und suchte sich und Andere zu überreden, dass er nicht existire. Wir kennen das „n'y allez pas!" womit der berühmteste dieser Tagesheroen*) einem bekannten russischen Komponisten**) vor der Anhörung des „Lohengrin" warnte. Und desselben Heroen sonderbarer Verehrer, der verstorbene Blaze de Bury, berichtet von dem unheimlichen Eindruck, den die blosse Nennung des Namens „Wagner" auf ihn ausgeübt: er selbst habe in instinktiver Zurückhaltung geschwiegen und nur durch ein unwillkürliches Zucken oder eine hervorbrechende Erwiderung habe man die Enthüllung seiner wahrhaften Gesinnung errathen können. —

Für jetzt aber wendet sich der Künstler zur Kritik jenes *„Ruhmes"* selbst, jenes Truggespinnstes unserer öffentlichen Kunst, mit welchem der Ruhmbegierige sich und sein Publikum belügt, indem er ihm sein scheckiges Kunstwerk giebt, und das Publikum ihn und sich, indem es ihm Beifall spendet. Diese gegenseitige Lüge sei der grossen Lüge des modernen Ruhmes an sich wohl schon werth, wie wir es denn überhaupt verstünden, unsere allereigensüchtigsten Leidenschaften mit den schönen Namen von „Patriotismus", „Ehre", „Gesetzlichkeitssinn" u. s. w. zu behängen.

„Woher kommt es aber, dass wir es für nöthig halten, uns gegenseitig so offenkundig zu belügen? — Weil jene Begriffe und Tugenden im Gewissen unserer herrschenden Zustände allerdings vorhanden sind, zwar nicht in ihrem *guten*, aber in ihrem *schlechten* Gewissen. *Denn so gewiss es ist, dass das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiss ist es auch, dass die wahre Kunst vorhanden ist.* Die grössten und edelsten Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren: aber aus unseren eitelen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst; wir liessen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk; denn das grosse, wirkliche, *eine* Kunstwerk können sie nicht *allein* schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken: die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athens."

In diesem Satze mündet die Vergleichung der öffentlichen Kunst des modernen Europa mit der öffentlichen Kunst der Griechen, womit sich der

*) Meyerbeer.
**) Serow.

folgende vierte Abschnitt beschäftigt. Die Hauptzüge beider gegen einander gehalten, ergeben, dass *dieses* der Ausdruck des tiefsten und edelsten Volksbewusstseins gewesen sei — *unser* tiefstes und edelstes Bewusstsein könne aber nur die *Verachtung* unserer öffentlichen Kunst sein. Dem Griechen war die Aufführung seiner Tragödie eine *religiöse Feier*: „unser schlechtes Gewissen stellt unser Theater so tief in der öffentlichen Achtung, dass es die Angelegenheit der Polizei sein darf, denselben *das Befassen mit religiösen Gegenständen* zu verbieten." Die Erziehung des Griechen machte ihn von frühester Jugend an sich selbst zum Gegenstande künstlerischer Behandlung an Leib und Geist: unsere meist nur auf industriellen Erwerb zugeschnittene Erziehung bringt uns ein albernes und doch hochmüthiges Behagen an unserer künstlerischen Ungeschicklichkeit bei. So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer: wir lassen einen Theil unseres gesellschaftlichen Proletariats zu unserer Unterhaltung abrichten; unsaubere Eitelkeit, Gefallsucht und, unter gewissen Bedingungen, Aussicht auf schnellen, reichlichen Gelderwerb füllen die Reihen unserer Theaterpersonale. Wo der griechische Künstler durch den Erfolg und die öffentliche Zustimmung belohnt ward, wird der moderne Künstler — *bezahlt*. So ist der wesentliche Unterschied fest und scharf zu bezeichnen: „die griechische öffentliche Kunst war eben *Kunst*, die unsrige — künstlerisches *Handwerk*."

Das eigentliche Handwerk, so lesen wir weiter in diesem Abschnitte, kannte der Grieche gar nicht. Sein Geist lebte in der Oeffentlichkeit, in der Volksgenossenschaft; zu dieser schritt er aus einer einfachen, prunklosen Häuslichkeit: „schändlich und niedrig hätte es ihm gegolten, hinter prachtvollen Wänden eines Privatpalastes der raffinirten Ueppigkeit und Wollust zu fröhnen, wie sie heute den einzigen Gehalt des Lebens eines Helden der Börse ausmacht; denn hierin unterschied sich der Grieche von dem egoistischen orientalischen Barbaren." Das Gröbste der häuslichen Handlung wies er aber von sich an den „Sklaven." Hiermit berührt Wagner einen der wichtigsten Punkte seiner Betrachtung. „Dieser Sklave ist nun die verhängnisvolle Angel alles Weltgeschickes geworden." Er hat den Grund der Nichtigkeit und Flüchtigkeit des griechischen Sondermenschenthums aufgedeckt, und für alle Zeiten nachgewiesen, *dass Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Güter haben können, wenn sie allen Menschen zu eigen sind*. Leider ist es bis jetzt bei diesem Nachweise geblieben, der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden. In tiefer Zerknirschung sollten zweihundert Millionen im römischen Reiche wüst durch einander geworfener Menschen gar bald empfinden, dass — sobald nicht *alle* Menschen *gleich frei* und *glücklich* sein können — *alle* Menschen *gleich Sklaven* und *elend* sein müssten. Wie in der römischen und mittelalterlichen Welt das Streben nach Befreiung sich als Verlangen nach absoluter Herrschaft kundgab, so tritt es heute als Gier nach *Geld* auf. „Wundern wir uns daher nicht, dass auch die Kunst nach Gelde geht, denn

nach seiner Freiheit, seinem Gotte strebt Alles: unser Gott aber ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb."

„Die Kunst bleibt an sich immer, was sie ist; wir müssen nur sagen, dass sie in der modernen Oeffentlichkeit nicht vorhanden ist: sie lebt aber und hat im Bewusstsein des Individuums immer als *eine unheilbare schöne Kunst* gelebt. Somit ist der Unterschied nur der: bei den Griechen war sie im öffentlichen Bewusstsein vorhanden, wogegen sie heute nur im Bewusstsein des Einzelnen im Gegensatze zu dem öffentlichen Unbewusstsein davon da ist. Zur Zeit ihrer Blüthe war die Kunst bei den Griechen daher konservativ, weil sie dem öffentlichen Bewusstsein als ein gültiger und entsprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns ist die echte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatze zur gültigen Allgemeinheit existirt.

„Nur die grosse *Menschheitsrevolution*, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dies Kunstwerk uns gewinnen, denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde *das* von Neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner — aber beschränkter Bildung entriss und verschlang."

Aber nur eben die Revolution, *nicht etwa die* Restauration, *kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben.* So leitet sich der sechste Abschnitt ein. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, sagt Wagner hier[1], sei unendlich viel grösser als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfasste das griechische Kunstwerk den Geist *einer* schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft über alle Schranken der Nationalitäten hinaus den Geist der *freien Menschheit* umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke für ihn sein. Etwas ganz Anderes haben wir daher wieder zu schaffen, als etwa nur das Griechenthum wieder herzustellen. Gar wohl sei die thörige Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke versucht worden, — was sei von Künstlern auf Herstellung nicht versucht worden? Aber etwas Anderes als wesenloses Gaukelspiel habe nie daraus hervorgehen können. — Nein, wir wollen *nicht* wieder *Griechen* werden, denn was die Griechen nicht wussten, und weswegen sie eben zu Grunde gehen mussten, das wissen *wir*. Gerade ihr Fall, dessen Ursache wir nach langem Elend aus tiefstem allgemeinem Leiden heraus erkennen, zeigt uns deutlich, was wir werden müssen: er zeigt uns dass wir *alle* Menschen lieben müssen, um uns selbst wieder lieben, um Freude an uns selbst wieder gewinnen zu können. Aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir Alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses. Zu diesem Ziele bedürfen wir der allgewaltigsten Kraft der Revolution, und die *Erreichung* dieses Zieles kann einzig die Revolution dafür rechtfertigen, dass sie ihre *erste* Thätigkeit in der Auflösung des athenischen Staates, in der Zersplitterung der griechischen Tragödie ausübte.

Woher aber sollen wir nun diese Kraft schöpfen im Zustande tiefster Entkräftung? Woher die menschliche Stärke gegen den Uebermuth einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet? —

Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiss, da wenden wir uns endlich erzweifelnd wieder an die — *Natur*.

„Hat die Kultur, von dem Glauben des Christenthums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verleugnet, so hat sie sich eben einen Feind geschaffen, der sie nothwendig einst so weit vernichten muss, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende *Natur*. Sie wird den beiden Schwestern Kultur und Zivilisation das Gesetz machen: „*soweit* ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen, so weit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren!"

Das menschenfeindliche Fortschreiten der Kultur aber werde der zusammengepressten unsterblichen Natur endlich selbst die nöthige Schnellkraft geben, mit einem einzigen Rucke die ganze Last und Beengung weit von sich zu schleudern; und diese ganze Kulturanhäufung habe dann die Natur nur ihre ungeheure Kraft *erkennen* gelehrt. Auf dem gegenwärtigen Standpunkte der sozialen Bewegung äussere sich diese revolutionäre Kraft zwar nur erst als der Trotz des Handwerkers auf das moralische Bewusstsein von seiner Arbeitsamkeit gegenüber der lasterhaften Trägheit oder unsittlichen Geschäftigkeit der Reichen. Hätten wir nicht zu fürchten, dass die von ihm verlangte Anerkennung des Prinzipes der Arbeit, die Ausübung des Zwanges an den Reichen, gleich ihm im Schweisse seines Angesichts sein Brot sich zu verdienen, gerade das menschenentwürdigende *Handwerkerthum* endlich zur absoluten *Weltmacht* erheben und die *Kunst* für alle Zeiten *unmöglich* machen müsste? Dieser Befürchtung manches redlichen Freundes der Kunst, sogar manches aufrichtigen Menschenfreundes, dem es um den Schutz des edleren Kernes unserer Zivilisation zu thun ist, entgegnet der Künstler, dass sie das eigentliche Wesen der grossen sozialen Bewegung verkenne. Er wagt diese Bewegung vielmehr selbst als den *tiefen, edlen Naturdrang aus dem Handwerkerthume heraus zum künstlerischen Menschenthum, zur freien Menschenwürde* zu deuten. Gerade an der *Kunst* sei es, diesen sozialen Drang seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, sein wahres Ziel ihm zu zeigen. Dieses Ziel ist *der schöne und starke Mensch*: die *Revolution* gebe ihm die *Stärke*, die *Kunst* die *Schönheit!*

Weise der Mensch sich endlich selbst einzig und allein als Zweck seines Daseins, und begreift er, dass er diesen Zweck am vollkommensten nur in der Gemeinschaft mit allen Menschen erreicht, so wird sein gesellschaftliches Glaubensbekenntniss nur in einer positiven Bethätigung jener Lehre Jesus' bestehen können: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden; denn dieses hat euch euer himmlischer Vater von selbst gegeben!" Dieser himmlische Vater wäre aber dann kein anderer, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle Aller zu eigen macht. Hat die *brüderliche Menschheit* ein für allemal die Sorge von sich abgeworfen, so — hofft der Künstler — wird all ihr befreiter Thätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben. In weit erhöhtem Masse sieht er uns so das griechische

Lebenselement wiedergewonnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwickelung war, wird uns das Ergebniss geschichtlichen Ringens sein; was ihm ein halb unbewusstes Geschenk war, wird uns als ein erkämpftes Wissen verbleiben, denn was die Menschheit in ihrer grossen Gesammtheit wirklich *weiss*, das kann ihr nicht mehr entschwinden.

„Die Erziehung, von der Uebung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird aus ungestörter Liebe zu dem Kinde und aus Freude an dem Gedeihen seiner Schönheit eine rein künstlerische werden und jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein. Die Verschiedenartigkeit der natürlichen Neigungen wird die mannigfachsten Künste, und in ihnen die mannigfachsten Richtungen zu einem ungeahnten Reichthume ausbilden; und wie das Wissen aller Menschen endlich in dem einen thätigen Wissen des *freien einigen Menschenthumes* seinen religiösen Ausdruck finden wird, so werden alle diese reich entwickelten Künste ihren verständnissreichsten Vereinigungspunkt im *Drama*, in der herrlichen Menschentragödie finden. Die Tragödien werden die Feste der Menschheit sein: in ihnen wird, losgelöst von jeder Konvention und Etikette, der *freie, starke und schöne Mensch die Wonnen und Schmerzen seiner Liebe feiern, würdig und erhaben das grosse Liebesopfer seines Todes vollziehen.*

„Diese Kunst wird wieder *konservativ* sein, aber in Wahrheit, und ihrer wirklichen Dauer- und Blüthekraft wegen wird sie sich von selbst erhalten, nicht eines *ausser* ihr liegenden Zweckes wegen bloss nach Erhaltung schreien; denn sehr: diese *Kunst geht nicht nach* Geld!"

Hiermit beim siebenten und letzten Abschnitte angelangt, vernimmt der Künstler schon die ihn unterbrechenden Stimmen Derer, deren ungeduldiger Zweifel durch die Wärme seiner Darlegung nur gesteigert wird. *„Utopien!"* hört er sie rufen, die grossen Weisen und Ueberzuckerer unserer modernen Staats- und Kunstbarbarei, die sogenannten *praktischen* Menschen; — „Schönes *Ideal*, das von dem zur Unvollkommenheit verdammten Menschen leider aber nicht erreicht werden soll!" so seufzt der gutmüthige Schwärmer für das Himmelreich, in welchem, wenigstens für seine Person, Gott den unbegreiflichen Fehler dieser Erd- und Menschenschöpfung wieder gut machen soll. Es ist schwer, diesem Letzteren zu entgegnen, weil er sich auf seine eigene Kraftlosigkeit beruft, und damit zugibt, dass sein Ehrgefühl nicht ausreiche, um seine Schwäche zu überwinden. Ihm kann nur erwidert werden, dass auch die erträgliche Vollkommenheit, geschweige denn das von ihm gepriesene Ideal, nicht ohne die unverzagteste Hingabe und das redlichste Wollen erstrebt werden könne, ja dass das Ideal überhaupt sich als unfruchtbar erweise, so lange es nicht etwas *mehr*, als die Sache des Erkennens, nämlich die des kraftvollen *Wollens* sei. Solchen Zweifeln weise daher der Künstler nicht anders als mit der lebendigen *Forderung* zu entgegnen, mindestens das einzige Institut des Theaters, als die umfassendste und einflussreichste Kunstanstalt, von der Nothwendigkeit der industriellen Spekulation ganz zu befreien, damit es seiner natürlichen edlen Bestimmung zugewendet werden und der Mensch seine edelste Thätigkeit, die künstlerische, frei und nicht als Leistung gegen Bezahlung ausüben könne:

„Liegt euch Freunden der Kunst wirklich daran, die Kunst vor den drohenden Stürmen erhalten zu wissen, so begreift, dass sie nicht nur erhalten werden, sondern erst zu ihrem eigenthümlichen wahren, vollen Leben gelangen soll!

„Ist es euch *redlichen* Staatsmännern wahrhaft darum zu thun, dem von euch geahnten Umsturze der Gesellschaft, dem ihr vielleicht deshalb nur widerstrebt, weil ihr bei erschüttertem Glauben an die *Reinheit der menschlichen Natur* nicht zu begreifen vermögt, wie dieser Umsturz einen fehlerhaften Zustand nicht in einen noch viel fehlerhafteren verwandeln solle, — ist es euch, sage ich, darum zu thun, dieser Verwandlung ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger schönster Gesittung einzuimpfen, so helft uns nach allen Kräften, die Kunst sich und ihrem edeln Berufe wiederzugeben!

„Ihr leidenden Mitbrüder jedes Theiles der menschlichen Gesellschaft, die ihr in heissem Grollen darüber brütet, wie ihr aus Sklaven des Geldes zu freien Menschen werden möchtet, begreift unsere Aufgabe und helft uns die Kunst zu ihrer Würde zu erheben, damit wir euch zeigen können, wie ihr das Handwerk zur Kunst, den Knecht der Industrie zum schönen selbstbewussten Menschen erhebet, der der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verständnissvollem Lächeln zuruft: *auch ihr seid mein, und ich bin euer Herr!*"

Anders steht es mit denen, welche die Wünsche und Hoffnungen des Künstlers trocken für ein „*Utopien*" erklären.

Die der Anschauung der Genies entgegengesetzte Betrachtungsweise der Dinge hat sich von je mit Vorliebe als die „nüchterne" bezeichnet. In der That ist der Zustand dürrster und plattester Nüchternheit, in welcher sich zur wahren Noth des Genius seine jedesmalige Umgebung befindet, derjenige, worin ganz gewiss Niemand das erlösende „Kunstwerk der Zukunft" aus eigenem Antriebe gewahr werden, noch weniger aber die Kraft und den Glauben an eine dasselbe herbeiführende Revolution der Menschheit gewinnen wird. Wenn wir dagegen den starken Glauben des Künstlers an eine thatsächliche Verwirklichung des Ideals in der Zukunft in einem erhabenen Sinne als *naiv* bezeichnen müssen, nämlich als die göttliche Naivetät des Genies, so hat sich die umgebende Nüchternheit es von jeher mit Vorliebe zur leichten Aufgabe gemacht: den kühnen Versuch, das Unendliche in den Bereich des Endlichen, das über alle *Zeit* Erhabene in die Zeit zu ziehen, das sich Widersprechende mit künstlerischer Allgewalt zusammen zu zwingen — dadurch zu schädigen, dass sie die kühn vereinigten Widersprüche als solche aufdeckte. Die „Nüchternen" fanden nämlich sehr bald, dass es sich um zwei nicht zu vereinigende Dinge handle. Um so leichter ward ihnen dies, als einerseits, was dem Künstler sich zwingend aufdrängte, für sie gar nicht vorhanden war, wogegen sie sich nach allen Seiten hin von den Erscheinungen der Endlichkeit als den greifbarsten Realitäten umgeben sahen. Schon bei einer früheren Gelegenheit verwiesen wir auf die charakteristische Kundgebung einer sächsischen politischen Zeitung unmittelbar nach dem Erscheinen von „Kunst und Revolution", worin es u. A. heisst:

„Die Rehabilitation des Heidenthums, ohne Sklaverei natürlich, wird sich leicht und ohne grosse Kosten und Umstände arrangiren lassen, nachdem durch die Revolution die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit Aller, das Christen-

thum, beseitigt ist, werden wir eines schönen Tages sammt und sonders Vollstrecker von Zeus Willen auf der sächsischen Erde und spielen den ganzen Tag ohne Gage Trauerspiele. Des lieben Friedens wegen könnten vielleicht Montags, Mittwochs und Freitags die Radikalen spielen und die Reaktionären zusehen; Dienstag, Donnerstag und Sonnabend spielen die Reaktionäre und die Radikalen sehen zu; vorausgesetzt, dass Herr Wagner nichts dagegen einzuwenden hat . . . Nichts einfacher als das. Herr Wagner thut uns bitteres Unrecht, wenn er uns zutraut, wir würden: Ideale! und: Utopien! schreien. Wir geben ihm ganz Recht." *)

Es ist leicht ersichtlich, dass hier die böswillige Ironie allein in der persiflirenden Zusammenrückung des Ideals mit den gegebenen Erscheinungen der vorhandenen Zustände sich äussert, in der stillschweigend von dem Leser zu theilenden Voraussetzung, diese Erscheinungen würden, etwa nur unter anderen Formen und Namen, immer wiederkehren. Uns sind keine Beispiele solcher „nüchterner" Erwiderungen auf die warmen und phantasievollen Ausführungen des Künstlers bekannt geworden, in welchem nicht genau dieselbe Art der *Abwehr* des Ideals eingehalten wäre, durch den einfachen Hinweis, die Bedingungen für seine Erfüllung seien eben nicht gegeben, weshalb auch das Bestreben, es je zu erreichen, thöricht und verwerflich sei.

Hiergegen schien sich all diesen Erwiderungen der eigentliche *Kern* der Frage zu entziehen. Dieser ist ernst genug und betrifft die wesentliche und immer wiederholte Voraussetzung des Künstlers, dass in der That die menschliche Natur mit all ihren Trieben, Fähigkeiten und Neigungen eine solche in dem ewig frisch und kräftig grünenden Boden derselben fest wurzelnde Kunst der Zukunft verlange und durch sie in ihrem Wesen bejaht werde. Einzig in dieser Annahme begründete sich auch seine ehrliche und aus tiefer Ueberzeugung hervorgehende, damalige Abwendung vom Christenthume, insofern dieses mit dem *Leben* selbst auch die *Kunst*, als den Ausdruck der *Freude* am Leben, zu verneinen schien.

Nie ist uns wenigstens eine Einwendung gegen diese Voraussetzung begegnet. Und dies ist natürlich, weil man es von jener Seite her gewohnt war, die Kunst — bis auf wenige einzelne, räthselhaft unverstandene Eindrücke — das Leben *bejahen* zu sehen. Dies thut in der That alle „gegenwärtige" theatralische Kunst. Sie bejaht nicht allein das moderne Leben, sondern sie ist in Wahrheit ein integrirender Theil desselben, nämlich die höchste und raffinirteste Ansammlung aller Sinnlichkeit und aller Leidenschaften, kaum unter anderem Vorgeben, als mit all ihren gefälligen oder aufregenden Emotionen zum stets erneuten *Genusse* des Lebens einzuladen und für den übrigen schalen Trank desselben das anreizende Gewürz zu sein. Weshalb sich auch von der berühmten „Histriomastix" an der religiöse Eifer immer wieder bis zum Fanatismus dagegen erhitzt hat, während der wirklich Gebildete aller Zeiten sich immer wieder fragte, was er denn eigentlich mit diesem seltsamen *Theater* zu thun habe, und ob die auf demselben sich darbietende Kunst denn im Ernste zu den Künsten zu rechnen

*) Sollte nicht *Gutzkow* der (anonyme) Schreiber dieser Worte gewesen sein?

sei? Unmöglich aber konnte die Zunftkritik und das moderne „Litteratenthum" von Fach, welches sich nun doch einzig auf den unerschöpflichen Reichthum in dem Ideale des Künstlers mit ihrer platten Abwehr vernehmen liess, von solchen Zweifeln bedrückt werden. Der Gedanke an eine Bejahung des Lebens durch die Kunst musste ihr um so vertrauter sein, als sie weit davon entfernt war, ihn mit dem Künstler aus dem freudigen Glauben an die *„Reinheit der menschlichen Natur"* abzuleiten.

Um so dringender wird es sein, dass wir selbst diesen Einwand erheben. Man könnte sogar, ohne Scheu, dadurch für den Augenblick sophistisch oder trivial zu erscheinen, die Frage aufwerfen, warum denn das „Kunstwerk der Zukunft" überhaupt noch zur Gattung der *Tragödie* gehören solle, sobald der Zwiespalt aufgehoben wäre, als dessen Ursache *nicht* die menschliche *Natur*, sondern eine dieselbe unterdrückende und niederhaltende *Kultur* betrachtet wird: eben letztere soll ja aber in der zukünftigen Menschheit durch die wiedergewonnene Natur für immer beseitigt werden. Hiervon aber hinge Alles ab: ist in dem, was wir uns mit dem Wunsche des Erreichens vorstellen, in Wahrheit die menschliche *Natur* als bewegende und sich selbst wollende Kraft vorhanden, so ist das Ideal allerdings nichts Anderes, als der wirkliche Zweck, der unfehlbare Gegenstand unseres Wollens, und muss mit *dieser* Bundesgenossin bei rechtem Wollen erreichbar sein. Ist aber die *Natur* ihrem innersten Wesen nach der wahren Kunst *entgegengesetzt*, und wird die Kunst, als Ausdruck und Abbild des Daseins, nur in dem Sinne als das nothwendige Komplement von ihr verlangt, dass sie *die Nichtigkeit und den inneren Zwiespalt derselben offenbar mache*, so wird sie die ewig regen und treibenden Kräfte der Sinnlichkeit stets von Neuem zu überwinden haben und mit ihnen in einem andauernden Kampfe begriffen sein. Daher sagt der Dichter, dass das Ideal aus dem Leben *heraus* führe und vergleicht es in einem tiefsinnigen Epigramm mit dem natürlichen Ausgang aus dem Dasein, als aus welchem zwei Wege führen, der eine zum Ideal, der andere zum *Tode*. Er räth darum bei Zeiten auf den einen zu entspringen, ehe der andere mit Zwang dem Leben entführe.

Alle diese Fragen wird unsere Schlussbetrachtung näher zu untersuchen und abschliessend zu beantworten haben. Wir bleiben zunächst dem historischen Gange unserer Darlegung getreu und wenden uns zu der Schrift über das *„Kunstwerk der Zukunft."*

Die Gral- und die Parzival-Sage

in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Von Ludwig Schemann.

III. Die Bedeutung des „Parsifal" für unsere Zeit und unser Leben.

Wir hätten hiermit unsere eigentliche Aufgabe, einer Darstellung der Gralsage in ihren dichterischen Verarbeitungen, beendet und könnten somit abschliessen. Wir haben aber vom ersten Augenblicke an, da wir das neue Werk unseres Meisters kennen lernten, uns gewöhnt, den „Parsifal" nicht allein unter den vorstehend ausgeführten Gesichtspunkten zu betrachten (unter denen er von nun an den kommenden Geschlechtern aller Zeiten erscheinen wird); wir haben uns mehr und mehr Rechenschaft zu geben gesucht über die von Jedem gewiss empfundene Bedeutung dieses Werkes für unsere Zeit und im Besonderen für das innere Leben jener idealen Genossenschaft, der sein Schöpfer es zunächst übergibt. Diese Bedeutung zeigt sich ja schon äusserlich darin, dass wir zu seiner Aufführung aufs Neue zusammengetreten sind; und in einem höheren Sinne noch eint uns der Gral, als der Ring des Nibelungen; denn hier sollen wir in Wahrheit allein sein. Wem der neue Sendbote, der an uns alle ausgegangen ist, mächtig zum Herzen gesprochen hat, der möge sich uns gesellen — er soll uns hochwillkommen sein; aber er bedenke auch, dass der Gral heute, wie vor Zeiten, ein strenger Richter und Prüfstein der Herzen ist! Alle, die den „Parsifal" erleben sollen, müssen nach dieser Offenbarung zaglos und frei einander ins Auge blicken können und freudiger denn je zur Erfüllung ihrer Mission sich bereiten!

So gewiss und erklärlich es ist, dass, bei der Vereinigung so zahlreicher, und für den oberflächlichen Blick vielleicht entlegener Elemente in der durch Wagner angeregten Bewegung, selbst unter uns eine Mannigfaltigkeit von Auffassungen bezüglich derselben herrscht, so gewiss andererseits, dass Alle, die sie tief und ernst zu erfassen sich bemühen, sie als eine überästhetische erkennen. Uns liegt es hier ob, die Darlegung unserer Ziele und unserer, immerhin ausschweifenden Hoffnungen, einmal an den Parsifal anzuknüpfen, wobei wir nicht befürchten, für „Schwärmer" zu gelten, da denen, an die wir uns wenden, es so wenig wie uns selbst schwärmen heisst, die Kunst als einen bestimmenden Faktor des sittlichen Lebens, und, nach Lage der Dinge in unserer Zeit, die von uns angestrebte Kunst als den ersten und hauptsächlichsten aufzufassen. Ganz von selbst wird sich uns eine Betrachtung unserer Zeit, wie eine Konstruktion des eigenen Lebens und Trachtens, nach dem Parsifal ergeben — wüssten wir doch kaum ein zweites Werk, in dem die symbolischen Züge, durch deren Anähnlichung an und Anwendung

auf das eigene Leben ein Kunstwerk uns immer erst in Fleisch und Blut übergeht, eine so unmittelbare und eminent weittragende ethische Bedeutung hätten! Weil wir uns bewusst sind, wie schwächlich alle Versuche von der Art des unsrigen, den Parsifal in seiner ganzen metaphysischen Bedeutsamkeit zu ergründen, immer werden ausfallen müssen, weil wir uns beschämt gestehen, dass alle Begeisterung, gegen die Sprache des lebendigen Kunstwerks gehalten, eine stammelnde bleibt, gerade darum wollen wir diese ethischen Züge hier recht eindringlich hervorheben, ehe, namentlich mit dem Hinzutreten der Musik, auch der Parsifal der Wirkung eines allzu ästhetischen Entzückens verfallen möchte.

Wir nannten soeben unsere Hoffnungen anschweifend — dass sie nicht gar zu weit mehr schweifen, dafür sorgt freilich die Zeit, in der wir leben! Sie hat ja ganz andere Ziele, und selbst Viele, die mit grösstmöglichem Wohlwollen unsere Bewegung betrachten, sind doch weit entfernt, ihr irgend welchen Einfluss auf die Erreichung jener, die angebliche, nationale Kultur gewährleistenden, Ziele zuzugestehen. Es ist so betrübend, immer und immer wieder über das gesunkene Zeitalter wehklagen zu müssen, und doch können wir nicht anders, und wir haben dabei wenigstens den Trost, dass unsere Klagen keine zweck- und fruchtlosen Deklamationen sind, dass wir zugleich auf eine Macht hinweisen können, von der Viele nur zu wissen brauchten, um mit uns sich ihr zuzuwenden.

Man hat sich von je gerne darin gefallen, von einem deutschen „Idealismus“ zu reden. Wir wollen es hier dahingestellt sein lassen, ob „der Deutsche“ jemals einen reinen Idealismus besessen hat — nur so viel scheint uns gewiss, dass die idealen Güter der Menschheit nie ärger mit Füssen getreten worden sind, als in der heutigen Zeit. Die grosse Lehrmeisterin Philosophie, die den Alten ein allerwesentlichstes Stück des Lebens war, scheint heute nur mehr dazu da zu sein, um in den akademischen Hörsälen der Jugend durch ihre unnahbare Unverständlichkeit bange zu machen, oder um als „Lektüre“ vom Gebildeten betrieben zu werden, wobei sie denn für gewöhnlich, da sie als solche nicht eben amüsant noch leicht zu sein pflegt, schnell bei Seite gelegt wird, falls sie nicht etwa gar „popularisirt“ erscheint, wo sie uns alsdann der Mühe überhebt, weiter von ihr zu reden. Wie es mit der Kunst bestellt sei, darüber verlieren wir vollends kein Wort: die tiefe Unzufriedenheit mit dem auf diesem Gebiete Bestehenden ist es ja, die uns zunächst zu einer Gemeinde vereint hat. Und fragt dieses Geschlecht nach seinem Glauben! Es „glaubt“ an die Wunder seiner Industrie, an seine Vetterschaft mit dem Affen, an die Allmacht seines Staates, die Allgegenwart seiner „Bildung“ und die Allwissenheit seiner Gelehrten — aber kennt, besitzt es noch Religion? Wir reden hier nicht von jener Schaar der Frommen, die in irgend welcher der bestehenden Kirchen ihr Glück und ihren Frieden findet — zu ihnen dürften von unseren „Gebildeten“ nicht allzuviele ge-

hören. Diese Gebildeten tragen zum Theil noch den Namen der Christen; aber ist ihnen wohl von christlichem Geiste etwas anderes übrig geblieben, als etwa jene verschwommene Phantasmagorie von „Humanität“ oder „Toleranz“, die mit der ethischen Toleranz des Christenthums Nichts mehr gemein hat, vielmehr lediglich dazu dient, die intellektuelle Unfähigkeit, die Feigheit und mattherzige Indolenz zu maskiren, vermöge deren man die allerunchristlichste, weil jüdische „Civilisation“ gelassen über sich ergehen läßt oder auch wohl frisch und fröhlich selbst mit inaugurirt? Denken sich jene etwas dabei, dass einst ein Erlöser für sie gestorben? Haben sie einmal von einer Nachfolge Christi gehört? Und vermögen sie, wenn sie einmal das ganze Gefühl der Jämmerlichkeit dieser Zeit überkommt (und auch dem Denkfaulsten und Sorglosesten ist es ja in diesen letzten Zeitläuften oft eindringlich genug gezeigt worden, wie es mit der Erdenherrlichkeit bestellt sei) — vermögen sie anders als in lustiger Selbsttäuschung darüber hinwegzutaumeln, vermögen sie zu kämpfen wider das Uebermaass von Schlechtigkeit um sie her und in ihnen? Ja, mögen sie nur vertrauensvoll aufblicken zu Denen, die ihnen eine gütige Vorsehung gesandt hat, um für sie jenen Kampf auszufechten?

Nein! von dem Grossen kehrt diese Zeit sich ab, der Eine in glatter Behaglichkeit, weil er seiner bei all' der Behaglichkeit des modernen Wesens und Lebens nicht zu bedürfen glaubt, der Andere, verstimmt und es missachtend, weil es ihm in der Verfolgung jener anderen, wichtigeren (weil materiellen) Ziele beschwerlich werden könnte, Zahllose von jenen vielnamigen Dämonen menschlicher Niedertracht getrieben, die es uns hier ekelt, zu klassifiziren, und Andere (die Wenigsten) ehrlich und offen es bekämpfend, weil sie es nicht verstehen. Noch eine Behandlung aber wird dem Grossen heutzutage in immer steigendem Maasse zu Theil: da es, in unserem Zeitalter der Humanität, nicht mehr angeht, unbequeme grosse Männer, wie die freien Athener ihren Sokrates, einfach zu Tode zu bringen, so lacht man über sie, und damit sich selber über etwaige Gewissensbisse hinweg, die eine ernste Befassung mit jenen Männern im Hinblick auf das eigene Leben und Treiben hervorrufen möchte. So ist es Schopenhauer, so Wagner ergangen, die ja Beide ein beträchtlicher Theil unserer „Gebildeten“ noch heute, wenn überhaupt, nur unter dem Gesichtspunkte des Lächerlichen kennt. Dieses Lachen ist nicht Heiterkeit, nicht Humor, nicht Satyre — es ist, unter der Maske des Vergnügens, die cynische Verzweiflung eines Zeitalters, das sich in seinen edelsten Aufgaben selbst verloren gibt. Wer sieht es, wenn den Heroen hinter jener Maske der Vergnüglichkeit bittere Thränen fliessen? Wer hört das Wehegeschrei, in das auch dieses Lachen zu Zeiten übergehen mag? Genug, wenn wir glauben müssten, dass es noch weiter um sich greifen sollte, wie es denn fast so aussieht, als könnte es in Bälde den herrschenden Typus unserer Zeit abgeben; dann fehlte uns nur noch der Satiriker, der jenen Zug aufgriffe und, als hervorstechendste Aeusserung einer untergehenden

Epoche, für die Nachwelt künstlerisch fixirte; und wenn Der erst da wäre, bliebe diesem Geschlecht Nichts mehr übrig, als, lachend oder weinend, unter krampfhaften Zuckungen zu verenden.

Aber nein — weg von diesem Bilde! Der Genius unseres Volkes will noch, dass wir leben! Er schickt uns nicht den Satiriker, der jene Grimassen von Hohlheit und Gemeinheit uns vorhalte, hoffnungslos und eine Besserung gar nicht anstrebend — er schickt uns den Schöpfer des Parsifal.

Wir hören sie schon, alle die Skeptiker und Spötter, die uns hier in die Rede fallen und beweisen, wie so gar abgeschmackt es sei, von dem einzigen Wagner Abhülfe gegen alle die geschilderten Nöthe zu erhoffen. Nun, das wissen wir selbst auch ohne ihre Belehrung, dass Wagner nicht Philosoph, nicht Religionsstifter, noch auch Volksbeglücker in dem Sinne ist, in dem unsere Gegenwart es einzig versteht, und leider verstehen muss, dass er unseren hungernden Massen Brot oder gar in das Treiben unserer politischen Parteien, Fraktionen und Fraktiönchen Halt und Ordnung brächte! Aber Wagner wusste, dass jede der grossen idealen Mächte, von einem Gewaltigen vertreten, ein Volk sittlich zu veredeln vermag und ihre Segnungen mittelbar auch ihren Schwestermächten zukommen lässt. Unsere Zeit wird, mit so vielem Anderen, den Spott und die Schande dafür zu tragen haben, dass sie Dezennien lang in der „Wagnerbewegung" nichts Anderes erblickt hat, als ein Gezänk um ästhetische Theorien, da sie doch in Wahrheit ein neues Leben auf allen geistigen Gebieten schon jetzt Vielen bedeutet und mit der Zeit immer Mehreren bedeuten wird! Da schwinden die abgeblassten Gegensätze von konservativ und liberal, orthodox und freisinnig, klassisch und modern, pessimistisch und optimistisch, und es gilt nur noch, ob deutsch oder undeutsch, ernst und weihevoll in Leben und Denken, oder flach und frivol, idealistisch oder materialistisch.

Wagner in allererster Linie gebührt das Verdienst, der Schopenhauer'schen Philosophie zur vertieften Wirkung, und damit der Philosophie selbst wieder zum Leben verholfen zu haben. In Schopenhauer, und einzig in ihm unter seinen Zeitgenossen, erkannte er einen Geist, der ihm verwandt war und von dem er lernen konnte, und so ist er für ihn eingetreten mit der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit, mit jener herzerhebenden Gluth der Dankbarkeit, die er allen Denen geweiht hat, die ihm wahrhaft Etwas gewesen sind. Nicht davon reden wir hier, dass er die Aesthetik des grossen Denkers auf Schritt und Tritt durch seine Kunstschöpfungen belegt und bekräftigt*) und auch theoretisch weitergeführt hat; wie Wagner nicht gekommen ist, um unseren „Kunstsinnigen" ein neues

*) Wen berührte es nicht wehmüthig, zu sehen, wie Schopenhauer, der über das Wesen der Musik die tiefsten Aufschlüsse gegeben hat, bei dem Mangel des Verkehrs mit einem echten Meister seiner Kunst, zum Belege auch Bellini und Rossini greift.

ästhetisches Glaubensbekenntniss aufzuerlegen, sondern um den ganzen modernen Menschen im Grunde seiner Natur umzugestalten, so hat er auch die Schopenhauer'sche Lehre (er, der Künstler!) nicht in ihrer prachtvollen Blüthe, der Aesthetik, gebrochen, er hat sie in der Metaphysik bis zur belebenden Frucht der Heilsordnung sich reifen lassen, deren Kern auch den seines eigenen dichterischen Schaffens bildet.

Schopenhauer hat die zahllosen Wehrufe der grossen und kleinen Geister vor ihm über die Nichtigkeit dieser Welt in einen einzigen zusammengefasst. Es stand der Zeit, in der er lebte, und steht noch heute allen Denen, die ihn nicht kennen, wohl an, in diesem Wehruf nur die verdriessliche Aeusserung eines Mannes zu erkennen, der persönlich trübe Erfahrungen gemacht hatte, demzufolge auch nur geeignet, auf einen selbst im Zustande „moralischen Katzenjammers", wie sie es zu nennen beliebt haben, Befindlichen Eindruck zu machen — die Zeit war und ist eben noch nicht reif, auch nur den Spiegel ihrer eigenen Nichtswürdigkeit in Schopenhauer zu erblicken, geschweige seine Mahnungen und Lehren voll und ganz zu verstehen! Denn was wusste seine Zeit und was weiss die heutige von ihm ausser seinem „Pessimismus"? Und doch, was wäre der Pessimismus ohne den metaphysischen Untergrund der Schopenhauer'schen Erlösungslehre? Er müsste das Menschengeschlecht in Wahrheit so entnerven und einem stagnirenden Quietismus zuführen, wie man es aberwitziger Weise der Schopenhauer'schen Philosophie vorgeworfen hat. Wohl mag gar manches Blüthengebilde, das sich die Phantasie aus trügerischen Erscheinungen des Lebens gewoben, zerstäuben in der schonungslosen Beleuchtung, die der Weise darauf fallen lässt; wohl mag der Eine oder Andere, geblendet von dem Lichte seiner Erkenntniss, das schmerzende Auge schliessen: nach kurzer Nacht des Zweifels aber öffnet er es wieder und er sieht, dass sein Blick nur geläutert worden, um ihn desto reiner zum Ewigen zu erheben. Und jetzt zeigt sich ihm ein Leben, schön im Bilde, und ein Leben jenseits des Lebens, das, so wenig auch der Weise selbst, der Diener der Wahrheit, es zu gewährleisten oder gar zu schildern wagt, doch aus der Lehre des göttlichen Meisters, auf den er, in seiner Ethik der Menschenliebe, uns verweist, sich uns verkündet. So gibt Schopenhauer's Philosophie der Kunst, gibt sie der Religion ihre unveräusserlichen Rechte zurück, die ihr in unserem halb römischen, halb alexandrinischen Zeitalter der Staatsgedanke und die Historie geraubt hatten.

Im Bilde das Leben schön erscheinen zu lassen, das war die Gabe, die Wagner die Muse, wenn Einem, mitgegeben hatte. In diesem Bilde die Aussicht auf jenes andere Leben zu eröffnen, das keines Bildes mehr bedarf, um schön zu sein, das war die Aufgabe, die er mit seiner Kunst erfüllte. Wagner's ganzes Kunstschaffen stellt sich, in grossen Zügen aufgefasst, als ein Suchen nach dem Ideale dar. Im Lohengrin musste die Möglichkeit eines Ideales geläugnet werden, weil es in einem Glücke gesucht wird, das,

wie rein und menschlich schön es auch sein möge, doch im Leben wurzelt. Thränenden Auges schrieb der Schöpfer des Lohengrin das Nein! unter jene grosse Frage, und mit ihm stehen wir alle am Grabe menschlichen Glückes und menschlicher Hoffnungen. Das ist die furchtbare Tragik dieses Werkes, dass es so erbarmungslos vor Allem *verneint*, — eine Tragik, die wohl nur darum den Wenigsten, die es erlebt haben, in ihrer ganzen Schwere zum Bewusstsein gekommen ist, weil das Göttliche selbst, welches das Leben verklären soll und das hier verkannt und verscherzt wird, versöhnend und tröstend zu uns spricht und jene unsagbare ideale Weihe über die Worte und Weisen dieses hehren Gedichtes ausbreitet. Darüber war der Künstler belehrt, dass das Ideal *jenseits des Lebens* liegen müsse. Tristan und Isolde zeigen die extatisch-wonnevolle Vorahnung desselben in diesem Leben selbst, aus dessen trügendem Scheine sie sich heraussehnen. Der Ring des Nibelungen, und mit gesteigerter Deutlichkeit der Parsifal, sprechen es aus, dass das Ideal auf religiöser Basis ruhen muss und mit dem *Heil, der Erlösung* zusammenfällt. Im ersteren Werke ringt sich dieser Gedanke hervor aus der furchtbarsten Menschentragödie; im letzteren tritt er, vorbildlich, in den Vertretern des *Heiligen* uns entgegen.

Schon diese ganz flüchtige Betrachtung lehrt uns, dass Schopenhauer's Philosophie der Erlösung in Wagner ihren grössten, ihren wahrhaften Interpreten gefunden hat. Wie viele mögen nicht sein, die, gleich uns, erst durch Wagner auf das Studium Schopenhauer's gebracht worden sind? Und es war Zeit, dass einmal ein Mächtiger jenen Namen auf seine Fahne schrieb: denn die tonangebenden Grössen unserer litterarischen Oeffentlichkeit hätten ihn uns wegeskamotirt bis ans Ende unserer Tage!*) So viel aber steht fest, Schopenhauer's Philosophie kann Dezennien lang ignorirt, bewitzelt, bekämpft werden (Ersteres hat man am Längsten gethan, aus dem zweiten Stadium versucht man heute langsam in das letzte sich zu erheben); ist sie aber einmal durchgedrungen, so kann sie nimmer eine Modephilosophie oder eine blosse Lektüre bilden, sondern sie bedeutet dann ganz von selbst ein neues *Leben* aller Derer, die sich zu ihr bekennen. Denn (wir lassen hier geflissentlich eine Stimme aus einem unserer recht eigentlich *gelehrten* Gerichtshöfe sich vernehmen)**): „Die Schopenhauer'sche Philosophie hat eine wichtige Kulturaufgabe zu erfüllen. Sie wird in dem Kampfe, der sich in unseren Tagen von den verschiedensten Seiten aus gegen die moderne Ueberschätzung des Wissens, gegen den optimistischen, mattherzigen Bildungsdünkel, gegen das Mechanisiren aller Verhältnisse, gegen all' die innerlich rohe Eleganz, ge-

*) Unsere akademische Jugend saugt heute noch als Muttermilch der Weisheit im Colleg über „Geschichte der Philosophie" Sätze ein, wie den folgenden: „so wird diese quietistische Lehre noch eine Zeit lang als eine Philosophie von Künstlern und Schwärmern sich erhalten . . ."

**) Johannes Volkelt. Jenaer Literaturzeitung 1878 p. 272.

gen die mannigfachen der Selbstsucht, Bequemlichkeit und Feigheit dienenden Masken und all' das moderne Scheinwesen überhaupt erhebt, eine hervorragende Rolle spielen — wofern sie nur mit edlem, hohem Sinne verstanden wird." Ja, mit hohem, edlem Sinne! Von wem könnten wir ein solches Verständniss besser lernen, als von Dem, der durch sein ganzes Wirken den grandiosen Idealismus Schopenhauer's erst ins volle Licht setzte, indem er seine Lehre von dem Forum unserer ästhetischen Kunstrichter hinweg und aus der erstickenden Luft scholastischer Disputationen in den freien Aether einer neuen schöneren Kultur rettete, in der es uns möglich sein wird, den Idealismus wie die Ethik Schopenhauer's handelnd zu bethätigen?

Wer von uns heute, voll inbrünstigen Glaubens an die welterlösende Macht der christlichen Idee, in der Welt sich umblickt, um nur einen hoffnungsvollen Träger derselben zu erspähen, der wird schier verzweifelt zusammenknicken müssen. Da ist Verfolgung von allen Seiten — der Materialismus, der Todfeind alles Edlen, wühlt, unheimlich still und mit grauenhafter Schnelle, unter dem Boden: hervorragende Geister predigen das Reich des reinen Gedankens und den Vernichtungskampf gegen das Christenthum! Da sind die Kirchen, jede den Kampf um die Existenz ringend — und im Verzweiflungskampfe noch jede die andere bekämpfend. Ihnen gelten unsere warmen Wünsche; denn was sie wollen, wollen wir, und für sie, wie für uns „hegen wir Hoffnungen, wenn wir den gemeinsamen Feind, den Materialismus" zu Boden werfen könnten. Eine Kirche, deren dogmatischem Inhalt sich Momente entnehmen liessen, die noch in unseren Jahrhunderten hier einen Bach, dort einen Beethoven und Cherubini zu ihren hohen Messen und Requiems begeisterten — denn in ihnen, mehr als auf dem rein-religiösen Gebiete sind die wahrhaften Glaubensthaten seit der Reformation zu suchen — eine Kirche, denen diese, wie die Weisen Luther's und Palestrina's, noch heute nicht ein todtes Ritual, sondern unter der idealsten Hülle die wahrhaft reale Vermittlung zwischen dem Menschen und seinem Gott bedeuten, kann ihren Gehalt und ihre Gewalt noch nicht verloren haben, kann nicht dem Untergange verfallen sein. Ihr bleibt immer die Möglichkeit einer Umgestaltung nach Form und Inhalt vorbehalten, um die ewigen Wahrheiten des Christenthums nach ihrer unzerstörbaren Kraft auch als religiöse Unterweisung wirken zu lassen. Aber weiter schweifend gewahren wir in der allgemeinen Zerklüftung, die auch unter den Edleren um sich gegriffen hat, die grosse Zahl Derer, die, vom innigsten Drange zu erhalten geleitet, doch im Gebiete des kirchlichen Glaubens nicht haben heimisch werden können. Bei jeder Berührung, die ihnen mit der Kirche wurde, sahen sie nur jene gegenseitige Befehdung, und so verwirrte sich ihnen von Kindheit an der Sinn über ausgelebten Dogmen, schnürte sich ihnen das Herz zu bei dem Zanke um kirchliche Satzungen — sie gingen am Göttlichen vorüber, beneideten im Stillen einen Spanier und Türken um seinen Glauben, mussten sich aber sagen lassen, und sagten sich wohl gar selber, dass sie die wahren „Ungläubigen" wären! Oder aber,

sie fanden in einer christlichen Kirche jene jüngst uns geschilderte *jehovistische* Auffassung des Göttlichen herrschend, die ihnen, den im tiefsten Grunde von dem Leben und der Lehre Christi Erfüllten, ganz unerträglich schien. Einem solchen Christenthum, auf das er in Stunden erhöhten Glaubensbedürfnisses immer nur traf, wandte dann wohl Mancher verzweifelnd den Rücken, er zog ihm den allernacktesten Unglauben vor, den Atheismus um seiner selbst willen, um nur nicht einem solchen Gotte zu verfallen. Die Zahl der also von der Kirche, und, leider nur zu häufig, vom Christenthum Abgeschreckten ist in bedrohlichem Maasse im Zunehmen begriffen, und wenn nicht das rein Negirende, der Unglaube, es sein soll, der sie verbindet, so gilt es, an die Symptome der Möglichkeit eines neuen Christenthums auch für sie sich zu halten in einer Zeit, wo es in Wahrheit Noth thäte, dass alle christlichen Elemente, nur im Sinne von „antijüdisch", sich zusammenthäten, um zu verhindern, dass nicht bald Leben und Lehre ganz jüdisch werde!

Schopenhauer hat auch hier die Bahn gebrochen, indem er zeigte, dass erst der alte Judengott, der sich in die ihm fremde christliche Welt eingeschlichen habe, zu vernichten sei, ehe ein neues, a-jehovanisches Christenthum wieder zur leitenden Kulturmacht werden könne.

Zu ihm tritt abermals der Künstler. Ihnen allen, zu denen von je aus der Kunst unseres grossen Musikers das Göttliche gesprochen hatte, zeigt unser Meister einen neuen Weg durch die Kunst zur Religion, zu einem beseligenden Glauben, zu einem wahrhaftigen Christenthum. Wem hätten nicht schon die Klänge des „Liebesmahles", der Gesang der Pilger im Tannhäuser, der Hymnus der erlösenden Liebe im Ring des Nibelungen dieses verheissen? Im Parsifal aber steht es da, mit dem „letzten Liebesmahle" schliesst sich der Kreis. Die künstlerische That ist zur religiösen geworden. Die ihr nicht mehr wagt, dem wahren Heilande ins Auge zu schauen, Erlösung aus seinem Blicke zu lesen: blickt her auf den Menschen Parsifal, hier hat die Himmelsliebe von Neuem Gestalt angenommen,*) hier habt Ihr Nachfolge Christi, nicht gedankenlosen Glauben; Abkehr von der „Welt", Reue und Busse; Flucht der Sünde und Reinheit des Herzens; Selbstentäusserung und Nächstenliebe; hier auch die göttliche Gnade und die Verheissung der Herrlichkeit, in welcher der Erlöste einst den Erlöser schauen wird. Die ihr Christi Lehre nicht mehr als Pulsschlag Eures Lebens, als Athem eures Seins mit Euch führt, die Ihr sie wegwerfen wollt wie ein abgetragenes Gewand: erlebt den Parsifal, ehe Ihr Euer Heiligstes dahingebt! Die Ihr das Christenthum zu vernichten denkt, vernichtet erst die Grossen

*) In welchem tiefen Sinne werden so die Worte:

„Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen,
Da blickt sie zum erlösten Menschen auf"

zum Sinnespruch der ganzen Tragödie, die, an die Stelle des einst geplanten „Jesus von Nazareth" getreten, das Wesen des göttlichen Meisters vermenschlicht darstellt!

alle, die durch Jahrhunderte es treu gepflegt haben, vernichtet Wagner, der in dieser Zeit der Agonie alles Edlen hintritt und ruft: ich will es halten! Vernichtet den Geist der Musik, der aus Jenen gesprochen hat und aus Wagner spricht — oder fallet selbst vor ihm in Euer Nichts zurück!

Wir wollen mit denen nicht rechten, denen der Parsival Wolfram's, der ja allerdings die mittelalterlich-kirchlichen Vorstellungen in edelster Verklärung wiedergiebt, noch immer das höchste dem Künstler Erreichbare und der Menschheit Nothwendige aus dem Gränzgebiete der Religion und Kunst darstellt. Die Zeiten sind andere geworden, und so wenig wir bestreiten wollen, dass auch heute noch ein reicher Geist und ein tiefes Gemüth Stärkung und Gleichgewicht in den Kämpfen dieser Welt im frommen Glauben an das bestehende Kirchenthum finden könne, so gewiss sind doch die Zeiten dahin, in denen dies als Norm der ganzen abendländischen Welt hingestellt werden durfte. Das Dogma ist wandelbar, die christliche Ethik und Erlösungsidee sind unvergänglich. Und wie das Gebot der Nächstenliebe, des Leidens um der Liebe willen aus jedem Worte des Parsifal zu uns spricht, so sagen uns auch die Abendmahlgesänge und werden uns die heiligen Klänge des Grales mehr von der sittlichen Gnade sagen, als je die Worte eines Dogmas es vermöchten.

Im Besitze einer Kunst, die für uns alle ideellen Güter dieses Lebens in sich birgt, gilt es denn nun ein *neues Leben* nach ihr zu gestalten. Wir haben vor Allem den Beweis zu liefern, dass uns jedes auch nur ästhetische Spiel fern liegt — dies aber und damit die Lebenskraft und den Sinn unserer belächelten Schwärmereien der Welt offenbar zu machen, wird uns nur durch Wirken und Handeln gelingen, denn sittliche Mächte werden einmal nur geglaubt, wo man Thaten sieht. Sollte auch jene entsetzliche Kategorie der „unmusikalischen Menschen" niemals aussterben, die heute um die Mithülfe an dem edelsten Ringen nach einer grossen Kultur mit einer Phrase sich herumwinden, welche uns höchstens belehrt, wo sie ihre Amüsements nicht zu suchen pflegen, so werden wir doch das zu erreichen hoffen dürfen, dass Männer, die in anderen Sphären in wahrhaft edler und bedeutender Weise verwandte Ziele verfolgen, nicht mehr, wie bisher, achtlos an uns vorüber gehen oder, mit Vorurtheilen behaftet und durch erträumte Gegensätze geschreckt, sich von uns abwenden. Wohl gibt es heute Wunden zu heilen, Schäden zu tilgen, die tief im Marke unserer Nation sich festgesetzt haben und denen doch beizukommen nicht in unserer Macht liegt. Aber ihnen allen, denen es obliegt, unsere Gesellschaft vor der gänzlichen Zersetzung zu bewahren, unser Volk einer schöneren Existenz und unsere nationale Politik wahrhaft grossen Zielen zuzuführen, ihnen allen können wir helfend zur Seite treten, indem wir ihnen eine durch ethischen, künstlerischen und religiösen Idealismus veredelte Genossenschaft als Beispiel darbieten. Unser Volk ist heute weniger denn je Das, als was Wagner einst das „Volk" bezeichnete:

der Inbgriff derjenigen, die eine gemeinsame Noth empfinden. So lange einzig materielle Zwecke verfolgt werden, kann der Einzelne an Andere und ihre Nöthe nicht denken. Das aber ist auch eine Nächstenliebe, dass wir Ernst, Idealität in Denken und Leben durch Wort und Beispiel auch in Andern wieder wecken, und dahin gilt es uns die uns gegebene Lehre des Lebens für Andere aufzufassen und zu bethätigen.

Und so wollen wir an den Parsifal herantreten und es wagen, ihn nach unserem Leben zu deuten. Es wird uns dann noch klarer werden, warum er erst jetzt wieder hat neu gedichtet werden können — weil nämlich dieser Stoff mit seiner ungeheuren Symbolik nur an ein Geschlecht von Menschen sich wenden kann, das aus tiefster Noth nach seiner befreienden Macht verlangte, und das nun Kraft und Muth, Glauben, Liebe und die edelsten Hoffnungen aus ihm zu schöpfen vermag.

Wer aus dem Parsifal, weil sein Schöpfer darin ohne Scheu die tiefste tragische Unwahrheit des Menschenwesens aufgedeckt hat, Nichts anderes herauszulesen wüsste, als, im Hinblick auf die höchste That des Helden, das moralische Gebot der Ertödtung des Fleisches für Jedermann, der verstünde es wenig den Parsifal, wie den Beruf der Kunst. Wie diese nicht den Mägdedienst zu leisten hat, den harmlose Aesthetiker ihr aufbürden wollen, das Leben zu „verschönern“ oder gar zu „erheitern“, so soll sie ebensowenig am Leben verzweifeln, das Leben verneinen machen. Stets und in allen ihren Erscheinungen aber soll sie den Menschen *veredeln*; das Leben gross auffassen, im Sinne unseres Weisen: gross *tragen lehren*!

Sollen wir also nicht Heilige werden: *was predigt uns der Parsifal*?

Thören sind wir ja alle, die wir das Ideal höher stellen, als das Leben — seien wir denn auch *rein*, demuthsvoll dem Grossen hingegeben, selbstlos und opferfreudig in seinem Dienste; sagen wir den „wilden Knabenthaten“ ab, die uns in ein Leben immer wieder zurückführen wollen, das wir verneinen müssen und zu vernichten uns vermessen! Kämpfen wir für unsere Mitmenschen, bringen wir ihnen voll Liebe und unermüdlich Das dar, was uns Allen Noth thut und was wir zuerst als das Heilsame erkennen durften! Lernen wir auch die *Leiden* tragen, die uns treffen werden, ehe vor dem Zeichen, unter dem auch wir kämpfen, der Zauberspuk der Gemeinheit und des Wahnes in Trümmer stürzt! Nach einer Seite späht vor Allem unser Auge in banger Erwartung. Wird der Parsifal da wirken, wo ein junges Leben sich am Scheidewege findet; wird der *deutsche Jüngling* aus dem Bilde des jugendlichen Thoren und des Erlösungshelden sich ein Ideal entnehmen? Soll es immer nur deutsche Jünglinge in der *Dichtung* geben? Müssen sich die reinen „Schwärmer“ ewig verlachen lassen, in denen doch ein wahrhaftiger und treuer deutscher Sinn so gerne seinen Wohnsitz nimmt? oder werden sie sich *schämen*, vor der Fratze der herrschenden Meinungen

sich als Das offen zu zeigen, was sie sind? Dass sie doch alle das Licht erkennen wollten, das sie wieder einer schönen menschlichen Erziehung zuführt, statt den Irrsternen zu folgen, die sie in den Sumpf moderner Bildung locken, wo mancher Bessere gar bald einem grauenvollen „zu spät!“ sich gegenüber sehen wird! Dort giebt es eine Fülle des Glückes, davon sie schöpfen und Anderen mittheilen können, nimmer aber in dieser Welt, die in ihrem Wechsel immer nur Genüsse bietet, an Glück aber so arm, so bettelarm ist!

Auf dieser deutschen Jugend beruhen unsere Hoffnungen, und wir wagen, sie zu hegen, gestärkt durch erhebende Erfahrungen, die wir, wenn auch vereinzelt, schon heute aufzuweisen haben. Sie werden sich mehren, und Alle, in denen unsere Idee Leben gewonnen hat, mit uns zum gemeinsamen beseligenden Wirken sich scharen. Uns bietet sich als idealer Vereinigungspunkt der neue Kunsttempel, an dessen Pforten für den Reinen mit Flammenschrift geschrieben steht: „Tretet ein, auch hier sind Götter!“ Prüfe sich denn ein Jeder, dass er nicht zum Tempelschänder in diesem Heiligthum werde! Dort vor der geweihten Bühne lassen wir den erhabenen Sinn der edelsten Gotteworte uns leiblich vor Augen führen und in eigenes Leben übergehen. Dort werde uns der Gral zum schützenden Talisman gegen die Noth der Zeit, zum Kleinod der Reinheit und Unschuld, zum neuen Zeichen des verheissenen Heiles. Der Meister hat ihn uns errungen und gerettet vor dem Ansturm des Bösen; nun gilt es, seine Segnungen zu verbreiten und zu vertheidigen wider eine Welt!

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

In den bisher betrachteten Beispielen hatte die Unbesonnenheit nur mit der eigenen Willkür der Schreibenden zu thun gehabt, insofern, als diese die Begriffe, mit denen sie persönlich sich gerade zu schaffen machten, leichtfertig durcheinander wirrten. Bei den nun zu betrachtenden Fällen greift jene Unbesonnenheit aber in die Bildungen und Ordnungen der Sprache selber ein. Mit der frivolen Gewaltthätigkeit des Leichtsinnes und der Denkfaulheit moderner Massenproduzenten vertauscht sie, innerhalb der für bestimmte Beziehungen existirenden Gattungen des Wortausdruckes, die mit logischer Genauigkeit wohlgeordneten Mittel zur sprachlichen Bezeichnung, und bringt diese so durch falsche Anwendung um das ihnen gleichsam eingeborene Recht. Es ist schon angedeutet worden, dass dies auf dem hier von uns, nach Schopenhauers Vorgange, zunächst betretenen Gebiete des Gebrauches der Partikeln vornehmlich bei der Anwendung der Präpositionen und Konjunk-

tionen geschieht. Die fehlerhafte Vertauschung einzelner dieser Worte mit einander scheint seit Schopenhauers Zeit ganz besonders zugenommen zu haben, daher wir vor Allem gerade hierfür, als zur Vervollständigung seiner Warnungen, einige Beispiele anführen und der ernstlichen Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen müssen. — Man sagt z. B.: es wird einem Verbrecher mit einer Strafe gedroht, und auch: auf einem Verbrechen steht eine Strafe, oder endlich: gegen einen Verbrecher richtet sich die Androhung einer Strafe. Dieses Alles drängte sich Herrn Sempronius, einem pseudonymen Politiker der „Gegenwart", in die rasch schreibende Feder, welcher es sodann in chemischer Verbindung entfloss als: „die *auf* den Mordanschlag *gegen* den Kaiser *gedrohte* Todesstrafe". Wahrscheinlich gehört der betreffende Herr, als echt moderner Humanitätstheoretiker, zu den pathetischen Gegnern dieser *gedrohten* Strafart, welche ich schon deshalb vertheidigen möchte, um das „lebenslängliche Zuchthaus" für die Masse der sudelnden Verderber unserer edelen deutschen Sprache reservirt wünschen zu dürfen! — Man kann sich *von* etwas nicht frei machen, oder: man kann *mit* etwas nicht fertig werden. Fräulein E. Werner mischt sich hieraus, in der „Gartenlaube", die Phrase: „er kann sich nicht *mit* seinen Gedanken *frei* machen"; wobei noch die Versetzung des *nicht* vom Zeitworte zur präpositionellen Bestimmung bemerkenswerth ist, welche bedeuten zu sollen scheint: dass der Betreffende, wenn auch nicht mit seinen Gedanken, so doch mit etwas Anderem, etwa mit seiner Gedankenlosigkeit, sich frei machen konnte, vielleicht von den Gesetzen der Logik seiner Sprache oder dergleichen. — In einem Leitartikel der National-Zeitung hat neulich der Satz zu lesen gestanden: „dass ein Krieg *durch* die grössere *und* geringere *Ausdehnung* eines tributären Landes *entstehen* sollte". Abgesehen von der leichtfertigen Vertauschung des richtigen *oder* mit dem falschen *und*, als Kopula der entgegengesetzten Adjektive, hat hier eine totale Verwechselung des richtigen Verhältnisses von Grund und Folge, dem die Präposition *wegen* oder der Ausdruck *in Folge* entsprochen haben würde, mit dem falschen Verhältnisse von bewirkendem Mittel und verursachter Wirkung stattgefunden, auf welches die angewandte Präposition *durch* wirklich passen würde. Diese nämlich setzt eine Thätigkeit, oder doch ein sich bethätigendes, wirkendes Subjekt, voraus; während hier von dem Zustande eines Landes als Grund der Entstehung eines Krieges die Rede war.*) — Freilich hat man aber auch diese Thätigkeit überall erst genau zu prüfen, bevor man sich zur Anwendung des *durch* berechtigt glauben darf. So passirte die Verwechselung von Grund und Mittel, von *wegen* und *durch*, z. B. Gutzkow in dem Satze: „der Hofrath hatte es *durch* seinen geringen Fleiss und seine ungemeine Vorliebe für behagliches *dolce far niente*, besonders (durch!) die *zweiten Frühstücke beim Italiäner* (!) nur bis zum Aktuar bringen können". Nein, wegen seiner Vor-

*) Diese Verwechselung tritt noch prägnanter in einer Phrase Rosenstein's (Gegenwart) hervor, worin die substantivischen Begriffe Folgen und Wirkungen selber vertauscht worden sind: „*die gründlichen Folgen (!)* der deutschen Litteratur"!

liebe für „zweite Frühstücke" hatte er es nur so weit bringen können; aber durch grösseren Fleiss hätte er es zu etwas mehr bringen können. — Die Präposition *über* ist bei unserem Autor vorzüglich beliebt; er braucht sie, wie Schopenhauer von den deutschen Schriftstellern in Bezug auf die Präposition *für* es behauptet, nämlich so, dass sie unter sechs Malen fünf Mal falsch steht: statt des Genetives in der Phrase: „der Sachverhalt *über* Eduards *Ursprung* (!)", wobei er wohl an eine „Aufklärung über seine Herkunft" gedacht haben mochte; — statt wegen in der Phrase: „eine *früher voraus* (!) gegangene *Rage über* Aktenverschleppung", wobei, während der Anwendung des Wortes *Rage*, der Gedanke an ein Wort wie *Strafrede* ihn beeinflusst haben dürfte; — statt von oder durch in dem Satze: „dem Jäger schien es *über* diese vielen *inhaltreichen Worte* (!) ganz wirbelig zu werden", was man füglich wohl auch von den Lesern der Stylproben dieses Autors behaupten könnte! — Einmal sagt er u. A. *mit* statt *von*, nämlich: „*mit* Eiseskälte durchfröstelt", als wäre etwa von Entzündungen die Rede, die mit (= mittels) Eisumschlägen gekühlt werden; und ein anderes Mal dreht er das präpositionelle Verhältniss ganz um und lässt „mit einem Kinde das Notenblatt" — statt: mit einem Notenblatte das Kind — *umgehen* (spiritistisch für: herumgehen), etwa wie man von einem kleinen Knaben mit einem grossen Stocke zu sagen pflegt: wo will der Stock mit dem Jungen hin? — Hübsch französisch-berlinisch gedacht ist sein Ausdruck: „*bei* uns zurückkehren"; und durch die unbesonnene Vertauschung der richtigen substantivischen Phrase *zum Glücke* mit der, für uns nur noch ausschliesslich adverbiellen *glücklicherweise* wird ihm ein sonst richtiges *für* zum schiefen Ausdrucke, dem sich ein seltsames *unter* und ein, aus abermaliger Verkehrung der Konstruktion entstandenes *von* würdig anschliessen: „glücklicherweise *für* die wie ein Reh flüchtig dahinschiessende Elsa war *von* ihr der Wald noch *unter* etwas Lichthelle zurückgelegt" (fehlt: worden)! Unbesonnene Anwendung einer geläufigen Redensart verdarb hier die präpositionelle Konstruktion. Aehnlich erging es z. B. einem Satze Wilhelm Lübke's in der „Gegenwart": „sie lassen den poetischen Geist dieses Liebenswürdigsten unserer Romantiker *nach* seinem ganzen Reichthum erkennen", wo die Konstruktion mit *nach* selber eine solche Redensart ist, welche aber gerade an dieser, entschieden die Präposition *in* verlangende Stelle, durchaus nicht passte. So geräth auch der beliebte Dichter Gustav zu Putlitz in Westermann's Monatsheften einmal auf den beliebten Ausdruck: *von* Kindheit *auf*, und bringt ihn in eine Beziehung, wo er den reinen Unsinn ergibt; denn, wie Putlitz dort sagt: „er hatte sein Aeltenhaus *von Kindheit auf* verloren", statt: schon *als* Kind, ebenso gut konnte etwa gesagt werden: „er war schon *von Paris aus* gestorben", statt: *in* Paris. —

Eine üble Leichtfertigkeit, die sich aus dieser Manier einer achtungslosen Behandlung der Präpositionen entwickelt hat, wäre hier gelegentlich auch zu erwähnen: die Wiederholung derselben Präposition dicht hintereinander in dem nämlichen Satze. Wer denkt noch daran diese stylistische

Unschönheit zu vermeiden? Wird eben gar nicht mehr für laute Lesung geschrieben, so verlernt auch das lesende Auge rasch den Blick für unschöne Wort- oder gar Lautverbindungen. Ja, und wenn es nur immer bei der Unschönheit bliebe! Aber dann gesellt sich nun auch noch die so gern und viel geübte Unbestimmtheit des Ausdruckes, der Mangel an vernünftiger Differenzirung des Sinnes mittels richtiger Anwendung der Präpositionen. So entstehen Sätze wie der Gutzkow'sche: „Ein Schrothorn muss sie getroffen haben, rief er im Weiterstürmen und im frischen Laden seiner Büchse und in voller Lust an seiner Jagd". Man stelle sich vor, zu was Allem er die sechs Worte soll gerufen haben! Zu ähnlichem Widersinne aber gelangt derselbe Autor durch die Beschränkung mehrer präpositioneller Bestimmungen auf ein einziges, nun für das Verschiedenste geltes sollendes Wort, indem er dieses, statt unschön zu wiederholen, unlogisch nur einmal setzt: „die frenetische Sucht, zu Aemter, Stellen, — Gelderwerbungen (!), Auszeichnungen (!), Beziehungen zu höheren Personen zu gelangen, das Loskommen der Gesellschaft von allen Hemmnissen u. s. w." —

Eine andere, noch grössere Unschönheit, die an dieser Stelle ihrer Rüge nicht entgehen soll, ist die, selbst von unseren besten Schriftstellern ebensowenig, wie von den niedrigsten Zeitungsreportern oder Annoncenmachern vermiedene, unmittelbare Aneinanderreihung einzelner Präpositionen, also eine Zusammenschachtelung verschiedener präpositioneller Bestimmungen, welche, ausser der Unschönheit der dichten Aufeinanderfolge kleiner, gleichartiger Worte, die nach ihrem Substantive verlangen, auch noch eine unleidliche Unklarheit und Verworrenheit der Sätze durch die Zerreissung der einzelnen Beziehungsbestimmungen bewirken muss. Ich zitire nur drei unserer angesehensten Autoren, Friedrich Spielhagen: „*mit in zehnfache* Süssigkeit getauchten Küssen", Hermann von Schmid: „*mit von* Hitze gerötheten Gesichtern", Paul de Lagarde: „Hunderte *von zu* Kindern Gottes veranlagten Geschöpfen"; und dazu, was ich soeben dicht beisammen in der Zeitung lese: „*in für* das Motiv zu kleinen Figuren" — „der Eindruck *von zwischen* den Säulen eingesetzter Mosaik" — und: „*für von ausser* zu beziehende Fabrikate". Hiernach scheinen auch dreifache Einschachtelungen, wie z. B.: „*zwischen von aus* Lehm gebauten Hütten spielenden Kindern" oder: „*auf für* zum Abend angemeldete Gäste gedeckten Tischen", bald nichts Seltenes mehr sein zu sollen.

Fast gleich häufig, wie die Präpositionen, werden die Konjunktionen falsch angewendet; und zwar beruht dieses Letztere meistens auf der beliebten Verschweigung ganzer Satztheile oder Zwischensätze. Man hat die Konjunktion also mit etwas in Beziehung zu setzen, was eigentlich nicht dasteht, während die Beziehung auf das Dastehende eine falsche wäre. Die hierauf bezüglichen Beispiele („*diesbezügliche*" nennt sie der moderne Stylist, den *Dasbezug* nach Analogie des *Bezugs* sich bildend!) werden wir erst bei der Besprechung

des *Satzbaues* näher berücksichtigen, wogegen wir an dieser Stelle nur ein kleines Exempel wirklich falscher Anwendung des Wortes selbst dem Kapitel von den Präpositionen hinzufügen wollen. *E. Werner* äussert sich im gewöhnlichsten Alltagstyle, wenn sie sagt: „es fand eine Festlichkeit statt, *wo* die Elite der Gesellschaft erschien". Hier ward die Festlichkeit als *Lokal* behandelt! Es hätte „wobei" heissen müssen. „*Wo*" ist aber höchst beliebt; es hat z. B. die temporalen Konjunktionen „wann" und „als" in bedenklichstem Masse verdrängt. Jedermann sagt heute: „es war in den Jahren, *wo* ich auf Reisen war" oder: „zu einer Stunde, *wo* ich noch schlafe" u. dgl. m. Was aber so Jedermann sagt, das *schreibt* nun auch schon unbedenklich selbst ein Schriftsteller, wie *Paul Heyse*: „zu einer Zeit, *wo* seine Krankheit ihm nur noch kurze Frist zu gewähren schien" — „in einer Epoche, *wo* das Leben der Nation in tiefer Lethargie danieder lag" — „zu der Zeit, *wo* sie über ihn schrieben" — „die unablässigen Körperleiden verdammten ihn auf Jahr und Tag zu unthätigem Brüten, *wo* er wie ein gefangenes Wild ruhelos sein dunkles Zimmer durchmasse". — Dieses ist wohl das auffallendste Beispiel falscher Wortanwendung bei dem Gebrauche der Konjunktionen. — Zum Schlusse nur noch die Frage, ob man wie *Spielhagen* sagen dürfe: „ich würde dir folgen bis an's Ende der Welt, *geschweige denn* in deine Heimath"? Das ist befremdlich. Besser hätte die Anwendung des „geschweige denn" in einen Satz gepasst, wie: „ich gehe mit dir *nicht einmal* bis nach Hause, *geschweige denn* weiter". Und so wollen denn auch wir in der Betrachtung dieser Art von Merkwürdigkeiten unseres Styles nicht weiter gehen, sondern einigen andern Arten uns zuwenden, welche nicht minder bedenklich und beachtenswerth erscheinen.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Berger, Bayreuth.

12116 N° 9. 1879

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai. Fünftes Stück. 1879.

Inhalt: — Wollen wir hoffen? Von Richard Wagner. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. I. 2. a. — Geschichtlicher Theil: Auch eine Stimme aus der Vergangenheit. Von Lic. Dr. Kretzer. — Mittheilungen aus der Gegenwart.

Wollen wir hoffen?

So oft ich in der letzteren Zeit mich zur Abfassung eines Aufsatzes für unsere „Blätter" anließ, kam mir immer wieder die Vorstellung davon an, wie Vieles und Mannigfaltiges bereits von mir über Dasselbe, was ich stets nur wieder zu sagen haben könnte, niedergeschrieben, gedruckt und veröffentlicht ist. Sollte ich annehmen dürfen, dass trotzdem Manchem eine neue Mittheilung von mir willkommen wäre, so hätte ich zu fürchten, um der Erfüllung solcher Erwartung willen, mich als litterarischer Virtuos gebärden zu müssen, wobei ich auf die besondere Schwierigkeit stossen würde, immer das gleiche Thema neu variiren zu sollen, da ich unmöglich zu dem Auskunftsmittel unserer eleganten Vielschreiber u. s. w. mich entschliessen könnte, nämlich über Dinge zu schreiben, die man nicht versteht. Von Neuem mich mittheilen könnte ich daher doch nur an Solche, welche nicht nur meine künstlerischen Arbeiten, sondern auch meine Schriften gründlich kennen. Allein von diesen habe ich dann zu erwarten, dass sie fernerhin statt meiner reden, sobald reden und schreiben eben immer noch für nothwendig erachtet werden muss; während diesem Allem sehr bald ein recht gedeihliches Ende gemacht sein dürfte,

wenn unserem Vereine etwa Das geschähe, was ein Kritiker derainst in Betreff eines Iffländischen Schauspieles vorschlug, welches nicht mehr weiter gespielt werden könnte, sobald man im ersten Akte einen Beutel mit fünfhundert Thalern auf die Bühne würfe. Dieser Beutel, sollte er bei uns den richtigen Effekt machen, müsste allerdings etwas stärker gefüllt sein, etwa mit den Subsidien der preussischen Hoftheater für schlechte Opern, wozu auch vielleicht die Summe des Deficits der Wiener Hofoper für Ballet und italiänische Sänger mitgerechnet sein könnte. Solch ein sonderbarer Vorfall dürfte unser Reden und Schreiben für das Nächste wohl auf ein sehr erspriessliches Mass beschränken, um es dagegen einzig zur Vorbereitung und Unterstützung der nun allein erklärenden That verwenden zu können.

Selbst wenn jene unerwartende Störung einträte, würde aber, wie ich mich hiervon neuerdings überzeuge, die Richtung, welche zuletzt unsere Besprechungen genommen, allerdings auch noch neben der That doch zu recht ergebnisvollen Zielen führen können. Wie leicht selbst Thaten wirkungslos bleiben, erfuhren wir an dem Schicksale der Bayreuther Bühnenfestspiele: ihren Erfolg kann ich bis jetzt lediglich darin suchen, dass mancher Einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die Tendenzen jener That veranlasst wurde. Hierzu bedurfte es eines recht ernstlich gepeinten Studiums meiner Schriften, und es scheint, dass es diesen meinen Freunden jetzt wichtig dünkt, zur Nachholung grosser und sehr schädlicher Versäumnisse in diesem Betreff aufzufordern.

Ich bin ganz ihrer Meinung. Ja, ich gestehe, dass ich jene andere, der unserigen etwa entgegenkommende That nicht eher erwarten zu dürfen glaube, als bis die Gedanken, welche ich mit dem „Kunstwerk der Zukunft" verbinde, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind.

Seitdem jene Gedanken mir zuerst aufgingen, von mir ausgebildet und in einen weithin ausgearbeiteten Zusammenhang gebracht worden sind, haben mich das Leben und die von ihm mir abgenöthigten Zugeständnisse dennoch nie mehr von der Erkenntnis der Richtigkeit meiner Ansichten über das erschreckend Fehlerhafte des Verhältnisses der Kunst zu eben diesem Leben abbringen können. Wohl durften die verschiedenen Nothlagen, in welche ich als Künstler gerieth, es mir eingeben, wenn auch noch so mühsam, auf Umwegen den richtigen Pfad aufzusuchen. So leitete mich bei meiner Aufführung und Aufführung der „Meistersinger", welche ich zuerst sogar in Nürnberg selbst zu veranstalten wünschte, die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgerthumes einen ernstlich gemeinten Gegengruss abzugewinnen. Eine vortreffliche Aufführung auf dem Münchener königlichen Hoftheater fand die wärmste Aufnahme; sonderbarer Weise waren es aber einige hierbei anwesende *französische* Gäste, welche mit grosser Lebhaftigkeit das volksthümliche Element meines Werkes erkannten und als solches

begrüßten: nichts verrieth jedoch einen gleichen Eindruck auf den hier namentlich in das Auge gefaßten Theil des Münchener Publikums. Meine Hoffnung auf Nürnberg selbst täuschte mich dagegen ganz und gar. Wohl wandte sich der dortige Theaterdirektor wegen der Acquisition der „neuen Oper" an mich; ich erfuhr zu gleicher Zeit, daß man dort damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu setzen, und legte nun dem Direktor als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der ersten Aufführung der „Meistersinger" als Beisteuer zu den Kosten der Errichtung jenes Monumentes auf; worauf dieser Direktor mir gar nicht erst antwortete. So nahm mein Werk seine anderen und gewöhnlichen Wege über die Theater: es war schwer auszuführen, gelang nur selten erträglich, ward zu den „Opern" gelegt, von den Juden ausgepfiffen und vom deutschen Publikum als eine mit Kopfschütteln aufzunehmende Kuriosität dahingehen gelassen. Dem Denkmal des Hans Sachs gegenüber stellte sich aber in Nürnberg eine imposirende Synagoge reinsten orientalischen Styles auf.

Dies waren meine Erfahrungen an der deutschen Bürgerwelt. Im Betreff des deutschen Adels, welchen ich in meiner Schrift „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" angegangen hatte, erklärte mir der seiner Zeit an der Spitze der bayerischen Staatsregierung stehende, mir sehr wohlgesinnte Fürst Klodwig Hohenlohe, daß er nicht sehr seines Standes bereit finden würde, auf meine Ideen einzugehen: ob er es mit neun oder acht und ein halb versuchte, ist mir unbekannt geblieben. Jedenfalls scheint ein alter brahmanischer Fluch, welcher ein besonderes sündiges Leben mit der — dem Brahmanen als die schrecklichste geltenden — Wiedergeburt als Jäger belegte, auf diesem heroischen Geschlechtern Germaniens immer noch zu lasten. —

Verzeihe mir der freundliche Leser diese Abschweifung, mit welcher ich ihm eben nur ein ziemlich leicht erkennbares Beispiel für das Aufsuchen auf Umwegen, das ich vorhin erwähnte, vorführen wollte. Waren es Täuschungen und Irrungen, die ich auf solchen Wegen zu erdulden hatte, so waren doch gerade diese es, welche immer wieder meine bereits gewonnenen Ansichten über das Verhältniß der Kunst zu unserem Leben mir als die richtigen bestätigten. Und so kehre ich, durch alle Umwege unentwegt, zu meinen vor dreissig Jahren von mir konzipirten Gedanken über jenes Verhältniß zurück, indem ich offen bezeuge, daß an dem schroffsten Ausdrucke derselben meine seitherigen Lebenserfahrungen nichts ändern konnten.

Wenn ich dies heute laut bekenne, erschrecke ich damit vielleicht meine freundlichen Gönner des Patronatvereines. Sollen die in meinen Kunstschriften niedergelegten Gedanken von jetzt an ohne die Betretung von Umwegen ausgeführt werden, so erscheint es fast so, als verlangte ich einen Umsturz alles Bestehenden. Glücklicherweise kommen mir da meine werthen Freunde zur Hülfe, welche gegenwärtig in unseren „Blättern" über jene meine bedenklichen Schriften mit eben so viel Kenntniß als Wohlwollen sich verbreiten. Es wird

ihnen leicht fallen, Irrthümer über mich zu verbreiten, welche meiner *Zeit* Polizeirathe und sich für beleidigt haltende Hoftheater-Intendanten befangen halten konnten; dagegen wird es aber unerläßlich dünken, um der von uns gewollten *Kunst* willen über die erschreckende Gestaltung unseres äußeren wie inneren sozialen Lebens uns ebenfalls keiner Täuschung mehr unterworfen bleiben zu lassen. Und dieses Letztere halte ich für um so nöthiger, als wir uns diesmal die Frage zu stellen hatten: *„wollen wir hoffen?"*

Sind wir gesonnen eine Beantwortung dieser Frage ernsthaft in das Auge zu fassen, so müssen wir uns wohl zunächst darüber aufklären, von wem etwas zu hoffen sein soll. Wir sind die Bedürftigen und sehen nach dem Helfer aus. Nicht ich bin der erste, welcher unserem *Staat* für unfähig erklärte, die Kunst zu fördern; vielmehr scheint mir unser grosser *Schiller* der erste gewesen zu sein, welcher unsere Staatsverfassungen als *barbarisch* und durchaus kunstfeindlich erkannte und bezeichnete. Mit sehr erleuchtetem Sinne stellte ein vortrefflicher Freund, welcher seit Kurzem die Besprechung meiner Schriften für diese Blätter übernommen hat, die hierher gehörigen Aussprüche Schiller's seiner eigenen Arbeit voran; mögen sie auch als zur Einleitung meiner hier folgenden Mittheilungen von mir vorausgesetzt gedacht werden können. —

Wo und von wem wollen wir hoffen?

Die Jesuiten geben dem in ihre Schule eintretenden Zöglinge als erstes und wichtigstes Pensum auf, durch die sinnreichsten und zweckdienlichsten Anleitungen hierzu unterstützt, mit dem Aufgebot und der äussersten Anstrengung aller Seelenkräfte sich die Hölle und die ewige Verdammniss vorzustellen. Dagegen antwortete mir ein Pariser Arbeiter, welchem ich wegen seiner Wortbrüchigkeit mit der Hölle gedroht hatte: *„O monsieur, l'enfer est sur la terre"*. Unser grosser Schopenhauer war derselben Ansicht und fand in Dante's *„Inferno"* unsere Welt des Lebens recht treffend dargestellt. In Wahrheit möchte es dem Einsichtsvollen dünken, dass unsere Religionslehrer zweckmässiger verfahren würden, wenn sie dem Schüler zu allererst die Welt und unser Leben in ihr mit christlich-mitleidsvoller Deutlichkeit erklärten, um so die wahre Liebe zum Erlöser aus dieser Welt, statt — wie Jene es thun — die Furcht vor einem Höllenhenker, als die Quelle aller wahren Tugend dem jungen Herzen zu erwecken.

Für eine Beantwortung der Frage, ob wir *hoffen* wollen, bedarf ich, soll sie in meinem Sinne ausfallen, jedenfalls der Geneigtheit meines Lesers, mir durch die Gebärde unseres gegenwärtigen Lebens nicht mit sanguinischem Optimismus zu folgen: für Denjenigen, der hier alles recht und in möglichster Ordnung findet, ist die *Kunst* nicht vorhanden, schon weil sie ihm nicht nöthig ist. Welcher höheren Anleitung sollte in Wahrheit auch Derjenige bedürfen, der sich für die Beurtheilung der Erscheinungen dieser Welt der so bequemen Führung durch den Glauben an einen steten Fortschritt der Menschen überlässt? Er möge thun und lassen, was er wolle, so ist er sicher doch immer mit fortzuschreiten: sieht er grossherzigen Bestrebungen zu, welche ohne Er-

folg bleiben, so sind sie in seinen Augen dem steten Fortschritte undienlich gewesen; gehen z. B. die Leute lieber an ihren Geschäftsorten bequem in die Theater um den „Nibelungenring“ zu sehen, statt sich einmal zu dem etwas mühsameren Besuch von Bayreuth aufzumachen, um sorgfältig eingeleiteten Bühnenfestspielen beizuwohnen, so wird auch hierin ein Fortschritt der Zeit geschen, da man nicht mehr zu etwas Ausserordentlichem eine Pilgerfahrt anzutreten nöthig hat, sondern das Ausserordentliche zu dem Gewöhnlichen umgeformt sich behaglich zu Hause verführen lässt.

Der Blick für das Grosse geht dem Fortschrittsgläubigen gern verloren; nur ist zu fragen, ob er dafür den richtigen Blick für das Kleine gewinne. Es ist sehr zu fürchten, dass er auch das Kleinste nicht mehr richtig sieht, weil er überhaupt gar kein Urtheil haben kann, da ihm jeder ideale Massstab abgeht. Wie richtig sahen dagegen die Griechen das Kleinste, weil sie vor Allem das Grosse richtig erkannten! Dagegen hilft sich die Annahme eines steten Fortschrittes durch die Hinweisung auf den „unendlich erweiterten Gesichtskreis“ der neueren Welt gegenüber dem engeren der antiken Welt. Sehr zutreffend hat der Dichter *Leopardi* gerade in dieser Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises den Grund für die eingetretene Unfähigkeit der Menschen, das Grosse richtig zu erkennen, gefunden. Die dem engeren Gesichtskreise der antiken Welt entwachsenen grossen Erscheinungen sind für uns, die im unendlich ausgedehnten Gesichtskreise Stehenden, sobald sie uns aus dem Erdboden denn doch einmal plötzlich entgegentreten, sogar von erdrückenderer Grösse, als sie für jene so zahllos sie hervorgehen schienen Welt waren. Mit Recht frägt *Schiller*, welcher einzelne Neuere heraustreten würde, um sich mit dem einzelnen Athenienser, Mann gegen Mann, um den Preis der Menschheit zu streiten? — Dafür hatte die antike Welt aber auch *Religion*. Wer die antike Religiosität verspotten möchte, lese in den Schriften des *Plutarch*, eines klassischen Philosophen aus der späteren, so verrufenen Zeit der römisch-griechischen Welt, wie dieser sich über Aberglauben und Unglauben ausspricht, und er wird bekennen, dass wir von keinem unserer kirchlichen Theologen kaum etwas Aehnliches, geschweige denn etwas Besseres würden vernehmen können. Hiergegen ist unsere Welt aber religionslos. Wie sollte ein Höchstes in uns leben, wenn wir das Grosse nicht mehr zu ehren, ja nur zu erkennen fähig sind? Vielmehr, sollten wir es erkennen, so sind wir durch unsere barbarische Civilisation angeleitet es zu hassen und zu verfolgen, etwa weil es dem allgemeinen Fortschritte entgegen stehe. Was nun gar soll diese Welt aber mit dem Höchsten zu schaffen haben? Wie kann ihr Anbetung der Leiden des Erlösers zugemuthet werden? Das wäre ja, als wenn man die Welt nicht für vortrefflich hielte! Des Anstandes (und des erweiterten Gesichtskreises) wegen hat man sich jedoch eine Art Gottesdienst von ausreichender Tauglichkeit zurecht gemacht: welcher „Gebildete“ geht aber dennoch gern in die Kirche? — Nur vor Allem: „fort mit dem Grossen!“ —

Ist uns nun das Grosse zuwider, so wird uns im angenommenen erweiterten Gesichtskreise, wie ich denen zuvor bereits gedachte, aber auch das Kleine immer unheimlicher, eben weil es immer kleiner wird, wie dies unsere immer fortschreitende Wissenschaft zeigt, welche die Atome verfolgend endlich gar nichts mehr sieht und hierbei sich einbildet auf das Grosse zu stossen; sodass gerade sie dem unsinnigsten Aberglauben durch die ihr dienenden Philosopheme Nahrung gibt. Wenn unsere Wissenschaft, der Abgott der modernen Welt, unseren Staatsverfassungen so viel gesunden Menschenverstand zuführen könnte, dass sie z. B. ein Mittel gegen das Verhungern arbeitsloser Mitbürger ausfindig machte, müssten wir sie am Ende im Austausche für die impotent gewordene kirchliche Religion dahin nehmen. Aber sie kann gar nichts. Und der Staat steht mit seiner gesellschaftlichen „Ordnung" im erweiterten Gesichtskreise da wie ein verlorenes Kind, und hat nur die eine Sorge, zu verhindern, dass es etwa anders werde. Hierfür rafft er sich zusammen, gibt Gesetze und vermehrt die Armeen: die Tapferkeit wird disciplinarisch ausgebildet, womit dann in vorkommenden Fällen die Ungerechtigkeit gegen üble Folgen beschützt wird. Als *Agesilaos* zur Zeit des beschränkten Gesichtskreises befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer stets gerecht sei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muss sich eine Antwort *gross* nennen: welcher unserer Heerführer wird sie in unseren Tagen geben und seine Politik darnach bestimmen? Und doch haben wir nicht einmal mehr den Lorbeerzweig für die Tapferkeit: den Oelzweig, den Palmenzweig aber auch nicht, dafür nur den Industriezweig, der gegenwärtig die ganze Welt unter dem Schutze der strategisch angewandten Gewehrfabrikation beschattet.

Jedoch, was haben wir diese moderne Welt näher zu beleuchten nöthig, um für uns heraus zu finden, dass nichts von ihr zu hoffen sei? Sie wird immer, und unter jeder Form, solchen Wünschen, wie wir sie für die Pflege einer edelen Kunst hegen, feindselig sein, weil sie gerade das, was wir wollen, nicht will. Es war mir vergönnt mit manchem fürstlichen Haupte hierüber in Beziehung zu treten: dem wohlwollendsten war, oder ward, es unmöglich, das Ererbte und Gewohnte durchaus umzuändern; nur von Friedrich Wilhelm IV von Preussen, als ich im Jahre 1847 diesem geistreichen Monarchen meine Ideen mittheilen wollte, nahm man an, er würde, nachdem er mich verstanden, mir den Rath geben, mich mit dem Opernregisseur Stawinsky zu besprechen, — was immerhin von Friedrich dem Grossen noch nicht einmal zu erwarten gewesen wäre. Es kam aber weder zum Anhören noch zum Rathgeben.

Bei solcher tief begründeten Hoffnungslosigkeit könnte man sich schliesslich doch noch wie *Faust* gebärden: „Allein ich will." Worauf wir uns allerdings von Mephistopheles leiten lassen müssten, wenn er dem: „Allein ich will" — entwortet: „Das lässt sich hören." Dieser Mephistopheles ist mitten unter uns, und wendet man sich an ihn, so gibt er guten Rath, — freilich in seinem Sinne. In Berlin rieth er mir, mein Bühnenfestspielhaus in dieser Stadt zu

begründen, welche doch das ganze Reich für nicht zu schlecht zu seiner Begründung und Dominirung daselbst gehalten habe. Alle Teufel vom krummen und geraden Horne sollten mir dort zu Diensten stehen, sobald es dabei Berlinerisch hergehen dürfte, Aktionären die nöthigen Zugeständnisse gemacht, und die Aufführungen hübsch in der Wintersaison, wo man gerne zu Hause bleibt, vorgenommen würden, jedenfalls auch nicht vor Comptoir- und Bureauschluss anfingen. Ich ersah, dass ich wohl gehört, nicht aber recht verstanden worden war. In der deutschen Kunsthauptstadt München schien man mich besser zu verstehen: man las meine, später in der Schrift über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" zusammengestellten Artikel in einer süddeutschen Zeitung, und setzte es durch, dass das Erscheinen dieser Artikel abgebrochen werden musste: offenbar befürchtete man, ich würde mich um den Hals reden. Als ich nun doch mit der Zeit immer wieder auf das: „Allein ich will!" zurück kam, musste selbst Mephistopheles endlich die Achseln zucken; seine krummen und geraden Teufel versagten ihm den Dienst, und die dagegen angerufene rettende Engelschaar liess sich nur heiser und schüchtern im erlösenden Chorgesange vernehmen. Ich muss befürchten, dass wir selbst mit einem verstärkten: „Allein wir wollen!" es nicht viel weiter, ja vielleicht nicht einmal wieder so weit bringen dürften, als damals ich es brachte. Und mein Zweifel hat gute Gründe: wer soll zu uns stehen, wenn es um die Verwirklichung einer Idee sich handelt, welche nichts einbringen kann als innere Genugthuung? Schon ein Jahr nach den Bühnenfestspielen erklärte ich mich wiederum bereit, zu „wollen." Ich stellte meine Erfahrungen und Kenntnisse zu Gebote für Uebungen und Anleitungen im Vortrage deutscher musikalischer und musikalisch-dramatischer Kunstwerke. Also etwas, wie eine Schule. Dazu bedurfte es einiger Mittel; diese würden vielleicht, da hier Alles als freiwillig geleistet angenommen wurde, mit einiger Geduld aufgebracht worden sein, und ihr vorläufiges Ausbleiben war es nicht, was mich durchaus abschreckte. Aber fast gänzlich fehlte es an Anmeldungen talentvoller junger Leute, die von mir etwas hätten lernen wollen. Dieser Umstand erklärte sich mir bei näherer Erwägung sehr richtig daraus, dass die jungen Leute, welche bei mir etwas gelernt hätten, nirgends eine Anstellung, sei es an einer Hoch- oder Tiefschule, bei einem Orchester (etwa als Dirigenten), noch selbst bei Operntheatern als Sänger, gefunden hätten. Für gewiss aber durfte ich annehmen, dass sie nicht vermeinten, wo anders etwas Besseres zu lernen; denn das hatten mir krumme und gerade Teufel gelassen, dass ich gut dirigire und richtigen Vortrag beizubringen wisse; wogegen ich mich ja in keiner Weise anheischig gemacht hatte, auch das Komponiren lehren zu wollen, da ich dies von denjenigen Nachfolgern Beethoven's, welche Brahms'sche Symphonien komponiren, sehr gut besorgt wissen darf. Meine Schüler hätte man demnach alle mit Gehalten und Leibrenten ausstatten müssen, um sie zu dem Wagniss zu bewegen, als „Wagnerianer" sich brodlos zu machen. Hierfür bedurfte es also immer wieder Geld, ja sehr viel Geld, genau genommen so

viel, um alle Konzertinstitute und Operntheater anzuhungern. Wer mag sich auf so grossame Dinge einlassen? Dort liegt mein Schuldgedanke, hier stehe ich im Angesichte meiner sieben und sechzigsten Geburtstagen, und bekenne, dass das: „Allein ich will!“ mir immer schwerer fällt.

Sollte dagegen Mephistopheles sich einmal wieder einfinden, und zwar mit der Versicherung, er wisse schon Mittel alles nöthige Geld von seinen Teufeln zusammen zu bringen, und diese zwar ohne Zugeständnisse an Abonnenten, Aktionäre und „Habitués,“ so möchte ich mich nach mancher Erfahrung doch fragen, ob mein Ziel, selbst mit der Hilfe ungeheuerer Geldsummen, für jetzt durch mich zu erreichen sein könne. Immer liegt eine tiefe Kluft vor uns, die wie durch noch so viele Geldsäcke nicht sobald auszufüllen hoffen dürften. Was mir stets einzig noch am Herzen liegen könnte, wäre: *ein unzweifelhaft deutliches Beispiel zu geben, an welchem die Anlagen des deutschen Geistes zu einer Manifestation, wie sie keinem anderen Volke möglich ist, untrüglich nachgewiesen und einer herrschenden gesellschaftlichen Macht zu dauernder Pflege empfohlen werden könnten.* — Ich glaubte nahe daran gewesen zu sein, dieses Beispiel hinzustellen: bei nur einigem kräftigen Entgegenkommen des öffentlichen Geistes der Deutschen, hätte dieses Beispiel schon für vollkommen deutlich erachtet werden können. Dies hat sich nicht bewährt: denn unser öffentlicher Geist ist in einem herzlosen Erwägen von Für und Wider befangen; es fehlt uns an dem inneren *Müssen*. Ganz im Gegensatze zu dem recht humanen, aber nicht besonders „weisen“ *Nathan* Lessing's erkennt nämlich der wahrhaft Weise als einzig richtig: *„Der Mensch muss müssen!“*

Welche Phasen der Entwickelung dem deutschen Volke zugewiesen sein mögen, ist schwer zu erkennen; unter der vermeintlichen Herrschaft des freien Willens scheint viel an ihm verdorben worden zu sein. Wer z. B. in den heutigen Tagen unseren freien Erwägungen im Betreff der Schutzzölle anwohnt, wird schwerlich begreifen, wie hieraus etwas der Nation innerlich Nothwendiges hervorgehen könne: ein freier Wille an der Spitze einer wiederum aus freien Willens-Wahlen hervorgegangenen Volksvertretung wird das ihn gut Dünkende zu Stande bringen, so gut wie er vor wenigen Jahren das ihm damals vortheilhaft erscheinende Entgegengesetzte verfügte. Was dagegen sein *muss*, wird sich zeigen, wenn eben Alles einmal müssen wird; freilich wird es dann als ein äusserlich auferlegtes Müssen erscheinen; wogegen das innere Müssen schon jetzt nur einem sehr grossen Geiste und sympathetisch produktiven Herzen aufgehen könnte, wie sie unsere Welt eben nicht mehr hervorbringt. Unter dem Drange dieses ihm untrüglich bewusst gewordenen inneren Müssens würde einem so ausgerüsteten Manne eine Kraft erwachsen, welcher kein sogenannter freier, etwa Zoll- oder Freihandels-Wille zu widerstehen vermöchte. Dies scheint aber die wunderliche Lage zu sein, in welche das deutsche Volk gerathen ist: während z. B. der Franzose, und der Engländer, ganz instinktmässig sicher weiss, was er will, weiss dies der Deutsche nicht und lässt mit sich machen, was „man“ will.

Ich glaube, ohne eitele Anmassung sagen zu können, dass der von mir in jener Schrift „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" klar ausgearbeitete und vorgelegte Gedanke kein willkürlicher Auswuchs einer sich selbst schmeichelnden Phantasie war: vielmehr gestaltete er sich in mir aus dem immer deutlicheren Innewerden der gerade und einzig dem deutschen Geiste eigenthümlichen Kräfte und Anlagen, wie sie sich in einer bedeutenden Reihe deutscher Meister dokumentirt hatten, und — nach meinem Gefühle hiervon — einer höchsten Manifestation als menschen-volksthümliches Kunstwerk zustrebten. Von welcher Wichtigkeit dieses Kunstwerk, so bald es als ein stets lebenvoll sich neu gestaltendes Eigenthum der Nation gepflegt würde, für die allerhöchste Kultur dieser und aller Nationen zu verwenden wäre, durfte demjenigen aufgehen, welcher von dem Wirken unserer modernen Staats- und Kirchenverfassungen nichts Gedeihliches mehr sich versprechen kann. Wenn wir, mit *Schiller*, beide *barbarisch* nennen, so ist es — unerhört glücklicher Weise! — ein anderer grosser Deutscher, welcher uns den Sinn dieses „barbarisch", und zwar aus der heiligen Schrift selbst, übersetzt hat. *Luther* hatte den elften Vers des vierzehnten Kapitels aus dem ersten Briefe Paulus' an die Korinther zu übertragen. Hier wird das griechische Wort *„barbaros"* auf den angewendet, dessen Sprache wir nicht verstehen; die Uebersetzung des Lateiners, für welchen *„barbarus"* bereits den griechischen Sinn verloren hatte, und dem unter Barbaren eben nur unzivilisirte und gesetzlose fremde Völkerstämme verständlich waren, liefert — somit schon nicht mehr zutreffend — eben dieses halb sinnlos gewordene *„barbarus"*. Alle folgenden Uebersetzer in jede andere Sprache sind dem lateinischen Beispiele nachgefolgt; besonders umständlich und seicht erscheint die französische Uebersetzung des Verses: „*Si donc je n'entends pas ce que signifient les paroles, je serai barbare pour celui à qui je parle, et celui qui me parle sera barbare pour moi*"; — woraus man eine Maxime herleiten könnte, welche — nicht zu ihrem Vortheile — die Franzosen bis heute für ihre Beurtheilung anderer Nationen beherrscht, dagegen auch in dieser Beziehung Luther's Uebersetzung, wenn er *„barbaros"* mit *„undeutsch"* wiedergibt, unserem Ausblick auf das Fremde einen milderen, inagressiven Charakter zutheilt. *Luther* übersetzt nämlich (zum kopfschüttelnden Erstaunen unserer Philologen) den ganzen Vers folgendermassen: „So ich nicht weiss der Stimme Deutung, werde ich undeutsch sein dem, der da redet; und der da redet, wird mir undeutsch sein." — Wer die innig getreue Wiedergebung des griechischen Textes genau erwägt, und nun erkennen muss, wie diese noch sprachsinniger als selbst der Urtext den inneren Sinn desselben uns zuführt, indem er „Deutung" mit „deutsch" in unmittelbare Beziehung stellt, der muss von einem tiefen Gefühle für den Werth, welchen wir in unserer Sprache besitzen, erwärmt und gewiss mit unsäglichem Kummer erfüllt werden, wenn er diesen Schatz frevelhaft uns entwerthet sieht. Dagegen hat man neuerdings gefunden, es würde besser gewesen sein, wenn Luther, wie andere Ketzer, verbrannt worden wäre; die römische Renaissance würde dann auch

Deutschland eingenommen und uns auf die gleiche Kulturhöhe mit unseren umgeborenen Nachbarn gebracht haben. Ich glaube annehmen zu dürfen, dass dieser Wunsch Manchem nicht nur „undeutsch", sondern auch „barbarisch", im Sinne unserer romanischen Nachbarn, vorkommen wird. Wir dagegen wollen uns einer letzten hoffnungsvollen Annahme hingeben, wenn wir das „barbarisch" Schiller's bei der Bezeichnung unserer Staats- und Kirchenverfassungen mit Luther als „undeutsch" übersetzen; womit wir dann, dem *Müssen* des deutschen Geistes nachforschend, vielleicht selbst eben zum Gewahren eines Hoffnungsdämmers angeleitet werden dürften.

Ist der Deutsche, unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leidend, neben diesen so fertig erscheinenden lateinisch umgeborenen Nationen Europas eine bereits zerbröckelte und seiner letzten Zersetzung entgegensiechende Völkererscheinung, oder lebt in ihm noch eine besondere, der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtige, um desswillen aber auch nur mit ungemeiner Geduld und unter den erschwerendsten Verzögerungen zur vollbewussten Reife gedeihende Anlage, — eine Anlage, die, vollkommen ausgebildet, einer weit ausgedehnten neuen Welt den Untergang der uns jetzt noch immer so überragenden alten Welt ersetzen könnte?

Diess ist die Frage; und in ihrer Beantwortung haben wir das *Müssen* aufzusuchen. Hier will es uns nun dünken, als ob das, was die Deutschen in ihren Reformationskämpfen verloren, als Einheit und europäische Machtstellung, von ihnen aufgegeben werden musste, um dagegen die Eigenthümlichkeit der Anlagen sich zu erhalten, durch welche sie zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt sein dürften. Was wir nicht sein *müssen*, *können* wir auch nicht sein. Wir könnten mit Hilfe aller uns verwandten germanischen Stämme die ganze Welt mit unseren eigenthümlichen Kulturschöpfungen durchdringen, ohne jemals Welt-Herrscher zu werden. Die Benützung unserer letzten Siege über die Franzosen beweist diess: Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, — keines von diesen bezeigt Furcht vor unserer Herrschergrösse, trotzdem ein Napoleon I, nach solchen vorangegangenen Erfolgen, sie leicht dem „Reiche" unterworfen hätte; diese Nachbarn innig uns zu verbinden haben wir leider aber auch versäumt, und nun machte uns kürzlich ein englischer Jude das Gesetz. Grosse Politiker, so scheint es, werden wir nie sein; aber vielleicht etwas viel Grösseres, wenn wir unsere Anlagen richtig ermessen, und das *Müssen* ihrer Verwerthung uns zu einem edelen Zwange wird.

Wo unsere undeutschen Barbaren sitzen, wissen wir: als Erkorene des „*suffrage universel*" treffen wir sie in dem Parlamente an, das von Allem weiss, nur nichts vom Sitze der deutschen Kraft. Wer diesen in unseren Armeen sucht, kann durch einen Zustand getäuscht werden, in welchem diese gerade jetzt und heute sich uns darstellen; jedenfalls läge ihm aber doch diejenige Kraft näher, welche diese Armeen erhält: dies ist aber unleugbar die deutsche Arbeit. Wer sorgt für diese? England und Amerika wissen uns

damit bekannt zu machen, was deutsche Arbeit ist: die Amerikaner bekennen uns, dass die deutschen Arbeiter ihre besten Kräfte sind. Es hat mich neu belebt, hierüber vor Kurzem von einem gebildeten Amerikaner englischer Herkunft aus dessen eigener genauer Erfahrung belehrt werden zu können. Was macht unser „suffrage-universel-Parlament" mit den deutschen Arbeitern? Es zwingt die Tüchtigsten zur Auswanderung und lässt den Rest in Armuth, Laster und absurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen. Wir sind nicht klug, und wann wir es einmal werden müssen, dürfte es dann vielleicht nicht hübsch bei uns aussehen, da wir nicht zur rechten Zeit von innen heraus gemusst haben, sondern unseren freien Willen in Handeln und Tandeln uns führen liessen.

Was soll aber da die Kunst, wo nicht einmal die erste und nöthigste Lebenskraft einer Nation gepflegt, sondern höchstens mit Almosen dahingepäppelt wird? Wir lassen uns Bilder malen: das ist Alles; trotzdem unsere talentvollsten Maler wissen und bekennen, dass sie den grossen Malern früherer Perioden gegenüber unmöglich aus dem Stümpern herauskommen können, — vermuthlich des steten Fortschrittes wegen, in welchem wir uns befinden. Wie sollte dieser „Fortschritt" aber etwas von uns wissen dürfen, die wir, den tiefsten Anlagen des Deutschen entsprechend, ein Höchstes im Sinne haben?

Aber, die wir für unsere Hoffnung uns schmeicheln wollen, mit der Erkenntniss seiner wahren Anlagen auch der ganzen Kraft des Deutschen mächtig zu sein, wie machtlos sind wir Jenen gegenüber, die unserer Noth, weil sie ihnen fremd ist, spotten und im Gefühle ihrer Macht uns verächtlich den Rücken wenden! Es ist nicht gut mit ihnen anzubinden, denn sie haben den vornehmen Muth des Reichen dem Bettler gegenüber: was bekümmern sie sich um das „Déluge", das etwa nach ihnen kommen dürfte?

Gegen diese sonderbare, sich gegenseitig zur Ermuthigung dienende, Vernehmheit seiner Gegner, welche den Armen, gänzlich Machtlosen und zur Aengstlichkeit Herabgedrückten unangreifbar und unbezwingbar erscheinen musste, erfand *Oliver Cromwell* ein Mittel. Die von der Stadt London angeworbenen brodlosen Ladendiener und Schankaufwärter waren unfähig der Reiterei der übermüthig kühn auf sich vertrauenden Edelleute zu widerstehen. „Wir müssen," meinte Cromwell, „eine Truppe haben, die von einem noch stärkeren Selbstgefühle belebt ist, als jene: das kann uns aber nur Gottesfurcht und ein starker Glaube geben. Lasst mich meine Leute werben, und ich stehe dafür, dass sie nicht geschlagen werden." Bald standen die unbesieglichen Schwadronen da, und Englands Geschichte begann von Neuem. Glücklicherweise haben wir mit der Anführung dieses Beispiels nicht auch den Geist anzurufen, dem das Haupt eines Königs zum Opfer fallen musste: weder Gideon, noch Samuel oder Josua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Busche haben uns zu helfen, wenn wir den deutschen Geist in unseren Seelen wachrufen und sein Werk zu fördern uns tüchtig machen

wollen. Forschen wir genau und prüfen an Allem, was uns als Meinung und Gewohnheit beherrscht, was in ihm — nach Schiller „barbarisch“ — nach Luther „undeutsch“ ist, da wir doch nur im „Deutschen“ echt und wahrhaftig sein können. Fürchten wir uns z. B. nicht vor den Herren Perles und Schmelkes in Wien, auch wenn wir durch ihre Association mit dem Dr. Spitz jene herrlichen Namen für Spitznamen halten, und unter ihrer Maske eine ungeheure Macht der Gegenwart vor uns stehend vermuthen müssten: das „Organ für Hochschulen“ jener Herren, welches uns kürzlich zu unserer Demüthigung zugeschickt wurde, dürfte wohl an den Hochschulen selbst, namentlich in Berlin, nicht aber bei der gesunden Bürgerschaft Wiens — obwohl es hierbei recht ersichtlich auf die Stimmung der Bevölkerung Oesterreichs abgesehen war — aufregend wirken, wenn es vor der Gefahr der „Deutschthümelei“ von unserer Seite her warnt.

Wenn wir überhaupt mit einer Erkenntniss, und einem damit vielleicht verbundenen Opfer, der (im Sinne der Lage Cromwells gesprochen) Kavallerie unseres Feindes gegenüber uns recht sattelfest machen wollten, hätten wir zunächst der Wirkung der Zeitungspresse unter uns eine immer eingehendere Aufmerksamkeit zu widmen.

Die Natur will, sieht aber nicht. Hätte sie voraussehen können (wie diess Schopenhauer so anschaulich als Beispiel anführt), dass der Mensch einmal künstlich Feuer und Licht hervorbringen würde, so hätte sie den armen Insekten und sonstigen Animalien, welche in unser Licht sich stürzen und verbrennen, einen sichern Instinkt gegen diese Gefahr verliehen. Als sie dem Deutschen seine besonderen Anlagen, und hierdurch seine Bestimmung, einbildete, konnte sie nicht voraussehen, dass einmal das Zeitungslesen erfunden würde. Im Uebermaass ihrer Zuneigung gab sie ihm aber soviel Erfindungssinn, dass er selbst sein Unglück sich durch die Erfindung der Buchdruckerkunst bereitete. Künstliches Feuer, wie künstlicher Buchdruck, sind an und für sich nicht unwohlthätig; nur den Deutschen sollte wenigstens der letztere in zunehmende Verwirrung bringen. Mit dem Buchdruck fing der Deutsche bereits an übermüthig zu latinisiren, sich übersetzte Namen beizulegen, seine Muttersprache zu vernachlässigen und sich eine Litteratur herzurichten, welche dem eigentlichen Volke, das bis dahin mit dem Ritter und Fürsten die gleiche Sprache redete, fremd blieb. Luther hatte viel Noth mit der Buchdruckerei: er musste den Teufel der Vieldruckerei um ihn herum durch den Beelzebub der Vielschreiberei abzuwehren suchen, um am Ende doch zu finden, dass für dieses Volk, um welches er sich so unsäglich abgemüht hatte, bei Lichte besehen, ein Papst gerade recht wäre. Worte, Worte — und endlich Buchstaben und wieder Buchstaben, aber kein lebendiger Glaube! Doch es kam noch zum Zeitungsschreiben, und — was viel schrecklicher ist — zum Zeitungslesen. Welcher unserer grossen Dichter und Weisen hat nicht mit zunehmender Beängstigung die durch das Zeitungswesen stets abnehmende Urtheilsfähigkeit des deutschen Publikums empfunden

und belehrt? Heut zu Tage ist es aber bereits so weit gediehen, dass unsere Staatenlenker weniger die Meinungen der durch allgemeines Stimmrecht gewählten Volksvertreter, als vielmehr die Auslassungen der Zeitungsschreiber beachten und fürchten. Man muss dieses endlich begreifen; so verwunderlich es auch ist, dass gerade für den Aufkauf der Presse, wenn sie denn einmal so furchtbar ist, die Regierungen nicht das nöthige Geld auftreiben können; denn zu kaufen ist doch endlich Alles. Nur scheint allerdings unsere heutige Presse auf allem Gelde der Nation selbst zu sitzen: in einem gewissen Sinne könnte man sagen, die Nation lebt von dem, was die Presse ihr zukommen lässt. Dass sie geistig von der Presse lebt, muss für unleugbar gelten: welches dieses geistige Leben ist, ersehen wir aber auch, namentlich an dem „erweiterten Gesichtskreise", der in der armseligen Bierstube, wenn die Tische nur tüchtig mit Zeitungen belegt sind, sofort jedem von Tabak verqualmten Auge sich öffnet!

Welche sonderbare träumerische Trägheit mag es doch sein, welche den Deutschen unfähig macht, selbst zu erkennen, und ihm dagegen die leidenschaftliche Gewohnheit pflegt, sich um Dinge zu bekümmern, die er nicht versteht, eben weil sie ihm fern liegen? Alles, was er nicht kennt, traut er aber unbedingt dem Zeitungsschreiber zu wissen zu: dieser belügt ihn täglich, weil er nur will, nicht aber weiss; das *ergetzt* nun aber den Zeitungsleser wieder, denn auch er nimmt es endlich nicht mehr so genau, wenn er nur — Zeitungen lesen kann!

Ich glaube hier das ärgste Gift für unsere geistigen sozialen Zustände erkannt zu müssen; auch nehme ich an, dass ein grosser Theil meiner Freunde die gleiche Einsicht gewonnen hat. Nur bin ich noch selten, oder fast nie, selbst bei meinen Freunden, auf eine bestimmte Ansicht darüber gestossen, wie diesem Gifte seine schädliche Kraft zu entziehen sei. Noch ist fast ein jeder der Meinung, *ohne* die Presse sei nichts zu thun, somit — auch nichts *gegen* die Presse. Es scheint einzig nur mir bisher noch beigekommen zu sein, dass die Presse nicht zu beachten sei, wobei mich das Gefühl davon leitete, welche Genugthuung mir wohl derjenige Erfolg geben würde, den ich *durch* die Presse gewinnen dürfte. Mein Nichterfolg in Paris that mir wohl: hätte ein Erfolg mich erfreuen können, wenn ich ihn durch die gleichen Mittel meines durch mich beängstigten, verborgen bleibenden Antagonisten erkauft haben würde? Diese Herren Zeitungsschreiber, — die einzigen, welche in Deutschland ohne ein Examen bestanden zu haben angestellt werden! — leben von unserer Furcht vor ihnen; Unbeachtung, gleichbedeutend mit der Verachtung, ist dagegen ihnen sehr widerwärtig. Vor einigen Jahren hatte ich in Wien einmal dem Sängerpersonale meiner Opern zu sagen, dass ich eine sie betreffende Erklärung ihnen mündlich kund gäbe, nicht aber gedruckt und öffentlich, weil ich die Presse *verachte*. In den Zeitungen wurde Alles wortgetreu referirt, nur statt: „ich verachte die Presse" war zu lesen: „ich *hasse* die Presse." So etwas wie Hass vertragen sie sehr gern,

denn „natürlich kann nur der die Presse hassen, welcher die Wahrheit fürchtet!“ — Aber auch solche geschickte Fälschungen sollten uns nicht davon abhalten, ohne Hass bei unserer Verachtung zu bleiben: mir wenigstens bekommt dieses ganz erträglich. Zur Durchführung eines richtigen Verhaltens gegen diese Zeitungs- und Libellen-Presse hätten wir demnach gar keinen andern Aufwand nöthig, als den der Abwehr jeder Verachtung sie zu beachten; und beinahe muss ich glauben, dass diese manchen meiner Freunde doch noch sehr schwer fallen möchte: immer leben noch sie noch in dem Wahne, widerlegen zu können, oder wenigstens doch die Zeitungsleser richtig aufklären zu müssen. Allein, gerade diese Zeitungsleser machen ja das Uebel aus: wo wären denn die Schreiber, wenn sie keine Leser hätten? Dass wir ein Volk von Zeitungslesern geworden sind, hierin liegt eben unser Verderb. Wie würde es denn jener litterarischen Strassenjugend beikommen, das Edelste mit schlechten Witzen zu besudeln, wenn sie nicht wüssten, dass sie uns damit eine angenehme Unterhaltung gewähren? Ist nicht ein Volk selbst gerade Das, als was es sich vertreten lässt? Die Abgeordneten, die wir zu irgend welchen Berathungen delegirten, sind unser Werk: irrten wir bei der Wahl aus Unkenntniss, so ist die Unkenntniss unser Gebrechen; betheiligten wir uns nicht bei der Wahl, so wird unsere Gleichgiltigkeit bestraft; müssen wir nach schlechten Wahlgesetzen wählen, so sind wir daran Schuld, dass man sie uns auferlegen durfte. Kurz, wir Selbst sind diejenigen, die es uns reden und uns regieren. Wie können wir uns nun wundern, dass so zu uns geredet wird, und wir so regiert werden, wie es uns endlich wiederum nicht gefallen will? Was ist der ganze Witz unserer Zeitungsschreiber anderes, als unser Behagen an ihm? Wie könnte diese „Macht“ der Presse bestehen, wenn wir sie einfach ignorirten? Und wie wenig Anstrengung nur hätte uns das zu kosten!

Dennoch dürfte es ohne Anstrengung nicht abgehen. Wir müssten eben die Kraft haben, uns andere Gewohnheiten anzubilden. Für eine Gewohnheit des geistigen Verkehres der Deutschen in einem edelsten volksthümlichen Sinne kennen die Leser meiner Schrift über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“ das von mir in das Auge gefasste Ideal, und habe ich daher nicht nöthig heute auf seine Darstellung mich weiter einzulassen. Gebt diesem Ideale in euren Gewohnheiten einen real befruchtenden Boden, es muss hieraus eine neue Macht hervorgehen, welche jene Aktion-Litteratur-Macht mit der Zeit gänzlich entwerthet, wenigstens insoweit, als sie unseren inneren Wünschen einer Veredelung des öffentlichen Kunstgeistes der Deutschen verhindernd und zersplitternd sich entgegenstellte. Nur ein sehr ernstliches, durch grosse Geduld und Ausdauer gekräftigtes Bemühen kann aber solche Gewohnheiten unter uns zu einem wirklichen Nerv des Lebens ausbilden: aus einem starken inneren Müssen kann uns einzig die Nothwendigkeit zum Handeln erwachsen; ohne solche Nothwendigkeit kann aber nichts Echtes und Wahres begründet werden.

Mögen meine Freunde sich namentlich auch über mich nicht ärgern, wenn ich ihnen jetzt mit Geduld und Ausdauer voranschreite. Gerade dass unsere Kräfte jetzt im Werden begriffen sind, gibt es mir ein, voreilige Versuche, denen noch kein dauernder Erfolg zugesprochen werden kann, fern zu halten. Dass ich selbst die Hoffnung noch nicht aufgegeben habe, bezeuge ich dadurch, dass ich die Musik zu meinem „Parsifal“ in diesen Tagen vollenden konnte. Wie die begeisterndste Gunst meines erhabenen Wohlthäters mich einst zu der Entwerfung dieses Werkes begeisterte, hat mich jetzt das noch nicht mir verlorene Vertrauen auf den Deutschen Geist bei seiner Ausführung erwärmt. Viel, Viel liegt aber noch vor mir, was sich nach meinem Gefühle zwischen die Ausführung meines Werkes und dessen Darangebung an die Oeffentlichkeit drängt. Diess soll überwunden werden; doch, wer mit mir hoffen will, der hoffe auch nur in meinem Sinne: kann ihm ein fördernder Anschein nicht mehr genügen, so hofft er mit mir.

Richard Wagner.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Vertauschungen zwischen verschiedenen Exemplaren aus derselben Gattung finden wir nicht nur bei solchen Worten, welche, wie die bisher beobachteten Präpositionen und Konjunktionen, Beziehungen ausdrücken, also logischen Werthes sind, sondern sogar bei den rein sprachlichen Grundwörtern zum Ausdrucke selbstständiger Bedeutung. Während der Betrachtung der heutigen Behandlung dieser s. z. s. fundamentalen Werthklassen werden wir, jener selbstständigen sprachlichen Bedeutung derselben gemäss, von den falschen Wortanwendungen bereits auch bis zu falschen Wortbildungen gerathen.

Sehen wir uns nun zuerst den heute üblichen Gebrauch der Adjektive näher an, so bemerken wir am Häufigsten Vertauschungen aus dem unseligen, oft ganz unbewusst wirkenden Drange nach *Verbreiterung*, so z. B. wenn Paul d'Abrest in der „Gartenlaube“ ein Volk, welches sich aufgelehnt hat, kurzweg ein *aufgelehntes* Volk nennt, etwa, wie es schon ganz gebräuchlich geworden ist, einen *verstorbenen* König zur Abwechslung einen *verliebten* zu nennen, was doch vernünftiger Weise nur als Verkürzung eines Ausdruckes wie „ein sein Leben verliebt *habender*“ aufgefasst werden könnte; — oder, wenn Immanuel Rosenstein in der „Gegenwart“ aus einer „zu Grunde liegenden Verschiedenheit“ der Kürze halber eine unsinnige *grundlegende* werden lässt; wenn ferner Gutzkow eine Ueberraschung, welche Erstarren verursacht,

schlichtweg als *erstarrende Ueberraschung* bezeichnet, und einen Ton des Erstaunens einen *erstaunenden Ton* nennt. Hierzu gesellte E. Werner in der „Gartenlaube“ einmal *empfindliche Mienen*, um nicht sagen zu müssen, dass die Mienen von Empfindlichkeit des Sprechenden oder Hörenden gezeugt hätten, — wogegen sie an anderer Stelle, bei dem Satze: „jetzt um die Mittagsstunde, sagte der Doktor *befremdend*,“ im Drange der Vereinfachung eines Ausdruckes wie „mit dem Tone der Befremdung“, die Partizipien völlig verwechselte und anstatt des richtigen passiven „befremdet“ eben jenes falsche aktive Partizip des Präsens setzte. Ebenso, wie ein ganz gleichgiltiger Kunstreporter in der Augsburger Allgemeinen Zeitung sich die Sache gewohnter Weise bequem machte und anstatt „in Hinsicht auf den Gesang, die Darstellung, die Ausstattung und die Inscenirung“ einfach „in sanglicher, darstellender, ausstattender und inscenirender Hinsicht“ sagte, so spart sich auch schon der höchst anständige und kultivirte Romanschriftsteller unserer Tage, mittels einer sinnlos zusammenschiebenden adjektivischen Konstruktion, die lästig verdeutlichenden Worte, wenn er z. B., wie Otto Roquette, kurz hinschreibt: „*er* begann in *überrumpelter Stimmung* einzupacken.“ So machen es die Leute, die sich von der wirren Fülle des zu Schreibenden, wie sie unserer Zeit eigenthümlich ist, ruhelos bedrängt fühlen. — Ist aber das Adjektiv in dieser Weise einmal zum bequemen Hilfsmittel für die überall erwünschte Verkürzung des Ausdruckes geworden, so liegt es nahe, dass der Drang nach solcher Verkürzung auch zu leichtfertiger Vermehrung der Adjektive durch Neubildung führt, welche bei dem Mangel eines lebendigen Sprachsinnes meistens in sehr monotoner und unbesonnener, äusserlicher Zusammensetzung jedes beliebigen Stammes mit der unverstandenen, aber um ihrer Kürze willen beliebten Nachsilbe *lich* zu bestehen pflegt. Die schöne deutsche Kraft der Wortbildung wird so von dem modernen Unverständnisse auf das Bedenklichste ausgenutzt, welches sich dabei vornehmlich auf die Substantivstämme geworfen hat, mitunter aber doch auch, wenn ihm die häufigen Partizipialkonstruktionen langweilig werden, Verbalstämme dazu benutzt und dann gewöhnlich etwas recht Geschmackloses, nach Art des „*erregtlichen* Knaben“ von Daniel Jacoby in der „Gegenwart“, hervorbringt.

Ueberhaupt trägt die heute übermässig häufige Verwerthung des verzüglich bequemen Mittels der Worte sparenden Zusammensetzung, in der Manier mongolischer Agglutination, unglaublich viel zur Verhässlichung des allgemeinen Typus der modernen deutschen Sprache bei. Jene „eindringenevollere Popularisirung“ aus der Nationalzeitung, jenes „uniformgewohnte Volk“ und jene „metallgeschnittten Götzen“ aus der Augsburger Allgemeinen, jene „fortschrittgesättigte Zeit“ E. Linhart's im „Bazar“, jene „balkenverklammerten Gründe“ und jener „tochteropfernde Agamemnon“ Fr. Spielhagen's in Westermann's Monatsheften, die ich schon bei anderer Gelegenheit zitirt habe, sind nur sehr geringe Proben aus der Masse der Tausende dieser Ungethüme, zu welcher, in der Giftluft der Zeit, ein ursprünglicher Vorzug unserer

Sprache für deren vernichtenden Schaden herangewachsen ist. Am Liebsten scheinen solche Zusammensetzungen gebildet zu werden, um eine präpositionelle Konstruktion sparsam zu umgehen; da nun aber im natürlichen Leben der Sprache die Zusammensetzung sich auf solche Fälle beschränkt, wo die zusammengesetzten Worte in einem ganz direkten Verhältnisse zu einander stehen, wo also etwa das vorangestehende Wort als Subjekt oder Objekt zu dem nachfolgenden Verbalbegriffe, oder als abhängiger Genetiv zu dem nachfolgenden Nominalbegriffe aufzufassen ist, so muss durch die zunehmende Gewohnheit alle möglichen präpositionellen Verhältnisse ohne Unterschied auf dieselbe zusammengedrängte Weise auszudrücken, oder vielmehr um ihren Ausdruck zu bringen, die charaktervolle Form der Sprache mit Nothwendigkeit mehr und mehr verfälscht, verflüchtigt und verwischt werden. Noch verstärkt aber wird dieser schädliche Einfluss dadurch, dass gewisse dieser Bildungen mit Vorliebe als geradezu unentbehrliche Redensarten des modernen Jargons betrachtet und angewandt werden. Hierzu gehört das schon einmal erwähnte *„diesbezüglich"* statt: *auf* dies bezüglich, und ferner das interessante Paar: *„selbstverständlich"* und *„selbstredend"*, an deren nacheinander bei uns aufgekommener Beliebtheit wir ein Exempel dafür haben, wie auf eine verhältnismässig noch geringere Lockerung des logischen Sinnes, bei der uns beherrschenden Leichtfertigkeit in der Behandelung der Sprache überhaupt, sofort eine bereits ausgebildete logische Unsinnigkeit zu folgen pflegt. Goethe hatte einmal vollkommen richtig das Wort „Selbstverständniss", nach Analogie von „Selbsterkenntniss", zur Bezeichnung des einfachen objektiven Verhältnisses des „sich selbst Verstehens" oder des „Verständnisses seiner selbst" gebildet. Das neuere Adjektiv *„selbstverständlich"* hat aber mit diesem einfachen Verhältnisse nichts zu thun, sondern es soll etwas bezeichnen, was *sich von* selbst versteht, verwischt also völlig eine bestimmte präpositionelle Konstruktion und kann höchstens durch eine etwas *ungenaue Auffassung* entschuldigt werden, welche in dem „selbst" nichts als eine grammatisch unbestimmte Verstärkungssilbe, etwa wie ein: ur-, ers-, haupt-, grund-, voll-, hoch- oder tief-, zu sehen sich begnügt. Hatte man diese oberflächliche Art der Wortbildung aber einmal zugelassen und sie als gewöhnliche Redensart fort und fort wiederholt, so fand auch bald ohne besondere Schwierigkeit die weit unsinnigere Nachbildung *„selbstredend"* bei uns die freundlichste Aufnahme und Verbreitung, obwohl doch diese brutal zusammengeschobene Bezeichnung einer Sache, die *für* sich selber redet, durch keinerlei Deutung, weder grammatisch noch logisch, zu rechtfertigen ist, zumal, da sie schliesslich nur noch dazu dienen soll, den schlichten adverbiellen Begriff eines „natürlicherweise" in sinnlosem Jargongeplapper albern umschrieben auszudrücken. Nach der Analogie dieses Wortes könnte man etwa einen für sich selber lebenden Eremiten kurzweg einen *Selbstlebenden* nennen, und dieses „selbstlebend" dann als Ersatz für „einzeln" gebrauchen. Ganz abgesehen von der Falschheit der Bildung, ist es widerwärtig erstaunlich zu beobachten, in welche absurden Situationen der dabei

ganz vergessene Grundbegriff des „Redens“ durch den unbesonnenen Gebrauch des Wortes als beliebte Redensart geräth. Auf diese Abstrusität hin prüfe man nur einmal z. B. die folgenden, ganz unbesorgt hingeschriebenen Sätze eines brillanten Zeitungsberichtes: „Das *Rathhaus* hatte *selbstredend* seinen Flaggenschmuck angelegt. — Die Prinzessinnen-Bräute *trugen selbstredend* weisse *Spitzenschleier*. — Die Botschafter hatten *selbstredend illuminirt*“! Ja, wenn man ferner in der unsinnigen Phrase „*selbstredend* nur figürlich *gesprochen*“ wohl noch eine gewisse Uebereinstimmung der Begriffe sehen konnte, so fällt doch jede schwache Ahnung der Möglichkeit eines im geringsten Maasse vernünftigen Gedankens völlig fort bei Sätzen, die geradezu ein *Schweigen* ausdrücken sollen, wie: „über Zeit und Ort des Duells wird *selbstredend* unverbrüchliches *Schweigen* bewahrt“, „Vergehungen, welche näher zu bezeichnen wir *selbstredend Abstand nehmen* müssen“, „*selbstredend* kann jetzt von einer Ausführung des Gedankens *keine Rede* mehr sein“, und bei der in unseren Zeitungsannoncen sehr häufigen Phrase: „strengste *Diskretion selbstredend*.“ Wenn aber die unglückliche Redensart in unseren Alltagsblättern bereits auf das Ueppigste wuchert, und keiner der dafür arbeitenden Journalisten sich im Geringsten scheut, z. B. von einer „*selbstredend* ohne Zwischenpausen gespielten *Tragödie*“ zu sprechen oder den Satz zu schreiben: „dass er *nicht* erscheinen wird, *ist selbstredend*“, so wird der fruchtbare Same des Unsinnes auch bald in den Styl unserer besten Schriftsteller hinüber getragen, und blüht dort wirklich schon in einzelnen Exemplaren bedrohlich auf; wie ich z. B. bei Ludwig Noiré, dem Verfasser eines vorzüglichen Werkes über den „Ursprung der Sprache“, einen dem obigen ganz gleich gebildeten Satz gefunden habe: „dass der Einfluss Kants eine grosse Vertiefung der Auffassung bewirken musste, *ist selbstredend*“, worauf sogleich folgt: „der Fehler ist, die Vernunft als *selbstverständlich* in allen Dingen wirksam anzunehmen.“ An diesen Beispielen kann man ersehen, wie bei uns der elegante moderne deutsche Styl entsteht.

Diese Manie der abkürzenden Zusammensetzung führt dann, in natürlicher Progression, zu noch weiteren sprachlichen Unzuträglichkeiten, von denen ich hier nur die Einwirkung auf die Bildung der Komparation erwähnen will. Man gewöhnt sich daran bei einem zusammengesetzten Adjektiv kurzweg, wie bei jedem einfachen, die Steigerungsform des Komparatives oder Superlatives immer am Ende anzubringen, gleichviel, ob wirklich das, derart gesteigerte, zweite Wort, oder nicht vielmehr das, ungesteigert bleibende, erste, dem Sinne nach als gesteigert zu bezeichnen war. So findet man von dem beliebten „selbstverständlich“ den Komparativ „um so selbstverständlicher“ gebildet, obwohl die Steigerung sich speziell auf den Begriff des „selbst“ beziehen soll, und daher etwa durch: „um so mehr selbstverständlich“ oder richtiger noch: „um so mehr von selbst verständlich“ hätte ausgedrückt werden mögen. So liest man z. B. von „hochgestelltesten Anforderungen“, von „wohlgelungensten Scenen“, von „weitgehendsten Umgestaltungen“ und von

„grossklingendsten Namen", wo statt der an sich schon unerträglichen Steigerung besonders der präsentialen Partizipialformen allein die Begriffe „hoch", „wohl", „weit" und „gross" zu steigern gewesen waren. In der Musikzeitung „Signale" lese ich von einer „*lusterregendsten* und *lusterweckendsten* Schule", wo es hätte heissen sollen: „die *grösste Lust* erregend u. s. f." Diese irrthümliche Weise dringt dann auch dort ein, wo zwei zusammengehörige Worte, deren eines zu steigern wäre, wirklich ohne zusammengesetzt zu sein auftreten, wie z. B. die „demokratisch entwickelteren (statt: mehr demokratisch entwickelten) Städte" Karl Blind's in der „Gegenwart" und das „grossartig angelegteste Werk" Ferdinand Hiller's in Westermann's Monatsheften. Im Bestreben die verworrene Sache der Komparation auf jeden Fall recht gut zu machen, steigern schliesslich Viele alle beide Worte, was ich am meisten bei musikalischen Schriftstellern gefunden habe, gleich als wenn diese durch das affektive Wesen ihrer Kunst überhaupt in eine vorzüglich superlativische Ausdrucksweise hineingerissen würden. Superlativ über Komparativ ist so gehäuft in dem Satze: „B. war nicht der *minderglücklichste* der musikalischen Zugvögel", und gar Superlativ auf Superlativ: „X. hat eines der *bestgeleitetsten* Orchester". Hier treibt also der Drang nach Verkürzung, welcher die Zusammensetzungen verursacht, die Unsinnigkeit innerhalb einer Wortgattung, der Adjektive, in eine von ihrer Grundform abgeleitete andere Art, die Komparation, hinüber. Damit aber begnügt die Unsinnigkeit sich noch nicht; sie wird von demselben Drange selbst über die Gränze der Gattung hinausgetrieben: sie greift zerstörend in Gebrauch und Bildung der Adverbien ein, welche sie, mit leichtfertiger Beseitigung jener Gränze, rasch selber zu Adjektiven verkürzt; worüber wir nun wiederum Schopenhauer's Urtheil vernehmen mögen.

„Hieher (zu den Beispielen falscher Kürze) gehört auch der, jetzt allgemeine adverbiale Gebrauch mancher Adjektive, z. B. „ähnlich", und „einfach", der mir allemal wie ein Miston klingt. In keiner Sprache erlaubt man sich, Adjektive ohne Weiteres als Adverbien zu gebrauchen. Was würde man sagen, wenn in anderen Sprachen einer schriebe: *similis* statt *similiter*, *simplex* statt *simpliciter*, *pareil* statt *pareillement*, *simple* statt *simplement*, *like* statt *likely*, *simple* statt *simply*. Nur Deutsche und Hottentotten erlauben sich dergleichen, schreiben „*sicher*" statt „*sicherlich*" und dann statt „*gewiss*". Blos der Deutsche macht keine Umstände, sondern geht nach seiner Laune, nach seiner Kurzsichtigkeit und Unwissenheit mit der Sprache um, — wie es seiner geistreichen Nationalphysiognomie entspricht. Dies alles sind keine Kleinigkeiten: es ist die Verhunzung der Grammatik und des Geistes der Sprache durch nichtswürdige Tintenklexer, *nemine dissentiente*. Die sogenannten *Gelehrten* (wissenschaftliche *Männer!*) eifern vielmehr den Journal- und Zeitungslitteraten nach: es ist ein Wettstreit der Dummheit und Ohrenlosigkeit. Die deutsche Sprache ist gänzlich in die *Grabuge* gerathen: Alles greift zu, jeder tintenklexende Lump fällt darüber her." — Dieser von Schopenhauer hier an

dem Beispiele der Verunstaltung der Adjektive aufgezeigte Trieb zur Verkürzung, in welchem sich wiederum die faule Flüchtigkeit der modernen Noth der Stoffbewältigung an der nicht mehr wirklich verstandenen Sprache auslässt, ist derselbe Trieb, der überhaupt unser Reden immer mehr zu einem formlosen Kauderwelschen macht und dieses leider dann auch zur ganz officiell akzeptirten modernen Schriftsprache unserer gediegensten Autoren werden lässt, — derselbe Trieb, der die Verben um ihre nöthigen Hilfsverben verkürzt, wovon später noch die Rede sein wird, — derselbe, der die uns glücklicherweise noch erhaltene Dativendung *e* nachgerade gänzlich über die Seite gebracht hat, — der die Adjektive „*viel*" und „*wenig*" vor Substantiven leichtfertig unflektirt lässt, — der an Stelle von „ein solcher" und „welch ein" sich kurzweg mit „*solch*" und „*welch*" begnügt, — der statt „sowie" und „sodass" überall einfach „*wie*" und „*dass*" sagen lässt, gleichviel, ob der Sinn dadurch zerstört wird, wie etwa in Gottschall's Satze aus der „Gartenlaube": „er hat ihnen die Zunge gelöst, *dass* sie zu plaudern anfingen", — der auch gelegentlich ein „immerhin" widersinnig in ein „*immer*" verwandelt, wie z. B. in A. v. Auer's Satze aus der Romanzeitung: „es war *immer* eine Zeit des Aufschwunges", — der ferner haufenweise sich statt des „etwas" des plebejischen „*was*" und statt des „dieses" und „dessen" durchweg, auch wo die prägnante volle Form nothwendig wäre, der Kürzungen „*dies*" und „*des*" bedient, oder für jedes „auf welches" und „zu welchem" ohne Unterschied ein unbestimmt knappes „*worauf*" und „*wozu*" setzt, und überhaupt die wohl zu beachtende Verschiedenheit der Bedeutung von „welcher, e, es" und „der, die, das" völlig verwischt, — der die zusammengezogenen Formen „*vom, im, am, zur*", auch wo der Artikel von entschiedener Wichtigkeit wäre, der lieben Kürze halber überall bevorzugt und die oberflächliche Plaudermanier, die Worte „das" und „es" durch ein blosses apostrophirtes *s* zu ersetzen, in den ernstesten Schriftstyl einführt, — dem endlich schon Worte, wie „gerade" und „meinethalben" viel zu lang sind, sodass er sie in „*grade*" und „*meinthalb*" entstellt, u. s. f., u. s. f.*) — In dieser schludrigen Weise des alltäglichen Kammer- und Gassengeschwätzes zu schreiben, scheuen sich bereits unsere besten Schriftsteller nicht mehr; diese rücksichtslosen Verkürzungen der Sprachformen erscheinen ihnen durchaus nicht als etwas Anstössiges und Bedenkliches. Und so allgemein anerkannt und begünstigt, begnügt sich jener unselige Trieb natürlicherweise bald nicht mehr mit der „Beknappung" solcher kleinen Worte allein: er zerstört ebenso, wie Partikeln und Pronomen, auch die schon oben betrachteten Adverbien und Adjektive, ja selbst die Formen der Haupt- und Grundwörter der Sprache: der Substantive und der Verben.

In Beziehung auf die Verkürzung, zunächst der Substantive, sagt Schopenhauer: „Vorzüglich hat diese vandalische Zerstörungswuth unserer

*) Schopenhauer erwähnt die beliebte Ersparniss der Buchstaben in dem Ausdrucke: „so etwas ist nicht da", statt: vorhanden, und die schöne Verkürzung von „hinsichtlich" zu „*hinsichts*". —

„Wortbeknapper" sich auf die Endsilben „*ung*" und „*keit*" gerichtet; eben nur weil sie die Bedeutung derselben nicht verstehen, noch fühlen, und, unter ihrer dicken Hirnschale, weit davon entfernt sind, den feinen Takt zu spüren, mit welchem überall unsere instinktmässig sprachbildenden Vorfahren jene Silbenmodulation angewandt haben, indem sie nämlich durch „ung", in der Regel, das Subjektive, die Handlung, vom Objektiven, dem Gegenstande derselben, unterschieden; durch „keit" aber meistens das Dauernde, die bleibenden Eigenschaften ausdrückten. Man betrachte z. B. nur die Wörter „Entschliessung, Entschluss und Entschlossenheit". Jedoch viel zu stumpf um Dergleichen zu erkennen, schreiben unsere „jetztzeitigen" rohen Sprachverbesserer z. B. „Freimuth": dann sollten sie auch Gutmuth und Freigabe, wie auch Ausfuhr statt Ausführung, Durchfuhr statt Durchführung, schreiben", „Wirklich gefunden habe ich, in einer vielgelesenen Zeitung, und zwar mehrmals „Unterbruch" statt „Unterbrechung"; wodurch man verleitet werden kann zu denken, hier sei die gewöhnliche Hernia, im Gegensatz des Leistenbruchs, gemeint." „Mit Recht heisst es „*Beweis*", hingegen nicht „*Nachweis*", wie unsere stumpfen Tölpel es verbessert haben, sondern „*Nachweisung*"; weil der Beweis etwas Objektives ist (mathematischer Beweis, faktischer Beweis, unwiderleglicher Beweis u. s. w.): die Nachweisung hingegen ist ein Subjektives, d. h. vom Subjekt Ausgehendes, die Handlung des Nachweisens. Durchgängig schreiben sie „Vorlage", wo nicht, wie doch das Wort besagt, das vorzulegende Dokument, sondern die Handlung des Vorlegens, also die „*Vorlegung*" gemeint und der Unterschied der analoge ist, wie zwischen Beilage und Beilegung, Grundlage und Grundlegung, Versuch und Versuchung, Eingabe und Eingebung, und hundert ähnlichen Wörtern. Aber wann sogar Gerichts-Behörden die Sprachdilapidation sanktionniren, indem sie nicht nur „Vorlage" statt Vorlegung, sondern auch „Vollzug" statt Vollziehung, „Vergleich" statt Vergleichung schreiben — so darf es uns nicht wundern, alsbald einen Zeitungschreiber den „Einzug einer Pension" berichten zu sehen, — womit er ihre Einziehung meint, folglich dass sie ihren Einzug nicht ferner halten werde". „Uebrigens aber beschränkt der in der Rede stehende Unfug sich keineswegs auf die Zeitungen: vielmehr ist er allgemein und wird in Büchern und gelehrten Zeitschriften mit gleichem Eifer und mit wenig mehr Ueberlegung getrieben. Da finden wir Präfixa und Affixa rücksichtslos unterschlagen, indem z. B. „Hingabe" für Hingebung, „Missverstand" für Missverständniss, „Wandeln", für Verwandeln, „Lauf", für Verlauf, „Meiden", für Vermeiden, „Rathschlagen", für Berathschlagen, „Schlüsse", für Beschlüsse, „Führung", für Aufführung, „Vergleich", für Vergleichung, „Zehrung", für Aufzehrung gesetzt ist, und hundert andere, mitunter noch schlimmere Streiche dieser Art. Sogar in sehr gelehrten Werken finden wir die Mode mitgemacht: z. B. in der Chronologie der Aegypter von Lepsius, 1849, heisst es, S. 545. „Manethos fügte seinem Geschichtswerke — eine Uebersicht — nach Art ägyptischer Annalen, zu: — also „zufügen", *zufügerò*, für „hinzufügen",

addere; — um eine Silbe zu ersparen. Mit dieser *typischen Art*, nur überall Silben abzuschneiden, *verhunzen* heut zu Tage alle schlechten Skribenten die deutsche Sprache, welche nachher nicht wieder herzustellen sein wird. Daher müssen solche Sprachverbesserer, ohne Unterschied der Person, gezüchtigt werden, wie die Schuljungen.“ — Die von Schopenhauer hier angezogenen Beispiele zu vermehren wird dem Beobachter heutiger Sprachproduktion nur allzu leicht gemacht. Ganz dem Schopenhauerischen Exempel „Lauf = Verlauf“ entsprechend, redet z. B. Gutzkow in jenem Romane vom „*Laufe* des Desserts“; Herr Schricker in der National-Zeitung bedauert, dass „ein bezeichnender Typus wieder von der *Fläche* (statt *Oberfläche* der Erde) verschwinde;“ und eine zwiefache Wortbeknappung auf einmal, an Verbaladjektiv und Substantiv, lediglich zum Zwecke der Ersparung weniger Federstriche, bietet uns u. A. ein ebenfalls namhafter Romanschreiber, Karl Heigel, in Westermann's Monatsheften dar, wo er einmal schreibt: „zwischen ihnen bestand eine *ausgesprochene Einung*“, statt: „unausgesprochene *Vereinigung*“, oder wohl eigentlich: „*Einigkeit*“. Meistens hängt mit der Wortbeknappung eine solche Verwischung des logischen Sinnes zusammen, wie sie auch Schopenhauer's meiste Beispiele uns aufweisen: die Formen der abstrakten Begriffe, die gerade erst der neueren Sprache, dem neueren geistigen Leben gemäss, zu bestimmter logischer Differenzirung in vollstem Masse zugewachsen sind, werden von uns Modernen, zum eigenen schweren Schaden, aufgegeben und durch die unpassende, aber kürzere Form des sinnlichen, objektiven Begriffes ersetzt. Zu Schopenhauer's Beispiele: „Vollzug = Vollziehung“ liefert der berühmte Bluntschli in der „Gegenwart“ ein besonders merkwürdiges Seitenstück, indem er im Titel seines Artikels: „Der *Vollzug* der Bundesbeschlüsse“ schreibt, darauf aber seinen Artikel selbst beginnen lässt: „Die *Vollziehung* der Beschlüsse u. s. w.“ Eben dort spricht Karl Blind von einer „*Vollzugsbehörde*.“ Die Verwechselung zwischen Vergleich und Vergleichung passirt, wie gewiss sehr Vielen, auch Herrn Schade in derselben Zeitschrift: „um *Vergleiche* verschiedener Bevölkerungen anzustellen.“ Neben den von Schopenhauer gerügten „Misverstand“ stelle ich den neuerdings oft anzutreffenden Ausdruck „*Kunstverstand*“ und neben den „Einzug der Pension“ Gutzkow's köstlichen „*Entzug* des Haschisch.“ In einer Anmerkung zu den oben zitirten Sätzen schreibt Schopenhauer: „Man kann sagen: die *Ausgebung* der neuen *Ausgabe* wird erst über acht Tage stattfinden;“ daran erinnerte mich der neuliche Zeitungssatz: „es *zwingt* zu einer neuen *Auflage* des Ganzen“, wo der Begriff des Zwingens entschieden den Begriff der Thätigkeit des gezwungenen Subjekts, also das Wort „*Auflegung*“ erforderte. Die heute sehr beliebten Bildungen: *Stellungnahme, Beschlagnahme* u. dgl. m. gehören zu den Beispielen: Grundlage, Hingabe u. s. f.; und, wie Nachweis für Nachweisung, Versuch für Versuchung gebraucht wird, so schreibt u. A. Gumprecht in der National-Zeitung: Erwerb für Erwerbung, wenn er, überhaupt sehr schön, von einer „durch keines *Erwerb* der Bildung gezügelten Kraft der Phantasie und

des Herzens" spricht. Noch besser macht es die Augsburger Allgemeine Zeitung, welche einmal aus Verhöhnung und Verspottung geradezu „*Hohn* und *Spott* von Zucht und Sitte" werden läßt, wonach man sich also Zucht und Sitte selber als höhnend und spottend vorzustellen hätte. Auffällig beliebt aber ist jetzt, zur Umgehung eines etwas längeren Ausdruckes abstrakter Begriffe, die Anwendung des kurzen objektiven Substantivs „*Gang*", in allen seinen präpositionellen Zusammensetzungen; aus der Leipziger Illustrirten Zeitung habe ich mir einen „*Entgang* der Anerkennung" und sogar einen „*Verdienstentgang*" notirt; in der Augsburger Allgemeinen Zeitung fand ich einen sehr bedenklichen „*Abgang* jeder höheren zivilisatorischen Idee" und in der National-Zeitung die Bemerkung: „das Museum erhält fast täglich neue *Zugänge*", woraus sich nur auf häufige architektonische Veränderungen an dem betreffenden Gebäude schliessen läßt; dagegen hat man in den Zeitungen Anstand genommen von dem raschen „*Hingang* Viktor Emanuels" zu sprechen, vielmehr den Begriff des *Hinscheidens* für edeler und passender gehalten, diesen aber nun wiederum in echt moderner Fassung zu einem raschen „*Hinscheid*" verkürzt.

Auch zu den letzten Beispielen Schopenhauer's, welche bereits die Verkürzungen auch der Verben betrafen, können wir zahlreiche neuere Seitenstücke liefern. Ich will nur die folgenden erwähnen: E. Werner in der „Gartenlaube": „der Verräther, dem wir dies Alles — *danken*" (statt: verdanken) und „was dem Menschenantlitz erst seinen höchsten Zauber — *leiht*" (statt: verleiht); ferner aus der National-Zeitung: „wir — *halten* uns die Entscheidung vor" (statt: behalten); sodann O. Runk in der „Gegenwart": in die Abendfluthen — *eingelenkt*" (statt: hineingelenkt) und in derselben Zeitschrift Rudolf Genée: „der Einfluss, den die Musik auf das Drama — *geübt* hat" (statt: ausgeübt), endlich Gumprecht in der National-Zeitung: „Franziskaner *wirkten* sich in den Kathedern der Universitäten —" (fehlt *ein*), „Herr H. *brachte* zu dem Cellokonzert edlen Ton, tadellose Sauberkeit und geschmackvollen Vortrag —" (fehlt *mit*) und ebenso: „Herr O. *brachte* zur Partie des Grafen sympathischen Ton und schlichte Angemessenheit des Ausdruckes —", nichts weiter! — Wenn solche unsinnigen Misbildungen bei dem Gebrauche der Verben einmal möglich werden, so darf man sich freilich über die seltensten Erscheinungen auf diesem Gebiete nicht mehr wundern. Dass z. B. ein Entschluss „*bereift*" worden sei, ohne dass etwa hierzu besondere atmosphärische Verhältnisse nöthig gewesen wären, das ist man nachgerade durch die Lektüre der Zeitungen gewohnt geworden; neu waren mir dagegen die Ausdrücke in der National-Zeitung: „Wiesbaden ist von einem Dritten *benannt*" (statt: genannt worden, nämlich als Ort für den Kongress); „auf das Attentat hin (!) ist der Reichstag mit einem tiefeinschneidenden Gesetzvorschlage (!) *befasst worden*, die Ablehnung hat den Titel zur Auflösung des Reichstags gegeben" (dieser „befasst wordene" Reichstag erinnert an den Helden Paul Nerrlich's in der „Gegenwart", der *sich durchduldet* will);

„Alles ward vom Publikum lebhaft *verdankt*" (statt: für Alles ward *gedankt*), wofür ein anderes Mal das schöne Wort „*beifallt*", etwa nach Analogie des bereits beliebten „*beschlagnahmt*", gebraucht ist; was aber auch nicht viel heissen will, da sogar ein so bedeutender Aesthetiker, wie Max Schasler, sich nicht scheut, in seiner „Kritischen Geschichte der Aesthetik" zu sagen: „Göthe hat auf Hirt *gerücksichtigt*." Während man einerseits abscheulich umständliche und, näher besehen, auch unsinnige Redensarten aus dem Kanzleistyle nachzuahmen sich beeifert und z. B. statt „umgehen" lieber „Umgang nehmen" (als wäre von einer Prozession die Rede) oder statt „berücksichtigen" lieber „Rechnung tragen" (als handelte es sich um irgend eine Belastung der Hände oder Schultern) und dergleichen seltsame Dinge sagt, so schiebt man doch andererseits, wie bei den letzten der obigen Beispiele, gerade mit besonderer Vorliebe mehre Begriffe in *ein* Wort kürzend zusammen und gewinnt so für die deutsche Sprache, gleich den schon betrachteten zusammengesetzten Adjektiven, auch eine Masse neuer verbaler und substantivischer Wortungeheuer.

Von letzteren will ich nur Weniges noch anführen: z. B. die „*Partei- und Personenvoreingenommenheit*" (statt: Voreingenommenheit *für* P. u. P.) des Herrn Schneegans in der Gegenwart; und den „*Durchschnittsthatbestand*" (statt: durchschnittlich berechneten Thatbestand) des Herrn Olshausen in dem nämlichen Journale. Derselbe spricht auch einmal von einer „*inneren Verbrechensseite*", indem er also einfach zur Ersparung eines Wortes den abhängigen Genetiv an das zugehörige Wort anklebt, eine äusserst beliebte Manier, die z. B. auch bei der „*Toilettenentfaltung*" von E. Werner, der „*Feuchtigkeitserhaltung*", der „*Nahrungsmittelproduktion*" und den „*Pflanzennahrungsmitteln*" der Augsburger Allgemeinen Zeitung angewendet worden ist. Hierbei kann man schliesslich gar nicht mehr recht unterscheiden, welche Worttheile zusammengehören, also ob z. B. von Mitteln der Pflanzennahrung oder von Nahrungsmitteln der Pflanzen die Rede sei. Die schnell schreibende Journalistik aber benutzt auch die allergeringste Gelegenheit sich auf diese bequeme Weise die Arbeit zu erleichtern: für Dinge (besser Verhältnisse oder Begebenheiten) im Orient sagt sie kurz: „*Orientdinge*", und von solchen schlichten Kompositionen kommt sie alsdann bis zu den Monstrebildungen nach Art des „*Gemeindeeinkommensteuergesetzes*" oder der „*Reichskanzlerunterpräsidentenstelle*" in der Augsburger Allgemeinen, welche übrigens auch von einer „*Durchschlagungsfähigkeit*" (d. i. Fähigkeit zum Durchschlagen) zu erzählen weiss. Was dergestalt der Alltagsjournalist zusammensudelt, das ahmt ihm dann, ganz wie es Schopenhauer gesagt hat, der ernstere Schriftsteller wissenschaftlicher Abhandlungen und Romane unbedenklich nach, von denen z. B. Karl Blind eine „*Inanklagestandversetzung*" und Karl Gutzkow ein „*Nachvornvorzudrittgehen*" höchst mongolisch zu bilden, durchaus nicht weiter gewagt gefunden zu haben scheinen.

Wir sahen, wie bei der Zusammensetzung der Adjektive*) die darin waltende Unsinnigkeit noch in bedenkliche Progression gerieth, sobald ein solches Adjektiv durch Komparation weiter gebildet werden sollte, indem alsdann eine arge Verwechselung der Worttheile in Beziehung auf die Steigerung einzutreten pflegte. In ganz ähnlicher Weise verbreitet sich die Unsinnigkeit bei der Zusammensetzung der Substantive auch auf die von diesen abhängigen Worte, Adjektive, Genetive, oder ganzen Sätze. Die nur auf den einen Worttheil sich beziehenden Begriffe werden fälschlich zu dem anderen gesellt, weil dieser, der Bildung der Zusammensetzung gemäss, in derselben nunmehr den herrschenden Substantivbegriff darstellt. Wenn z. B. Gumprecht von einem „geistigen Modulationsumfang" spricht, so bedeutet dieses offenbar einen geistigen Umfang der Modulation, während der Schreiber damit vielmehr den Umfang der geistigen Modulation hat bezeichnen wollen, als welche Absicht aber durch einfache Voransetzung des Adjektives nicht mehr zu erreichen war, nachdem durch die Zusammensetzung der beiden Substantive das zum Adjektive gehörige unselbstständig geworden, und dagegen das andere zur Herrscherwürde des mit dem Adjektive verbundenen Substantivbegriffes gelangt war. Der abhängige Genetiv ferner kommt durch Zusammensetzung der Substantive in die schiefe Lage falscher Beziehung bei folgenden Beispielen: „Bereitungs*arten* eines Kunstweines" (in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, anstatt: Arten der *Bereitung* des Weines); „Wiedererweckungs*versuche* des Künstlerdramas" (im „Bazar": als wenn das Drama selbst die Erweckung versuchte!); „Verfalls*zeiten* der griechischen und römischen Kultur" (in der Broschüre: Das Christenthum als der Befreier der Menschheit); „Verdeutschungs*buch* der in unserer Sprache gangbaren fremden Wörter" (Titel einer Schrift des Dekans Dr. Dobel); „Wagen*schau* der Fahrbahn" (Kürnberger, für: Anblick der *Wagen* auf der Fahrbahn); „Entstehungs*grund* der Last" (R. Kayser, in der „Gegenwart"); „betrachtet man den *Häufigkeitsverlauf der Todesursachen* (!) so lässt derselbe kein bestimmendes Moment für die *abweichenden Sterblichkeitsverhältnisse* (!) hervortreten" (Finklenburg in der „Gegenwart"). Die abhängige präpositionelle Konstruktion und die Worttheile einer substantivischen Zusammensetzung gerathen, durch letztere, in ein falsches Verhältniss der Abhängigkeit von einander z. B. bei H. v. Scheel's „Abhängigkeits*verhältniss von* einander" und bei Adolph Böttcher's „Urtheils*bildung über* den Werth der Olympischen Funde", zu welchen Exempeln aus der „Gegenwart" die Norddeutsche Allgemeine Zeitung noch eine „Einfluss*nahme* (!) *auf* die höchste Entscheidung", und, diesem Stylmuster des modernen Konservativismus gegenüber, der moderne Liberalismus des Herrn Lasker in der „Rundschau" ein „Befähigungs*zeugniss für* einen höheren Beruf" uns geliefert hat. Wenn endlich Herr Frohschammer in der

*) wenn nachträglich noch Spielhagen's „*formen- und gestaltenüberreicher* Traum" erwähnt werden mag. —

„Gartenlaube" einmal sagt: „die Beweis*kraft*, *dass* sie wirklich von einer unnatürlichen Macht stammen", so können wir aus der Betrachtung dieses Beispieles genugsam lernen, wie durch Schuld der Zusammensetzung der Worte die logische Unsinnigkeit selbst bis in die Beziehungen der Sätze eindringt; denn nicht von dem Begriffe der *Kraft*, wie der sprachliche Ausdruck des obigen Beispieles es darstellt, sondern von dem Begriffe des *Beweises* war der Nebensatz „dass sie von einer unnatürlichen Macht stammen" abhängig, und dieses Verhältniss ward durch die Zusammensetzung der Substantive gänzlich zerstört.

So hat uns denn die Betrachtung falscher Wortanwendungen über die falschen Wortbildungen bis in das Bereich der Satzbildungen geführt, denen wir noch ein besonderes Kapitel zu widmen haben werden. Bevor wir dieses jedoch beginnen lassen, wollen wir, noch ein wenig auf der Gränze stehen bleibend, im Anschlusse an die soeben beobachteten falschen Wortbeziehungen, eine Anzahl Dergleichen noch uns vergegenwärtigen, welche theils durch die sehr verbreitete, aus der Flüchtigkeit entspringende Manier einer falschen Wortstellung, theils wiederum durch die Anwendung wirklich falscher Wörter, also nicht nur in der äusseren stylistischen, sondern auch in der inneren logischen Form der Sätze sich äussert. Schopenhauer tadelt an Sätzen, wie: „ich kann es *nur loben*" oder „ich kann es *nur missbilligen*" den falschen Gebrauch des Wortes „*nur*", durch welchen gerade das Gegentheil des eigentlich Gemeinten zum Ausdrucke komme, insofern, als „nur" keineswegs soviel wie „nicht anders als", sondern allein „nicht mehr als" zu bedeuten habe, daher ein „ich kann es nur loben" eigentlich besage: „ich kann nichts weiter thun als loben, aber nicht belohnen." Er hätte an dieser Stelle vielleicht auch darauf hinweisen können, dass dieses „nur" überdies an einem falschen Platze stehe, indem es sich weniger auf den Begriff des Lobens, als vielmehr auf den Begriff des Könnens beziehe, weshalb es wenigstens hätte heissen müssen: „ich kann nur — es loben", d. h. ich kann nichts anderes (thun), als es loben." So schreibt auch z. B. Spielhagen in Westermann's Monatsheften: „Die Gastfreundschaft ist uns Pommern ein so unverbrüchliches Gesetz, wie es *nur euch Rheinländern* sein kann" — also: nur = nicht anders als, und statt zum Verbalbegriff unsinnigerweise zum Substantiv gestellt! So ferner Golo Raimund in der Roman-Zeitung: „als sie sich weigerte die Freiheit anzunehmen, habe *nur ich* mich für gebunden betrachtet, nicht sie", während doch gesagt werden sollte: „habe ich *nur mich* für gebunden betrachtet"; denn, wenn — nach dem Wortlaute — „nur ich" mich für gebunden betrachte, so heisst dieses soviel, als: *sie* betrachtet sich *nicht* für gebunden, was doch dem Vordersatze, wonach sie vielmehr *nicht frei* sein will, geradezu widerspricht. Nicht viel anders sind Gutzkow's Wortversetzungen: „traurig *an sich genug*" (statt: an sich traurig genug); „*erst Bier*, wenn ich gegessen habe" (statt: Bier erst dann, wenn u. s. f., was wiederum das Gegentheil des Ausgesprochenen besagt); „*erst bei einem Bau* sah ich ihn als

Arbeiter auf dem Gerüste stehen" (statt: ich sah ihn erst wieder, als er bei einem Bau u. s. f.), auf welchen hohen Standpunkt übrigens der nachfolgende Satz: „er wollte *von unten auf* dienen" nicht recht passen will. Noch bedenklicher ist die Verschiebung in dem Satze: „*merkwürdiger Weise ergriff Jenny das Wort* — und sprach zu Gunsten dieses Gefühles", wo das „merkwürdiger Weise" sich durchaus nicht — wie doch dasteht! — auf das „Wort ergreifen", sondern nur auch auf das „zu Gunsten sprechen" beziehen soll. Spielhagen sagt einmal in Westermann's Monatsheften: „als er leise auftretend — *trotz des dicken Brüsseler Teppichs an ihr vorüber ging*"; nicht: trotz des Teppichs ging er vorüber, sondern trotz des Teppichs trat er leise auf; die falsche Wortstellung liess diesen vernünftigen Gedanken zum Unsinn werden. Nicht so ganz reinlich wird der vom Autor gemeinte Sinn z. B. auch von *Paul Heyse* ausgedrückt, wenn er sagt: „mich haben *auch die Mondstrahlen* nicht schlafen lassen", auch die Mondstrahlen? was denn noch? — nein, „*auch mich*", so müsste es heissen! Und ferner: „draussen vom Thurme der alten Kirche hörte er — den Stundenschlag"; dann stand er ja selber auf dem Thurme! — die ganze Ortsbezeichnung war fälschlich zum Subjekte, statt zum Objekte, gestellt worden. Oder: *herumirrend in seinen Mannesjahren* — von Ort zu Ort"; welch eine Irrfahrt in der Zeit, anstatt im Raume?! Auch Roquette, in der Romanzeitung, verirrt sich auf ähnliche Weise: „in der nebligen Frühe — zog er oft hinaus"; es müsste aber heissen: „er zog — oft in der nebligen Frühe — hinaus"! Und was sollen die „stets unsoliden" Dinge in dem Satze desselben Dichters: „es hatte seine Begründung darin, dass er *stets unsoliden Dingen* ferne blieb"? — das „stets" gehört nur zum „ferne bleiben"; eben so wie Bluntschli's „gänzlich" nur zum „brachlegen" gehört in seinem falsch geordneten Satze aus der „Gegenwart": „der Russische Handel kann *gänzlich für längere Zeit* brachgelegt werden."

Uebrigens berührt auch Schopenhauer das Kapitel der falschen Wortstellungen, und zwar, als er uns Deutschen die Subjektivität unseres Styles vorwirft, welche, wie er sagt, darin besteht, „dass es dem Schreiber genügt, selbst zu wissen, was er meint und will; der Leser mag sehen, wie auch er dahinter komme." *Er spricht* eben nicht, *er schreibt* nur; dieser heutige „Schriftsteller." — „Unbekümmert um den Leser schreibt er, als ob er einen Monolog hielte; während es denn doch ein Dialog sein sollte, und zwar einer, in welchem man sich um so deutlicher auszudrücken hat, als man die Fragen des Andern nicht vernimmt. Eben dieserhalb nun also soll der Styl nicht subjektiv, sondern objektiv sein, wozu es nöthig ist, *die Worte so zu stellen*, dass sie den Leser geradezu zwingen, genau das Selbe zu denken, was der Autor gedacht hat." Dafür aber, dass der Leser gerade das Gegentheil von dem, was der Schreiber zu sagen beabsichtigte, aus dessen subjektiv willkürlich gebildetem Satze herauslesen muss, führt Schopenhauer das von ihm „einem neuen Buche" entnommene Beispiel an: „um die Masse der vorhan-

denen Bücher *zu vermehren*, habe ich *nicht geschrieben*", wo durch die falsche Stellung der Negation der baare Unsinn sich ergibt. Gewiss ist die allerbedenklichste, den Sinn der Sätze am allermeisten verstörende Art der Wortverschiebung diejenige, durch welche die Stellung der *Negation* betroffen wird. Schon die einfachsten Fälle einer leisen Verrückung des „nicht" innerhalb derselben Phrase zeigen uns als nothwendige Folge eine vollkommene logische Unsinnigkeit. Wenn z. B. *Moritz Busch* in der „Gartenlaube schreibt: „Drainirungen lassen sich mit Vortheil *nicht anwenden*", so behauptet er damit, dass die Nichtanwendung besonders vortheilhaft sei, während gemeint war, dass die Anwendung keinen Vortheil bringe; und wenn *Paul Lindau* in der „Gegenwart" sagt: „die Feier konnte in *nicht erhebenderer* Weise gefeiert werden", so wird sein Bestreben, die erhebende Feier zu „feiern", durch eine ganz unabsichtliche negative Einschränkung ihm völlig vereitelt. Wie gefährlich heimtückischer Art diese sinnverderbende Flüchtigkeit sei, erhellt wohl gerade daraus, dass selbst *Lindau* ihr verfällt. Man muss es nämlich zugeben: in bewusster oder instinktiver Erfassung der grossen Aufgabe, welche das Schicksal unserer Sprache ihm und Seinesgleichen übertragen zu haben scheint, der Aufgabe nämlich, der *modernen Errettung* dieser Sprache pflegt der zuletzt genannte begabte Schriftsteller seinen Styl von den meisten der hier betrachteten Unsinnigkeiten *fast* durchaus rein zu erhalten. — Die mit der Verschiebung der Negation über unsere Sprache kommende Verderbniss äussert sich aber noch prägnanter, wenn die Negation nicht einzelne Partikel bleibt, sondern unmittelbar in ganze Worte eindringt und deren Begriff in sein Gegentheil verkehrt. So sagt *Roquette*: „dass *Sie* es mitgebracht haben, soll es nicht *unwillkommener* machen", was voraussetzen lässt, dass es überhaupt schon unwillkommen gewesen war wogegen es doch heissen soll, dass ein schon an sich Willkommenes wegen der Person des Ueberbringers nicht weniger willkommen erscheinen werde.) Auch *Paul Heyse* findet es nicht bedenklich, von einem „Niemand" ganz bestimmte Thätigkeiten auszusagen, welche nur von einem *Jemand* ausgesagt werden dürfen, der allerdings, in Folge jener Thätigkeiten, auf irgend eine Weise *negirend sich äussern* muss, ohne doch aber selber dadurch zu einer persönlichen Negation oder einer negativen Person zu werden: „*Niemand, der* auch nur einen flüchtigen Blick auf sein kurzes Leben wirft, wird ihm die Berechtigung bestreiten" (anstatt: *wer* den Blick wirft, wird die Berechtigung *nicht* bestreiten); und: „*Niemand, der* die Geschichte der menschlichen Meinungen studirt hat, wird sich gegenüber dieser Versicherung eines tiefen Zweifels enthalten können" (anstatt: *wer* die Geschichte studirt hat, wird *nicht* sich des Zweifels enthalten können). — Mehr aber als ein blosser Missbrauch der Negation, nämlich eine völlige Verschachtelung und Verschiebung der einzelnen Theile und Beziehungen des Satzes, haben wir endlich in einem dritten Beispiele aus Heyse's Style zu bemerken: „*nichts* schien ihm auch bei Anderen *ein freilich schnell hinschwindendes Glück, als nur* die ersten harmlosen Kinderjahre" (anstatt: auch bei anderen erschienen ihm die Kinderjahre

als das einzige, wenn auch schnell hinschwindende Glück); welcher wunderliche Satz uns geradeswegen in unser letztes Kapitel von den falschen Satzbildungen hineinführt.

Geschichtlicher Theil.

Auch eine Stimme aus der Vergangenheit.

Friedrich Nietzsche hat seiner Zeit auch in weiteren Kreisen die Aufmerksamkeit auf das bedeutsame Zusammentreffen gelenkt, wie auf Schopenhauers Erkenntniss des Inhaltes der Musik, als welche unmittelbar Abbild des Willens selbst sei, nicht Abbild der Erscheinung gleich den andern Künsten, und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle, so dass eine vollkommen richtige Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen die wahre Philosophie sein würde, — *wie auf diese Erkenntniss*, mit der in einem ernsteren Sinne genommen, die Aesthetik erst beginne, *Richard Wagner zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit seinen Stempel gedrückt hat.*

Ich weiss nicht, ob es ebenso bekannt ist, dass auch *Beethoven* in überraschend ähnlicher Weise über den Inhalt der Musik sich ausgesprochen hat.

„Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will", schreibt Bettina, „da vergass ich der ganzen Welt, schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift, — ja sie schwindet. Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich die Welt und deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich aussprecbe (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiss dann lässt *er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniss* in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Er selber sagte: Wenn ich die Augen aufschlage, so muss ich seufzen, denn was ich sehe ist gegen meine Religion, und die Welt muss ich verachten, die nicht ahnt, *dass Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie.* — — Keinen Freund hab' ich, ich muss mit mir allein leben; ich weiss aber wohl, dass Gott mir näher ist wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben, wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden, von all dem Elend, womit sich die Andern schleppen. — — Da fühlt man denn wohl, dass ein Ewiges, Unendliches, ein ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege. Sprechen Sie dem Göthe von mir, sagen Sie ihm, *er soll meine Symphonien hören, da wird er mir recht geben, dass Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfasst, dass er aber nicht sie zu fassen vermag.* Es gehört Rhythmus dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniss. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein anderes, sie

mit dem Geiste begreifen; je mehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, je reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständniss mit ihr. — — Wir wissen nicht was uns Erkenntniss verleihet; das fest verschlossne Samenkorn bedarf des feuchten, elektrisch warmen Bodens um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. *Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes;* ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprincip gründen will, wird durch sie gehoben. Obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt, so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung, so ist jede echte Erzeugung der Kunst, unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, dass sie Zeugniss giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm. — Ich bin elektrischer Natur. — Ich muss abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit — — —."

Die Uebereinstimmung mit Schopenhauer tritt zunächst darin klar hervor, was über das Verhältniss der Musik zur Philosophie gesagt ist. In Verbindung damit stehen unverkennbare Anklänge an Schiller-Wagner'sche Gedankenreihen. Wir finden die Einsicht bei Beethoven schon, dass die Musik uns zum wahren Grund des Seienden in einzigartige unmittelbare Beziehung bringt. Nur die Kant-Schopenhauer'sche Terminologie fehlt, wie die von Schopenhauer gezogene Konsequenz in Bezug auf das Verhältniss der Musik zu den anderen Künsten.

Es ist freilich bezweifelt worden, dass diese von Bettina in ihrem „Briefwechsel Göthe's mit einem Kinde" mitgetheilten Worte Beethovens als authentisch betrachtet werden dürfen. „Gestern Abend schrieb ich noch alles auf", schliesst sie, „heute Morgen las ich's ihm vor, er sagte: Hab' ich das gesagt? — nun dann hab' ich einen Raptus gehabt."

Aber gerade die letzten Monate haben die Glaubwürdigkeit Bettina's — deren ganzen Briefwechsel mit Goethe und Beethoven man z. B. fast allgemein als reine Erfindung und Mystification betrachtete — in überraschender Weise bestätigende Veröffentlichungen gebracht. Ich verweise auf A. W. Thayer's „Ludwig van Beethovens Leben III. Band 1879" und auf G. von Loeper's „Briefe Göthes an Sophie von La Roche und Bettina Brentano, 1879". — Nicht eine ausführliche Erörterung der Streitfrage, nur folgende Bemerkungen seien hier gestattet:

1) *Wenn* der erste der bekannten Briefe Beethovens an Bettina echt ist, so spricht er in hohem Grade dafür, dass eine Unterredung, wie die von Bettina mitgetheilte, wirklich stattgefunden hat, und zwar in folgenden Stellen: „Kein schönerer Frühling als der heurige, — weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. — Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettina, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Missmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich habe gleich weggehabt, dass Sie aus einer anderen Welt sind, als aus dieser absurden, *der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann.* — — So konnt' ich nur den grossen geschauten Blick Ihrer Augen verstehn, und der hat mir zugesetzt, dass ich's nimmermehr vergessen werde. Liebe Bettina, liebstes Mädchen! *Die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin!* — Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwätzten, oder vielmehr correspondirten — —."

2) Nun ist aber die Echtheit *des Briefes* in neuerer Zeit immer wahrscheinlicher geworden. Ludwig Nohl beruft sich sogar (Briefe Beethovens 71) auf eine

ausdrückliche Versicherung Carrière's, dass dieser die echten Originalbriefe im Jahre 1839 bei Bettina von Arnim selbst gesehen habe.

3) Folgt hieraus die äussere Beglaubigung jener Unterredung, so steht fast nicht minder hoch die innere:

War Bettina fähig, jene Unterredung zu *erfinden*, so muss sie auch im Besitz der künstlerischen und geistigen Eigenschaften gewesen sein, welche Beethoven zu einer solchen Unterredung in *Wirklichkeit* anzuregen vermochten. Dass sie zu ihm in naher Beziehung stand, ist Thatsache. — Leise Anklänge an jene Unterredung durchziehen Bettina's ganzes Buch, aber es sind nur leise Anklänge. „Es war ja immer unser Plan über Musik zu sprechen, ja ich wollte auch, aber durch Beethoven fühl' ich nun erst, dass ich der Sache nicht gewachsen bin."

4) Ein eigenthümliches Licht fällt auf unsere ganze Untersuchung aus einer Stelle in Richard Wagners „Beethoven" (IX, 84): „— Stellt Schopenhauer diese hypothetische Erklärung der Musik, da sie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdeutlichen sei, als Paradoxon hin, so liefert er andrerseits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit seiner tiefsinnigen Erklärung, zu welcher selbst er sich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anliess, weil er der Musik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und ausserdem seine Kenntnis von ihr sich noch nicht bestimmt genug auf ein Verständnis eben desjenigen Musikers beziehen konnte, *dessen Werke der Welt erst jenes tiefste Geheimnis der Musik erschlossen haben*, denn gerade ist auch *Beethoven* nicht erschöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingestellte tiefsinnige Paradoxon für die philosophische Erkenntnis richtig erklärt und gelöst wird."

Bonn. Lic. Dr. Kretzer.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Einer unserer Herren Vertreter für *Leipzig*, Herr Musikdirektor *Karl Kipke*, ist wegen Wechsels des Wohnortes aus der dortigen Vertretung ausgeschieden. Aus dem gleichen Grunde ist Herr Redakteur *Hofmann* aus der Strassburger Vertretung getreten.

Die Vertretung unseres Vereines in *Spanien* (Dr. J. Marsillach) ist seit einiger Zeit von Barcelona nach *Madrid* übergesiedelt.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Dem *Bülow-Fonds* ist aus *Leipzig* die Summe von 1653,35 ℳ, aus *Dresden* 1345 ℳ, aus *Berlin* 2650 ℳ zugegangen. In den drei genannten Städten hatte der Künstler am 11., 20. und 26. März wiederum die fünf letzten Beethoven'schen Sonaten zum Vortrage gebracht.

Herr Gesangslehrer Professor *Julius Hey* in *München* hat das Reinerträgnis seines am 13. Juli 1878 „zum Besten der Bayreuther Schule" arrangirten Konzertes, im Betrage von 275 ℳ, bei einem Münchener Bankhause als besonderen, durch künftige, ähnliche Unternehmungen zu vermehrenden Fonds verzinslich anlegen lassen, mit der Bestimmung, dass derselbe ausschliesslich als Beisteuer zu der Begründung und Erhaltung der genannten Institution mit verwandt werden solle; falls aber *bis zum Jahre 1883* dieselbe noch nicht zu Stande gekommen

wäre, so solle die bis dahin angesammelte Summe zur Unterstützung für solche Sänger dienen, welche sich in der Kunst des Gesanges Wagnerischer Musik insbesondere ausbilden lassen wollen.

Unser Herr Vertreter für *Worms*, Herr Fabrikant *Friedrich Schön*, hat in würdigster, uns zu grösstem Danke verbindender Weise mit der, für dauernde Fundirung unseres künstlerischen Unternehmens nothwendigen, ersprieslichen Vermehrung unseres *Grundstockes* durch bedeutendere freiwillige Extraspenden den Anfang gemacht, indem er demselben ein Kapital von *10000 Mark* zugewiesen hat, woneben er zugleich erklärt hat, auf unbestimmte Zeit, einen *Jahresbeitrag* von *500 Mark* zahlen zu wollen.

Ferner hat kürzlich *ein junger Schotte*, der nicht genannt zu sein wünscht, dem Grundstocke die Summe von *2000 Mark* zugewiesen.

Im *Berliner Wagner-Vereine* hat *am 14. März*, statt eines besonderen „Stiftungsfestes", ein durch die Konzertaufführung des *ersten Aktes des „Siegfried"* (mit Klavierbegleitung) ausgezeichneter Vereinsabend stattgefunden. Die durch reichen Beifall belohnten, ausübenden Künstler waren: Herr *Ernst* (Siegfried), Herr *Bolle* (Mime) und Herr *Oberhauser* (Wotan) vom kgl. Opernhause. Von den, nach dem Schlusse der eigentlichen Aufführung, in zwangloser Geselligkeit noch gebotenen künstlerischen Gaben ist der sehr vortrefflichen Violinvirtuosen *Sauret* ausserordentlich schöner Vortrag des *Preisliedes aus den „Meistersingern"* vorzüglich zu erwähnen. — *Am 16. April* fand eine Wiederholung der Konzertaufführung statt, wobei an Stelle des anderweit beschäftigten Herrn Ernst diesmal Herr *Georg Unger* vom Leipziger Stadttheater den „Siegfried" sang. Die Klavierbegleitung ward an beiden Abenden von den Herren *R.* und *O. Eichberg*, nach eigenem Arrangement der Partitur, ausgeführt.

Litterarische Neuigkeit. — Wenn unsere Blätter dereinst ein vollständiges Verzeichniss aller in unseren Tagen erschienenen Schriften über die Kunst und die Sache R. Wagner's darbieten sollen, so müssen wir heute auch eine vor Kurzem in München (bei Th. Riedel, vormals Cotta) anonym herausgekommene, neue Darstellung des Inhaltes der Nibelungendichtung notiren, welche den allerdings bedenklichen Titel führt: *R. Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen". Ein Versuch, den Inhalt des Werkes und die Intentionen des Dichter-Componisten klar zu legen* (!)". — (Preis 1 ℳ) Die Mitglieder unseres Vereines würden dieser Schrift keinerlei neue Belehrung zu verdanken haben, obwohl sie mit Geschick abgefasst ist und durch gelegentliche Hinweisungen auf tiefere dramatische Beziehungen, sowie auf besonders prägnant und bedeutend eintretende musikalische Motive sich einigermaassen auszeichnet. Dagegen würde sie sich bestens dafür eignen, der Kunst und Sache des Meisters noch ferner stehende Personen, etwa vor dem Besuche einer der jetzt häufigen Bühnenaufführungen der Tetralogie, in bequemer und klarer Weise auf das zu erlebende Kunstwerk sachlich vorzubereiten. Somit ist dieses Schriftchen unseren Freunden nicht als *lesens-*, aber als *empfehlenswerth* zu empfehlen.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juni. Sechstes Stück. 1879.

Inhalt: — Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von C. Fr. Glasenapp. II. Das Kunstwerk der Zukunft. 1. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. I. 3. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr Glasenapp.

II. Das Kunstwerk der Zukunft.

Im engsten Zusammenhange mit dem Aufruf zur grossen künstlerischen Menschheits-Revolution steht die zweite Schrift des Jahres 1849: *„Das Kunstwerk der Zukunft"* Beide Abhandlungen sind die einander ergänzenden Hemisphären einer neuen Welt, welche aus dem trüben Dunstkreise unseres modernen gewerblichen Kunstbetriebes, mit strahlendem Glanze, als das Postulat des reinsten künstlerischen Gewissens emporstieg. Mit dem Satze: *„Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk* Athens" wendete sich die eine Seite dieser Welt mahnend unserer der Kunst entfremdeten Oeffentlichkeit zu; der *freien Genossenschaft* die Erreichung der höchsten Kunstziele verheissend, sucht die andere mit ihrem begeisternden Lichte bis zu der Einsicht und dem Ehrgefühle des „denkenden Künstlers" zu dringen. Denn *Diesem*, mit welchem der „moderne Litterat" nichts gemein habe, wünscht

Wagner als künstlerischer Mensch sich mitzutheilen, und von seinem edeln Glauben an die Empfänglichkeit des ehrlichen und aufrichtigen Künstlers und den unverlierten tüchtigen Kern seines Wesens zeugt die Widmung des höheren erläuternden Gedankens an die, zur Ausführung dieses Gedankens unentbehrlichen Genossen.

Von dem *Kunstwerke*, wie es Wagner vorschwebt, verkündigt die erstere Schrift nur soviel, als nöthig, um das erhabene Ziel der Bewegung zu zeigen, zu welcher sie auffruft; ihre Aufgabe ist vielmehr die Darlegung der für seine natürliche Erzeugung unerläßlichen gesellschaftlichen Bedingungen. Der genauen Beschreibung des *„Kunstwerkes der Zukunft"* — da es vorerst von dem einzelnen Künstler nur *beschrieben* werden kann — ist die zweite dieser Schriften geweiht; sie zeigt wiederum von dem Leben und der menschlichen Gesellschaft der Zukunft nur soviel, als nöthig, um das Kunstwerk und die es ermöglichende Genossenschaft als die aus diesem Leben mit naturgemäßer Nothwendigkeit hervorsprossende Blüthe zu erweisen. Und dennoch gehört eben diese Schrift die bestimmte und mit fast leidenschaftlicher Entschiedenheit betonte Bezeichnung der, allein das Entstehen der künstlerischen Genossenschaft aus ihrem Schooße ermöglichenden und der Empfängniß des Kunstwerkes würdigen, menschlichen Gemeinschaft, als der des *„Volkes"* an. Das Volkes, im ausgesprochenen Gegensatze zur thatsächlichen modernen Oeffentlichkeit, welcher der — ebenfalls „moderne" — Künstler dennoch wie einer ihm durchaus fremdartigen Masse gegenübertritt; mit ihr verbindet ihn kein Band der Gemeinsamkeit; nicht Liebe, sondern eher Verachtung bringt er ihr entgegen, als einem ihm gänzlich unvertrauten und jedenfalls unberechenbaren, vielhäuptigen Wesen, dem er jedes eigentliche Bewußtsein über die ihm darzubietende Leistung absprechen zu müssen meint, kurz einem *„Publikum"*, dessen anderweits unleugbare Macht dem modernen Künstler gleichwohl die verlegene Scheu abzwingt, mit der er ihm nur als einem „verehrlichen" oder „hochzuverehrenden" scheu liebäugelnd zu nahen sich getraut, und die höchstens durch seinen Respekt vor einem „hohen Adel" noch überboten werden kann. Mit diesem „Publikum" kann die freie Genossenschaft der Zukunft nichts gemein haben, wie sie aus seiner Mitte sich niemermehr zu erzeugen vermag. Welche Elemente haben aus dem Volke, dem lebendigen Quell gemeinsamen künstlerischen Schaffens, ein solches „Publikum" entstehen lassen? Diese Frage hat die vorangegangene Untersuchung des Künstlers in historischem Ueberblicke beantwortet, indem sie zeigte, auf welchem Wege die freie Kunst zur Lohnkunst und Dienerin der Industrie geworden ist. Wie ist das *Volk* selbst, die in dem gegenwärtigen „Publikum" bis zur Unkenntlichkeit entstellte, *menschliche Gemeinschaft der Zukunft* beschaffen? Diese aus der Natur des von ihm mit zu erzeugenden gemeinsamen Kunstwerkes zu erweisen, unternimmt die gegenwärtige Schrift. An den *„denkenden Künstler"* ist die Betrachtung Wagner's gerichtet. Wenn sich dieselbe gleichwohl für ihre Mittheilung noch einen anderen Zeugen beizieht, so nimmt dieser Umstand unsere besondere Auf-

merksamkeit für sich in Anspruch [illegible] Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft" ist in ihrer ursprüngli[illegible] Anlage Ludwig Feuerbach gewidmet. Wir dürfen in der so merkwürdi[illegible]e Zueignung an den — gewiss nicht geist- und phantasielosen, dennoch aber mit einer gewissen poetischen Wärme nur eine, in seinen späteren Schriften mehr und mehr hervortretende, dürftige Nüchternheit der Weltanschauung verhüllenden — Hauptvertreter der Glückseligkeitstheorie jener Tage, selbst einen Hinweis auf das zuvor angekündigte, zweite zeitliche und vergängliche Moment erkennen, welches, wie die soeben erlebten Erschütterungen der Revolution, auf die damalige äusserliche Fassung der für eine Ewigkeit gültigen Gedanken des Künstlers formell bestimmend einwirkte. In Feuerbach's Auffassung des menschlichen Wesens vermeinte Wagner den von ihm gesuchten *künstlerischen Menschen* wiederzuerkennen; ein verständnissvoller Freund des Meisters sprach es freilich schon damals aus: der Vorzug jenes Philosophen bestünde nicht so sehr darin, dass er eigene Gedanken besitze, als dass er Wagner zu solchen habe anregen können. In seinem, uns auszugsweise bekannt gewordenen, Dankschreiben erklärt Feuerbach, nicht zu begreifen, wie man über *dieses* Buch getheilter Meinung sein könne; er seines Theils habe es mit immer wachsendem Interesse, ja mit *Entzücken* gelesen, und seine Empfindung in Bezug auf die Widmung könne nur die freudigste Dankbarkeit sein. Trotzdem liegt der eigentliche Punkt der Berührung zwischen dem Künstler und dem Denker nicht in den positiven Lehren des Letzteren, sondern in dem, was dieser verneinte. Indem der geistvolle Schriftsteller *aller* Philosophie den Abschied gab, weil er in ihr allein die „verhappte Theologie" erblickte, musste er dem Künstler nahe treten, der den wahren Philosophen noch nicht gefunden, und dessen intuitive Einsicht, aus dem innersten künstlerischen Bedürfnisse entsprungen, die Prätensionen hohler After-Philosophien auf ihre Befugung in den höchsten Angelegenheiten der Menschheit von sich abzuweisen verlangte. Mit jenem *wahren* Philosophen aber berührte sich Wagner bereits damals unbewusst so tief und innig, wie auch sonst die Berührung der scheinbaren Gegensätze oft mehr als eine blosse Phrase ist; und sollte es uns vergönnt sein, auch das, von dem Meister selber als solches bezeichnete, herrliche schriftstellerische *Hauptwerk* „Oper und Drama" in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen, so würde z. B. seine darin gegebene Definition der Musik (in ihrer Erscheinungsform als Melodie) uns den gewissesten Beleg dafür geben. Die oberflächliche Auffassung eines „letzterfundenen von Fach" und „berühmten" Musikforschers hat es hingegen einmal ermöglicht, einen dieser geistreichen und in jedem Worte scharf zu verfolgenden Definition das leere und dumme Raisonnement des, allerdings nicht minder „berühmten" Aesthetikers Vischer als Muster gegenüberzustellen! — Da jedoch die Bekanntschaft mit dem einzigen und grossen Denker unter seinen Zeitgenossen dem Künstler damals noch nicht als eine tief empfundene „Wohlthat" zu Theil geworden war, bezeugte er seine innere Verwandtschaft mit ihm eben durch die entschiedene Abwendung von aller Schulphilosophie

und ihren Voraussetzungen, in dem Augenblicke, wo er sich anschickte, das Wesen der Kunst, der höchsten ihm zu Theil gewordenen Einsicht zu Folge, auf die rein menschliche *Natur*, deren Bedürfnisse und Fähigkeiten, zu begründen.

Vollkommene *Voraussetzungslosigkeit* ist demgemäss das hervortretendste Merkmal der Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft." Wie sie das *eine* untheilbare Kunstwerk unmittelbar aus der Beschaffenheit der menschlichen Natur herzuleiten sich zur Aufgabe setzt, so will sie *Alles* geben, was zur einfachen Nachweisung dieses seines rein menschlichen Ursprunges dienen kann: im engsten Raume auch die *ganze Philosophie der Kunst*, fähig und geeignet, ganze philosophische und ästhetische Bibliotheken überflüssig zu machen. Eben diese Voraussetzungslosigkeit verbreitet über das ganze Buch eine heitere Freiheit, wie sie nur der universale und schöpferische Geist erreichen und mittheilen kann, der sich selbst durch den drückenden und unerfreulichen Nebel der Schul-Aesthetik den Ausweg in den reinen Aether künstlerisch bewusster Betrachtung gewonnen hat. Während jene vergebens sich müht, an der gebrechlichen Leiter ihrer willkürlichen Voraussetzungen zum Ziele emporzuklimmen, hat der Künstler das Ziel bereits erreicht und blickt von ihm aus auf die Voraussetzungen zurück: da liegen sie klar und zum Greifen unfehlbar vor ihm. Wenn daher je mit Recht von einem *Systeme* Wagner's gesprochen worden ist, so findet sich dasselbe weit weniger in „Oper und Drama", als in der wundervollen Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft", in ebenso bedeutenden und grossartigen allgemeinen Umrissen, wie strenger Gliederung bis in das Einzelne. Hat sich der Künstler in „Kunst und Revolution" nur mehr in den engeren Gränzen eines Aufrufes von vorwiegend ethischem Charakter gehalten, die er sich selbst gezogen, und die er, auch in der geschichtlichen Darlegung der Hauptmomente europäischer Kunstentwickelung, nirgends überspringt, — so finden wir hier, auf der Grundlage der einfachsten Begriffe errichtet, ein vollständiges *Gedankengebäude*; dem historisch-deduktiven Gange der ersteren Schrift tritt hier der *systematisch-induktive* gegenüber. Für den Styl ist dadurch die doppelte Abweichung bedingt, dass sich hier eine aus dem Bestreben völligster Deutlichkeit hervorgehende, sie verengende Fülle des Ausdruckes in der Bezeichnung der einzelnen Begriffe, ja in der parallellaufenden Wiederholung ganzer Sätze bemerkbar macht; sowie dass sich vielfach die dort nur vereinzelt auftretende Form gedrängter Ketten von schlagfertigen Schlussfolgerungen angewendet findet. Aber ohne jede schwerfällige Rüstung einer gelehrten Terminologie: dem pedantisch geziertem Schwulste der Schul-Aesthetik schlechthin entgegengesetzt, ist die einfache, einfällig konkrete Redeweise des Künstlers. Wohl aber erhebt sich die Darstellung zuweilen zu einer Plastik von wunderbarer Schönheit: nicht selten werden sonst einzig in abstrakter Weise behandelte Vorstellungen und Verhältnisse durch ganze Abschnitte im gleichnissartigen Bilde durchgeführt, aber mit so strengem Festhalten der durch sie vertretenen Begriffe, dass sie,

wenn es nöthig wäre, jeden Augenblick in die abstrakte Form übersetzt werden könnten. Diese Bilder *leben* wirklich: da sie offenbar nicht erst zur Verkleidung des Begriffes nachträglich ersonnen sind, sondern dieser sich dem *Künstler* zugleich in der Gestalt des Gleichnisses dargestellt hat.

Die fünf Hauptstücke des Buches deuten schon in der blossen Folge ihrer Aufschriften Gang und Plan der gesammten Darstellung an: 1) der Mensch und die Kunst im Allgemeinen; 2) der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst; 3) der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen; 4) Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft; 5) der Künstler der Zukunft. Bedeutsam wirkt schon das „retournons à la nature" in der absichtsvollen Wiederholung des Wortes „Mensch" auf den modernen Leser; dass er selbst vor Allem *Mensch* sei — die Mahnung daran muss ihn fast befremdend berühren, denn er hat es über aller ihn umgebenden Kultur fast vergessen. Und doch ist es Wagner eben darum zu thun, an das Einfachste und am leichtesten Zugestandene anzuknüpfen, wenn er den Werth unserer Lebens- und Kunstformen vor Allem an dem Massstabe prüft, ob sie dem natürlichen *menschlichen* Wesen entsprechen oder nicht entsprechen. Und zwar dem Wesen *der menschlichen Gemeinschaft*, deshalb ist der nächste Schritt der Betrachtung auf den Begriff des „Volkes" gerichtet, und die Reihenfolge der einzelnen Abschnitte im *ersten Theile* die nachstehende: 1) *Natur, Mensch und Kunst*; 2) *Leben, Wissenschaft und Kunst*; 3) *das Volk und die Kunst*; 4) *das Volk als die bedingende Kraft* für das Kunstwerk; 5) die kunstwidrige Gestaltung *des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Aberglauben* und der *Mode*; 6) Massstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Es ist bemerkenswerth, dass der Gedankengang nur an die genannten einfachsten Begriffe sich hält, von denen nur der immer wieder missverstandene oder unerklärt gelassene des „Volkes" eine grundlegende und tiefe Deutung erfährt, während die übrigen als gegebene betrachtet werden; im Gegensatze zu aller doktrinären Katheder-Aesthetik, die immer neue unfruchtbare Erläuterungen des Begriffes der Kunst produzirt, indem sie die lebendige Quelle derselben ausser Acht lässt. Wo kein Schul-Aesthetiker es sich hätte entgehen lassen, eine neue abstrakte Begriffsbestimmung der „Kunst" an die Spitze seiner Untersuchung zu stellen, oder die metaphysische Bedeutung derselben für den Menschen und die Natur zu erörtern, kommt es Wagner nur darauf an, sie als vorhandene thatsächliche *Nothwendigkeit* nachzuweisen. Dieses geschieht sofort in den ersten Sätzen des ersten Abschnittes: „Natur, Mensch und Kunst", welche hier im Folgenden enger zusammengedrängt wiedergegeben werden.

Wie der *Mensch* sich zur *Natur* verhält, so verhält die *Kunst* sich zum *Menschen*. Als sich die Natur zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloss, entstand auch ganz

von selbst der Mensch, selbst das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt auch dieses von selbst in das Leben. Absichtslos und unwillkürlich, nach Bedürfniss, daher aus Nothwendigkeit, erzeugt und gestaltet die Natur; absichtslos und unwillkürlich muss auch die Kunst aus dem menschlichen Leben hervorgehen, wenn sie dem wirklichen Bedürfnisse des Lebens entsprechen soll. Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und soll, als bis sein Leben die bewusste Befolgung der inneren Naturnothwendigkeit ist, während er jetzt immer nur einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existirt. Ebenso wird auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und soll, als bis sie das treue bewusstseinverkündende Abbild des wahren naturnothwendigen Lebens des Menschen ist, und ihre Gestaltungen nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen.

Die Hauptsätze des zweiten Abschnittes: „Leben, Wissenschaft und Kunst" führen den Grundgedanken weiter durch. — Als das gerechtfertigte Unbewusste, das sich bewusste Leben, und der Untergang des Willkürlichen im Wollen des Nothwendigen, ist die Kunst dann auch das Ziel und die Auflösung der *Wissenschaft*, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Seinen aufrichtigsten, unmittelbarsten Ausdruck findet das Leben, als das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende, nicht in der Wissenschaft, deren Verfahren ein mittelbares, deren Zweck ein vermittelnder, sondern in der Kunst, oder vielmehr im *Kunstwerk*. Wohl ist auch das Schaffen des Künstlers zunächst ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk, sein Verfahren vielmehr das der Wissenschaft. Erst wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählte, erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares. Erst das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbar sinnlich *dargestellte*, zu dem *Moments seiner höchsten Erhebung*, ist daher auch die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der erhaltenden Willkür.

So kommt der Künstler zum dritten Abschnitt: „das Volk und die Kunst", und hierin zu den folgenden Sätzen. — Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde unmöglich sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Gelangte das bewusste willkürliche Denken in Wahrheit je zu vollkommener Selbsterfassung des Lebens, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufgegeben. In der That hat die Wissenschaft in ihren überspanntesten Hochmuthe von solchem Triumphe geträumt: und unser regierter Staat*), unsere moderne

*) Zur Kritik dieses „Staates" im Gegensatz zu dem gerade der deutschen Volksart eigenen Triebe zu individuell-gesellschaftlichen Bildungen, vgl. z. B. Constantin Frantz zu vielen Stellen und so auch „Der Untergang der alten Parteien und die Parteien der Zukunft", Berlin, Nicolai, 1859.

Kunst sind die geschichtlosen, aufrichtigen Kinder dieser Träume. In siegreicher Zerstörung würde der Irrthum in alle Ewigkeit fortwähren, wenn nicht eine unabweisbare Lebensmacht ihn kraft innewohnender natürlicher Nothwendigkeit wieder vernichtete. Und zwar mit solcher Bestimmtheit und Augenscheinlichkeit, dass die, übermüthig vom Leben sich emancipirende Intelligenz endlich keine andere Rettung vor wirklichem Wahnsinne zu ersehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieses einzig Bestimmten und Augenscheinlichen. Diese Lebensmacht aber ist — das Volk. Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der *Einzelnen*, welche ein *Gemeinsames* ausmachten: im Anfange die Familie und die Geschlechter, dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch erweitert durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch verflüchtigt durch das Christenthum, welches nur den christlichen, nicht nationalen Menschen zuliess, hat der Begriff und Name des „Volkes" — ausser der frivolen Bedeutung, in welcher er, nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Theil der Staatsbürgerschaft umfasst — aber doch auch eine unverwischbare *moralische* Bedeutung erhalten. Um dieser letzteren willen zählt in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten Alles sich gern zum Volke, giebt Jeder vor, für das Wohl des Volkes bedacht zu sein, will keiner sich von ihm getrennt wissen. *Wer ist nun das Volk?* Kann in der Gesammtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Theil, eine gewisse Partei diesen Namen für sich beanspruchen? Im Bewusstsein des entscheidenden, weltgeschichtlichen Sinnes dieser Frage beantwortet sie der Künstler also:

„Das Volk ist *der* Inbegriff aller Derer, welche eine *gemeinschaftliche* Noth *empfinden*. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine *gemeinschaftliche erkennen* oder sie in einer *gemeinschaftlichen* begründet finden. Nur ein *gemeinsames* Bedürfniss ist das wahre Bedürfniss, nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr."

Hieran schliesst sich die zweite Frage: Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer sind seine Feinde? Die Antwort lautet:

„Alle Diejenigen, *die keine Noth empfinden*, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, welches sich nicht bis zur Kraft der Noth steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch ist und dem *gemeinsamen* Bedürfnisse geradezu entgegensteht. Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses aber ist der *Luxus*, welcher nur im Gegensatze und auf Kosten der Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann."

Dieses *Bedürfniss* des Luxus, welches der *Luxus selbst* ist, bezeichnet der Künstler als die Seele unserer *Industrie*, die den Menschen tödtet, um ihn als Maschine zu verwenden*); die Seele unseres *Staates*, „der den Menschen für todt erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden aufzunehmen; die Seele unserer abstrakten *Wissenschaft*, und „die Seele, die Bedingung unserer

*) cfr. Paul de Lagarde, Deutsche Schriften. Göttingen, Dietrich, 1878) p. 78—79.

— Kunst!" Wer — fragt er — wird uns die Erlösung von diesem unnatürlichen Zustande vollbringen? —

„Die Noth, welche der Welt das wahre Bedürfniss empfinden lassen wird, das Bedürfniss, welches seiner Natur nach aber auch wirklich zu befriedigen ist. Die Noth wird diese Hölle des Luxus reinigen, sie wird die verwirrten, bedürfnissleeren Geister das einfache schlichte Bedürfniss des rein menschlich sinnlichen Hungers und Durstes lehren, gemeinschaftlich aber wird sie uns auch hinweisen zu dem nährenden Brote, dem klaren, reinen Wasser der Natur: gemeinsam werden wir wirklich genießen, gemeinsam wahre Menschen sein. Der Brudermord aber, der den Bund der heiligen Nothwendigkeit besiegelt, wird das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft sein."

Hiermit schliesst der dritte Abschnitt. In der Folge werden nun die beiden Mächte näher betrachtet, unter deren Herrschaft das Leben der Gegenwart sich kunstwidrig gestaltet: die *Abstraktion* und die *Mode*. Von diesen beiden Endpunkten menschlicher Verirrung von der Wirklichkeit und Natur strebt der Drang des Künstlers machtvoll zum Urquell des Daseins zurück. Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche *Sein*. Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des gemeinsamen Lebensbedürfnisses seiner *Gattung*, im Unterschiede von der Natur, ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Muss in dem Gesammtbilde der Welt im menschlichen Geiste der Mensch das Bild seines eigenen Wesens mit inbegriffen haben, ja ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunstwerke, so rührt diese Kraft ihrem letzten Grunde nach dennoch aus seinem *Lebensbedürfnisse*, und endlich aus der Befolgung desselben, dem realen, sinnlichen *Dienste der Natur*, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fehlen gelassen wird, wo sich der Geist nicht als die letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Thätigkeit, daher als Ursache der Natur begreifen will, da ist das Band der Nothwendigkeit aufgehoben, und die Willkür rast schrankenlos — frei, wie unsere Metaphysiker wähnen — durch die Werkstätte der Gedanken. Diese ist in Wahrheit die Lebensregung unserer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck ist — die *Mode*. Die Mode, sagt der Künstler, ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfniss erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist: ihre Thätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, unruhiges verwirrtes Streben nach Gegensatz an ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit; die Gewohnheit aber ist der unüberwindlichste Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürftigsten.

„Nur aus dem *Leben*, aus dem einzig auch das Bedürfniss auch ihr erwachen kann, vermag die Kunst *Stoff und Form* zu gewinnen: wo das Leben von der Mode getödtet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten."

In der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur erkennt der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur sich sehnende Geist für alles Zukünftige ein in engeren Grenzen bereits dargestelltes Bild, den *Mensch*

für alle vorbehaltenen Möglichkeiten. Auf diesem Standpunkt weist der letzte Abschnitt des ersten Theiles hin. Zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit liegen deutlich vor: der *geschichtlich nationale* und der *unendlich universelle*. Sehen wir in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwickelungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluss jenes ersteren deutlich vor Augen. „Vor welcher Erscheinung", so fragt der Künstler, „stehen wir aber mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der *Hellenen*?"

„Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die vorgangsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unbegreifbares, ungeurtheiltes Zeugniss von dem, was sie zu leisten vermag, verhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse?" — „So haben wir denn die hellenische Kunst nur menschliche Kunst überhaupt zu nennen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur *hellenische*, nicht *allmenschliche* Kunst war, von ihr zu lösen. Den Gewand der speziell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der *Allgemeinsamkeit* zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung von Kunstwerke der Zukunft uns jetzt schon machen zu können. Aber eben dieses Band vermögen wir Unedlgen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir deren auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur *Einzelne, Einsame* sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion, Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke." — „Genügen wir nun also dadurch, dass wir für jetzt — aber alle egoistische Eitelkeit, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen."

Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst ist der Gegenstand des zweiten *Hauptstückes* der Betrachtung. Er zerfällt wiederum in sechs einzelne Abschnitte: 1) der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff; 2) die drei rein menschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Verein; 3) Tanzkunst; 4) Tonkunst 5) Dichtkunst; 6) bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.

Fassen wir die Hauptsätze der beiden einleitenden, allgemeinen Betrachtungen kurz zusammen. Der Mensch ist ein doppelter und immer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das *Auge* und das *Ohr*: dem Auge stellt sich die leibliche Gestalt, dem Ohre der innere Mensch dar. Unmittelbar geschieht diese Letztere durch den Ton seiner Stimme: wo jedoch der unmittelbare Ausdruck des Tons der Stimme seine Grenze findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der Sprache ein. Zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst haben jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen sich von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen Kunstwerke der *Lyrik*, sowie in dessen späterer

höchster Vollendung, dem *Drama*. *Tanzkunst*, *Tonkunst* und *Dichtkunst* heissen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, gegenseitig sich helfenden, — also seine sich *liebenden* Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede künstlerische Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht einen Sinn, sondern Sinne überhaupt hat; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Grünzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre Berührungspunkte, an denen sie ineinander fliessen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich in der Verständigung auf: Erkenntniss durch Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — *Allfähigkeit*. Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Einsamkeit frei sein Wollenden: der *Egoismus*, der so unermesslichen Jammer in die Welt und so beklagenswerthe Verstümmelung und Unwahrheit in die Kunst gebracht hat. Das Streben, wodurch alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll, ist der wahre Egoismus, in welchem jede *einzelne Kunstart* sich als allgemeine *Kunst* gebärden möchte. Was unter solchem Streben aus jenen drei hohlseligen Schwestern geworden sei, das untersieht der Künstler nun einer näheren Prüfung in den folgenden zwei Abschnitten.

„Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Theil desselben, sondern der ganze, von der Fusssohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schliesst daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muss nothwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äussere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch erst zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich."

Das Gesetz der Ordnung in dem Wechsel dieser Veranschaulichung des inneren Menschen ist der *Rhythmus*. Er ist keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen will, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewusst gewordene *Seele* der nothwendigen Bewegungen selbst. Durch den Rhythmus, sagt der Künstler, wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist aber zugleich das natürliche, unverweisbare Band der Tanzkunst und Tonkunst, die das markige Gerüst ihres Knochenbaues eben aus der Tanzkunst empfängt, und das Wesen des Tanzes selbst vergegenständlicht. In der Bestimmtheit des Wesens findet die bewegungtreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst ergiesst, aber endlich den unfehlbaren sicheren Ausdruck, durch welchen sie sich, über das Kunstwerk der Lyrik hinaus, im *Drama* zu ihrem geistigsten Vermögen, dem der *Mimik*, veredelt.

Vom gemeinsamen Drama getrennt, hat die Tonkunst ihre höchste Fähigkeit, mit der sie nichts mehr anzufangen wusste, verloren: durch ihre Gebärden, ihre Mienen den Gedanken der Dichtkunst in seinem Verlangen nach Menschwerdung zu erlösen. Mit allen Zügen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden, und in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln, spiele sie nur noch unbegränzte Bereitsamkeit zu Allem und Jedem auszudrücken. Lässt sie sich in der *Pantomime* zur *Absicht* des Drama's an, so gibt sich hierbei noch ihr edelstes Bestreben kund, indem sie sich vor dem lüsternen Blicke der Frivolität durch diesen Schleier zu decken sucht. Aber auch hier muss sie dennoch das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbstständigkeit mit jämmerlichster Entstellung büssen und von der Prostitution zur Lächerlichkeit, von der Lächerlichkeit zur Prostitution flüchten. — „O herrliche Tonkunst! o schmähliche Tonkunst!"

Das *Meer* trennt und verbindet die Länder; so, führt der Künstler fort, trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äussersten Gegensätze der Tanz- und Dichtkunst.

„Sind *Rhythmus* und *Melodie* die Ufer, an denen die Tonkunst der beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfasst und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermessliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der *Harmonie*. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfasst seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des *Rhythmus*, aus den schattigen Thälern des anderen Ufers erhebt sich der erhabenste Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmuthig steigenden und sinkenden Wellen der *Melodie* aufregt. In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie erreichen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der *Natur* selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermesslichen *Grund ihres eigenen Keimens, Zeugens und Sehnens* verhüllt, eben, weil das *Auge* nur das zur *Erscheinung* Gekommene, das Entheimte, Gezeugte und Erschaffene erfassen kann."

Der *Hellene*, — so führt der Künstler in demselben Bilde fort — wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge, zwischen dessen wohlvertrauten Ufern er nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, — dort das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen innig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Von den Ufern des *Lebens* schied sich der *Christ*, weiter und unbegränzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozean zwischen Meer und Himmel grenzenlos allein zu sein. Das *Wort* des *Glaubens* war sein Kompass, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wies. Doch auch das erbrausendste Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an dem sich sein Ungestüm brechen konnte.

„Wo wir am fernen Horizont die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegränzten Himmelsraum ahnten, da entdeckte endlich der kühnste aller Seefahrer *Land*, menschenbewohntes, wirkliches seliges Land. Hat Kolumbus uns gelehrt, den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtige, nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, zum Menschen überhaupt geworden, — so sind durch den Helden, der das weite uferlose Meer der *absoluten Musik* bis zu seine Gränzen durchschiffte, die neuen ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr *trennt*, sondern für die neugeborene, glückselige, künstlerische Menschheit der Zukunft *verbindet*, und dieser Held ist kein anderer als — Beethoven." —

Ihm erschloss sich die unermessliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens. Er vermochte es, dieses unergründliche Meer unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnens in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war? —

„Durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache drang der Meister bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er musste und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das *Wort*. Das nothwendige, allmächtige, allvereinende Wort, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergiessen vermag, das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, setzte Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung. Dieses Wort war: — *Freude!* Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: *„Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!"* — Und *dieses Wort* wird die Sprache des *Kunstwerkes der Zukunft* sein."

Die herrliche Darstellung der Kunstthaten Beethoven's schliesst Wagner mit dem Satze ab:

„Die *letzte Symphonie* Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur *allgemeinsamen Kunst*." Keineswegs aber — das fügt er hinzu — hat ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Oeffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst jenen grossartigen Prozess vollführt, durch welchen die Musik aus ihrem ureigensten Elemente den Schwestern die erlösende Hand reicht, sondern lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum, das einsam den Geist der in der Oeffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens diese Gemeinsamkeit, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst in sich *produzirte*. Dieser wundervolle Schöpfungsprozess wurde von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht, sondern von der künstlerischen Gemeinschaft gar nicht einmal *begriffen*, vielmehr auf das schmäh-

lichste missverstanden. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kund gab, blieben für die komponirende Mit- und Nachwelt eben nur *Formen*. So haben wir denn auch erleben müssen, dass die grosse Weltentdeckungsfahrt Beethovens, diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören" — weiter sah man darin nichts. — So hat Kolumbus Amerika nur für den sündlichen Schacher unserer Zeit entdeckt, ruft der Künstler schmerzlich aus. Aber —

„macht, was Ihr wollt! seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet auch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonien mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text. — Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, euch fehlt der Glaube! Ihr habt nur den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür!"

Hiernach wendet sich der Künstler der besonderen Betrachtung der Dichtkunst zu. In der Dichtkunst kommt sich die Absicht der Kunst überhaupt erst zum Bewusstsein: die anderen Kunstarten enthalten in sich die unbewusste Nothwendigkeit dieser Absicht. Aber der Gedanke ist an sich gestaltlos; so vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk gar nicht zu schaffen, ohne die Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört. Ueberall wo das *Volk* dichtete, trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als *Kopf* des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Das Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitirte Dichtung: ehe die Gesänge des Homeros zum Gegenstande litterarischer Sorge geworden waren, hatten sie in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht. Und während Professoren und Litteraturforscher im fürstlichen Schlosse des Peisistratos an der Konstruktion eines *litterarischen* Homeros arbeiteten, rüstete Thespis seine Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volkes heraustretend, und schilderte nicht, wie im Epos, die Thaten der Heiden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar. Die Blüthe der *Tragödie* dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein *gemeinsamer*, war. Nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst *dichtete* die Dichtkunst nicht mehr: sie stellte nicht mehr dar, sie *beschrieb* nur; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen. Die Dichterweise ward nur *Schreibart* — zum *Schreibstyl* der Geisterhauch des Dichters.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: solche *Schauspielergesellschaften* gehen am Ende des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervor. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete auch *Shakespeare* für seine Schauspielgesellen

das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Kraft der nackten Rede allein es erstehen sehen; nur eine Hilfe ward ihm zu Theil, die *Phantasie* seines Publikums. Ein unerhörtes Genie und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging; das ihnen gemeinsame Schöpferische aber war: das *Bedürfniss*.

Das stockende und verstimmte Instrument eines künstlich auseinandergefügten Schauspielerpersonales wollte dagegen *Goethe* sich zum Gebrauche herrichten. Was er erahnen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. Wie entstellt, wie unkenntbar klangen ihm diese in dichterische Musik gebrachten Anschauungen entgegen! Wo ein Goethe gescheitert war, musste es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen; unsere vornehmen sich selbst dichtenden Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungeheuelte Bühne, sondern für das glatte Papier. So erschien denn das Unerhörte: *für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!*

Dem Jammer unserer eigentlichen *theatralischen* Dichtkunst gegenüber, da schliesst der Künstler, bleibt dennoch die Litteraturpoesie der einzige — traurige und unvermögende! — Trost des nach dichterischem Genuss verlangenden einsamen Menschen der Gegenwart: der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte *Verlangen* nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunstwerke; denn der Trieb dieses Verlangens ist ihre eigene Seele, und die einzige Befriedigung derselben ihre Selbstvernichtung, ihr *Aufgehen* in das lebendige Kunstwerk der Zukunft.

Im letzten Abschnitt des zweiten Theiles spricht der Künstler noch über die „bisherigen Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten." Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke, sagt er, entsteht in jeder Kunstart unwillkürlich, sobald sie, an ihre Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich *naht*, nicht aber von ihr zu nehmen strebt; von allen Kunstarten aber bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer anderen so sehr, als die *Tonkunst*, weil sie wie ein flüssiges Naturelement zwischen den bestimmter und individueller sich gebenden Weisen beider anderen Kunstarten ausgegossen ist. Ein nothwendiges neues kräftiges *Erfassen des Wortes*, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik. Die einzige scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, die Oper, ist hingegen vielmehr der Sammelpunkt ihres eigensüchtigsten Verlangens, der gemeinsame Vertrag ihres Egoismus geworden. Dicht- und Tanzkunst lehnen sich der herrschsüchtigen Schwester Musik nur wider Willen her und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich geltend zu machen. Die Thaten *Gluck's* und *Mozart's*, sowie der sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter, deckten zwar die Fähigkeit und den Willen *der Musik* auf, durch ihr freies

Aufgehen in dramatische Dichtkunst das allgemeine Kunstwerk zu ermöglichen; aber ohne dass dieses Verlangen der Musik von den Schwesterkünsten verstanden worden wäre. „Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk und somit dieses Kunstwerk selbst, ermöglicht werden."

„Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst *als einzelne Künste aufhören*, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja, ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben!" —

Bis hierher, d. i. bis an den Schluss des zweiten Theiles, sind wir der kühnen Gedankenentwickelung des Künstlers gefolgt, ohne uns irgend eine unberufene Unterbrechung derselben zu erlauben, aber nicht ohne die stetige Ueberwindung des Bewusstseins, durch eine solche, oft gewaltsame, Zusammendrängung des wesentlichen Inhaltes den ursprünglichen Duft der Darstellung zerstört, ihre Reize abgestreift, die Kraft und den Reichthum des Ausdruckes beeinträchtigt und den Gedanken selbst oft nur unvollkommen wiedergegeben zu haben. Schon sind die gewagtesten Sätze ausgesprochen, welche den, in seinen Mussestunden aesthetischen Velleitäten sich hingebenden Philister seiner Zeit in ein wahres Entsetzen über die Kühnheit der Wagnerischen „Theorien" brachten; ein Entsetzen, von dem er sich nur allmählig erholte, aber nur, indem er das Object seiner verwirrten Empfindung vergass. Das ist die Art, wie unsere Zeit die ihr gebotenen Räthsel löst. Zu diesen entsetzenden Forderungen des Künstlers gehörte vor allem die des „Unterganges der Einzelkünste." Man musste sich die Augen verbunden haben, um den klaren, wahren Sinn dieser Forderung zu verkennen. Aber diese und manches Andere müssen wir uns für unsere Schlussbetrachtung aufsparen.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

III. Falsche Satzbildungen.

In unserem ersten Kapitel, über die moderne Bildersprache, hatten wir uns gewissermaassen mit der Aesthetik der *Satzbildung* bereits beschäftigt, welche letztere durch den Mangel an Logik in den Köpfen unserer Stylisten so arg verletzt sich uns zeigen musste. In dem folgenden Kapitel, über die falschen Wortanwendungen, haben wir sodann, zumal am Anfange, ebenfalls die durch solche Anwendungen verletzte Logik auch der eigentlichen *Satzbildung* schon mehrfach berührt. Dieser Satzbildung wollen wir uns nun zuletzt aber ausschliesslich noch zuwenden, wobei wir dann dieselben, der Eigenart modernen Sprachgebrauches überhaupt entsprechenden, stylistischen Grundübel wiederfinden werden, welche wir bisher zu beobachten und zu rügen hatten: den übermächtigen modernen Drang nach *Verkürzung*, der zum wechselseitig sich steigernden Verderben der Logik und des Sprachsinnes führt, und die daraus wieder entspringende Neigung zu jenen an einander schmelzenden und aufeinander häufenden *Zusammensetzungen*, welche, aus der Unlogik hervorgegangen, mit dieser zugleich das Zunehmen des Unästhetischen in der Form des modernen Styles mindestens eben so sehr begünstigen, wie die zu Anfang betrachteten metaphorischen Unsinnigkeiten. —

Vielfach besteht die Verkürzung, wodurch Form und Sinn des ganzen Satzes verdirbt wird, nur wiederum in der Weglassung eines einzelnen Wortes. In einem historisch-politischen Aufsatze der Augsburger Allgemeinen Zeitung habe ich einmal gelesen: „dieses Geschlecht wird ein glänzendes Beispiel — *dafür*, was Energie und Thatkraft und Patriotismus vermögen"; worauf soll sich das „was" noch beziehen, wenn das „dafür" vorher ausgeblieben ist? Herr Ehelich sagt einmal in der „Gegenwart": „bei einer Komposition von so leichtem Kaliber (!) wäre die Forderung der Pietät nicht — *angewendet*", auf das *Wie* der Anwendung kam es aber an. Ohne Bezeichnung dieses *Wie* ist das, was dasteht, ein nicht geringerer Unsinn, als wie der Satz aus einer Zeitung: „*der Verlauf der Wunden* wird ein günstiger sein", wo das Wichtigste, der Begriff der *Heilung* verschwiegen ward; oder als die Leistung Karl Frenzel's in Westermann's Monatsheften: „grosse Hoffnungen hegte ich nicht von *seiner Vorausprophezeiung*", wo der nothwendige Begriff der *Wirkung* weggeblieben war; oder endlich als die stylistische Grossmuth Gutzkow's: „*eingefallen*, blass, trübsinnig erblickt er dahin", wo also die ganze Person den „Einfall" erdulden muss, weil der Schriftsteller die Bezeichnung des betroffenen besonderen Körpertheiles (etwa: „mit eingefallenen Wangen") unterlassen hat. Derselbe

Autor lässt uns bei einem Satze: „der Kegler drausen hatte mit dem Geben des Jägers *aufgehört*“ in bedenklichem Zweifel darüber: wonach seine Kegler eigentlich aufgehört haben, ob mit sich selber, mit ihrer eigenen Existenz — was grammatisch dastehn —, oder ob mit dem Geben eines Anderen — welcher faktische Unsinn aus der Wortteilung sich ergibt —; und dieses Alles nur darum, weil es ihm zu viel gewesen war, zu sagen: sie hätten *zu kegeln* aufgehört. Welchen Unsinn die flüchtige Unterlassung der V[illegible]ung eines Begriffes — und wäre er durch das kleinste Wort auszudrücken[illegible] wesen — zur Folge haben kann, das zeigt uns recht deutlich ein Satz H. v. Schmid's in der „Gartenlaube“: „Das wettergebräunte *Gesicht*, *Jagdtasche* und *Büchse*, *die* von einem Jagdhund bewacht, neben ihm *auf der Bank lagen*“. Um der kläglichen Ersparnis eines zweitmaligen „ohne“ wird das „Gesicht“, durch nichts mehr von Jagdtasche, Büchse und Zubehör geschieden, in die üble Lage versetzt, von einem Hunde bewacht zu werden und mit jenen Gerätschaften, neben seinem eigenen Besitzer, auf der Bank zu liegen. — Die gefährlichste Wortersparung bei der Satzbildung aber ist diejenige, welche die zusammengesetzten *Verbalformen*, die *Perfekta* und *Plusquamperfekta*, auch im prosaischen Style, rücksichtslos um ihre bezeichnenden Hilfsverben bringt. Dieses so bequeme und anscheinend so unverfängliche Beknappen des Ausdruckes, dieses durch unsere gesammte heutige Litteratur massenhaft verübte Verkürzen fast eines jeden „ich war verreist *gewesen*“ in ein „ich war verreist“, oder: „dass ich gesund *geworden bin*“ in: „dass ich gesund geworden“, oder: „nachdem ich gespeist *hatte*“ in: „nachdem ich gespeist“, oder: „ob ich gegangen sein würde, wenn er mich gebeten *hätte*“ in: „ob ich gegangen, wenn er gebeten“, — diese erbärmlich leichtfertige Manier bringt unseren schon so geschwächten Sprachsinn immer noch mehr dahin, auf die unendlich wichtigen logischen Unterschiede unserer präteritalen Tempora gar nicht weiter zu achten, sondern sie unbedenklich durch einander zu wirren. So wird denn schliesslich dem überall einzig treibenden Drange nach Verkürzung dadurch auf das Vollkommenste genügt, dass man das durch Hülfsverben gebildete Perfekt und Plusquamperfekt überhaupt ganz fallen lässt und sich nur noch des kurzen *Imperfekts* bedient (z. B. Gottschall in der „Illustrirten Zeitung“: „noch ehe das Jahr sich zu Ende neigte, sahen einer der hervorragendsten Schriftsteller auf die Todtenliste desselben gesetzt werden“). „Unter allen Infamien, die heut zu Tage an der deutschen Sprache verübt werden“, so sagt Schopenhauer, „ist die Ausmerzung des Perfekts aus derselben und Substituirung des Imperfekts die verderblichste, denn sie trifft unmittelbar das Logische der Rede, zerstört den Sinn derselben, hebt Fundamentalunterscheidungen auf, und lässt sie etwas Anderes sagen, als beabsichtigt wird. Man darf im Deutschen das Imperfekt und Perfekt nur da setzen, wo man sie im Lateinischen setzen würde; denn der leitende Grundsatz ist in beiden Sprachen derselbe: die noch fortdauernde unvollendete Handlung zu unterscheiden von der vollendeten, schon ganz in der Vergangenheit liegenden. Durch die be-

sagte Exstirpation jener zwei wichtigen Temporum sinkt eine Sprache fast zum Range der allerrohesten herab." Heute schreibt ein Paul Heyse ganz unbesorgt: „als er das Sträuschen *aufhob* und ihr einen Dank hinüberschicken wollte, war die Kammer drüben dunkel, das Fenster geschlossen"; — alles in *eisere* Tempus, während doch jedenfalls die Handlung des Aufhebens, welche sowohl der des Schickenwollens, wie dem, von dem Handelnden bemerkten Zustande des Dunkelseins, vorhergegangen war, in die Form des Plusquamperfektums gebracht werden musste. Die Beispiele dieser, schon zu Schopenhauer's Zeit beliebten, logisch-grammatischen Ungenauigkeit und Wiedersinnigkeit sind viel zu sehr zu typischen Zügen in der Physiognomie des modernen Styles geworden, als dass es nöthig erscheinen sollte, den beklagten grossen Uebelstand mittels einer Hervorhebung Einzelner aus der Masse noch besonders bestätigend zu beleuchten. Vorübergehend aber möchten wir doch darauf hinweisen, wie wünschenswerth die feineren Differenzirungen im Gebrauche der Tempora bei unseren, auf mehr künstlerischem Felde beschäftigten Schriftstellern seien. Ich erwähne deshalb beispielsweise eines Satzes von Golo Raimund aus der Romanzeitung: „er wartete auf ihren Schritt, als er allein wie ehedem unter der Linde sass, wo ihm in ihrer Gesellschaft die Stunden im Fluge entschwunden", da es hier auf die Unterscheidung zwischen dem Jetzt und dem Ehedem ankam, so hätte richtiger an die letztere Stelle das Plusquamperfektum „entschwunden waren" gesetzt werden sollen, — aber wer denkt heute noch an die Möglichkeiten des Ausdruckes in unserer Sprache, da selbst die Nothwendigkeiten des Ausdruckes dem allgemeinen Sprachbewusstsein so ferne entschwunden sind?! So sei denn diese Betrachtung durch die Mittheilung nur noch eines Kuriosums Gutzkow'scher „*Mache*"*) beschlossen, welches uns zugleich als Vorspiel zu den später zu berücksichtigenden Ungeheuerlichkeiten modernen Satzbaues dienen mag.

> Als die kleine behagliche Gesellschaft den Abendimbiss genommen hatte, sich dann noch eine Weile und geistentheils auf Kosten des Hofrathspaares unterhielt, dann nach ländlicher Sitte, die schon vor lästigem Hahnengeschrei (?), ein Frühaufstehen bedingt, nach einem Rundgang durch den Garten an ein baldiges Nachtrunkenbetrieben (?) begehen hatte, hielt der Obrist plötzlich den Rittmeister zurück, nöthigte diesen (?), in einem eleganten traulichen Kabinet neben dem Salon, dessen Fenster eben vom Diener sorgfältig verschlossen und von aussen verwahrt wurden, Platz zu nehmen und bat die, dies noch einige Augenblicke Gehör zu schenken."

*) Dieses schöne Wort verdanken wir unseren feinsinnigen Aesthetikern und Kunstgelehrten, welche es als terminus technicus in ihren Styl eingeführt haben. Rasch und freudig wird derselbe von allen modernen Schriftstellern daher bezogen, welche bereits an dem bequemen, plebejischen Begriffe des „Machens", den ihnen das französische „faire" im mustergültigen Style des bewunderten Nachbarvolkes als mit Vorliebe gebrauchten Ausdruck darbot, grosses Gefallen gefunden hatten. Wie schön sagt doch der deutsche Dichter Tempeltey einmal in Westermann's Monatsheften: „Er hatte einmal in Herzensangelegenheiten vor allem Machen eine Scheu, die ihm das Wort von den Lippen nahm". (?) — Wie oft finden wir in modernen Romanen Stellen, wie etwa: „Ah, sonschte B. und wandte sich an C." Wer möchte danach noch Anstoss an der aesthetisch beglaubigten „Mache" nehmen?

An derselben Stelle, wo Schopenhauer über den Missbrauch unserer *präteritalen* Tempora sich äussert, klagt er auch über die leichtfertige Behandlung der Tempora in *hypothetischen* Sätzen, wobei er ebenfalls von dem vielgerügten Triebe nach Verkürzung ausgeht, denn es bei solchen Sätzen, wie auch hier schon einmal erwähnt worden ist, die Partikeln „wenn" und „so" zu unterschlagen beliebt. Wer aber einmal der Kürze halber sagt: „käme er zu mir, würde ich ihm sagen", der geht leicht in der Verkürzung noch weiter und begnügt sich mit: „käme er zu mir, *sagte* ich ihm", und wenn ihm dann gelegentlich das früher gebrauchte „würde" wieder einfällt, so lässt ihn sein geschwächter Sprachsinn, nachdem der Unterschied der Verbalformen im hypothetischen Satze bereits einmal verwischt worden war, sehr leicht das Verhältniss ganz fälschlich umkehren und sagen: „*würde* er zu mir kommen, ich *sagte* ihm", oder, wie z. B. Fr. Natzel in der „Gegenwart": „*würden* wir solch ein Leben führen, so *fiele* es uns wohl kaum ein", oder auch, wie A. Hartmann in der Roman-Zeitung: „sie *hätten* über Nacht die Herzblättchen zernagt, *würde* man sie nicht Tag für Tag aufgesucht und vertilgt haben". Der Konditional mit seiner *futuralen* Bildung „würde" gehört aber einzig und allein in den Hauptsatz hinein, der die *Folge* der erfüllten Bedingung ausdrückt, während der eigentliche hypothetische, die *Bedingung* enthaltende Satz, dem das „wenn" gebührt, nichts anderes als die einfache *präteritale* Konjunktivform erfordert. Nachdem man hierbei einmal in die Verwirrung gerathen ist, konstruiren nun aber manche Schriftsteller, indem sie doch nicht immer gar zu kurz sich ausdrücken mögen, mitunter *beide* Sätze mit dem Konditional, z. B. Bluntschli in der „Gegenwart": „ich *würde* mich scheuen, diesen Satz in Erinnerung zu bringen, *würde* ich nicht täglich erfahren u. s. w.", oder O. Riecke ebendort: „*würden* wir dem Egoismus Valet sagen, so *würde* die Welt zusammen stürzen". Nach „*als ob*", oder „*als*" allein, in der Bedeutung von „*als wenn*", die hypothetische Tempusform zu setzen, wird kaum mehr für nöthig befunden: „als *wolle* (statt: wollte) er wetteifern mit der Schönheit" sagt z. B. Schmid in der „Gartenlaube". Wo aber der hypothetische Sinn noch beachtet wird, da geht es bei der Anwendung schwerlich ohne Fehler ab, indem entweder wiederum der falsche Konditional sich eindringt (A. Hartmann: „es war, als ob die Huldigung der Menge sie gar nichts angehen *würde*"), oder neben dem richtigen hypothetischen Konjunktiv in unbedenklicher Gleichordnung der Konjunktiv des Präsens tritt, welcher letztere wegen seiner, dem Indikative ähnlichen Form häufig durch jenen ersetzt zu werden pflegt. Diese zwiefältige Konstruktion ist bei uns völlig gäng und gäbe geworden; ich will hier nur zwei feingebildete deutsche Dichter, Tempeltey und Heyse, citiren. Der erstere sagt einmal besonders schön: „zuweilen tönte *ein helles Rauschen*, als *läge* aussen die Welt und *könne* nicht eindringen in diese Stille"; Heyse schreibt: „mir scheint, als ob dergleichen Entschlüsse das tiefste Schweigen *forderten*, und als ob der Geist bei solchen Gedanken mehr als je einsam zu bleiben *wünsche*"; und an anderer Stelle: „als *würde* jeder Schritt ihm schwer,

oder als *koste* es ihn*) immer neue Ueberwindung den Heimweg einzuschlagen." Eine ähnliche Verwirrung im Gebrauche der Konjunktive zeigt uns ein dritter Satz von Heyse: „die durch das unausbleibliche Gefühl der Langenweile beschwerlich *falle*, oft bis zu einem Grade, dass der Mensch zur Vernichtung des eigenen Lebens getrieben *wurde*"; wenn auch das Ganze hier als indirekte Rede erscheint, so hätte es doch entschieden „*werde*" heissen müssen; denn die direkte Rede erfordert das einfache „*wird*". Als Mittel zur Verkürzung wird gewöhnlich im Gegentheile nur zu gerne eine Vertauschung des nöthigen Konjunktivs gegen den bequemeren Indikativ vorgenommen, wie z. B. Gutzkow (noch dazu mit ganz verkehrter Wortstellung) einmal schreibt: „ob nicht etwa Eduard zu finden *war*." Gegen diesen Missbrauch richtet sich Schopenhauer's energische Note: „In den Göttingischen, sich *gelehrt* nennenden Anzeigen habe ich (Februar 1856) sogar statt des, sobald Menschenverstand in der Phrase sein sollte, schlechterdings erforderlichen *Plusquamperfecti Conjunctivi*, beliebter Kürze wegen, das simple Imperfekt gefunden, in der Phrase: „er schien" statt: „er würde geschienen haben." Dazu ich gesagt habe: „Elender Lump!"*)

Durch Wortersparung wird, wie wir gesehen haben, die *grammatische* Grundform der Sätze und ihrer Beziehung zu einander zerstört; schreitet dieselbe bis zur *Satzersparung* fort, so ist damit die völlige Auflösung der *Logik* in der Rede erreicht. Der Leser muss das vom Schreiber unterdrückte Zwischenglied in der Zusammenfügung mehrer Sätze während des Lesens sich eiligst hinzudenken. Darüber entgeht ihm die völlige Unsinnigkeit der Konstruktion, welche durch solche Verkürzung dem Schreiber entstanden war. So lockert ihm eben der Zwang zum flüchtigen Nachhilfsdenken noch mehr den Sinn für die Logik der Sprache. Unsere Zeitungen setzen aber eine solche *Nachhilfe* vertrauensvoll bei ihren Lesern voraus, womit sie sich allerdings, wenn man alles zusammen rechnet, an ihren Leitartikeln und Besprechungen einen ganz hübschen Raum für ihre Handelsnachrichten und Kurszettel zusammen ersparen; während der Leser, anstatt Kenntniss des gemeinten Sinnes zu erlangen, sich mit der unbestimmten Ahnung desselben zu begnügen gewöhnt. „Wichtiger scheint es uns, dass der Mangel an der letzten Feile sich darin äussert, dass u. s. w."; so hatte ein Rezensent der Augsburger Allgemeinen Zeitung sich ausdrücken wollen; vielleicht aber unwillkürlich abgeschreckt durch die Nothwendigkeit, die Wiederholung des „dass" mittels einer Umformung der Konstruktion zu vermeiden, zerstörte er lieber die ganze Konstruktion durch unlogische Verkürzung des Ausdruckes und schrieb: „*wichtiger* erscheint uns der *Mangel* der letzten Feile *darin*, *dass* Instanzen von durchschlagender (!

*) Schopenhauer: „Es kostet *mich*" ist nichts als ein solenner und pretioser, durch Verjährung akkreditirter Sprachfehler. *Kosten* kommt, eben wie das italiänische *costare*, von *constare*. „Es kostet mich" ist also *me constat*, statt *mihi constat*. „Dieser Löwe kostet mich" darf nicht der Menageriebesitzer, sondern nur Der sagen, welcher vom Löwen gefressen wird".

Bedeutung nicht immer in diejenige volle Beleuchtung (!) gestellt sind, welche sie verdienen.“ Ein Anderer sagt in derselben Zeitung: „diese Geistlichen geben nur zu häufig Veranlassung zu blutigen Auftritten, — *als wenn* dadurch die Lehre des Christenthums gefördert würde“, wobei nothwendiger Weise zu ergänzen ist: „als ob *sie glaubten*, *dass* dadurch die *Verbreitung* (oder das *Ansehen*) der christlichen Lehre gefördert würde.“ Der bekannte Schriftsteller Vambery, der als ungarischer Israelit die Pflege des modernen deutschen Styles mit übernommen hat, schreibt ebendort einmal: „er weiss mit der Feder umzugehen, — *da* es wohl heut allgemein bekannt ist, dass die heutigen englischen Koryphäen auf dem Gebiet der asiatischen Archäologie ehedem unter den Fahnen Mars' (!) gestanden“ (fehlt: haben); er verschweigt also durchaus den nöthigen Verbindungssatz, etwa: „er weiss mit der Feder umzugehen, *worüber man sich jedoch nicht zu verwundern braucht*, da es wohl allgemein bekannt ist u. s. f.“ In der National-Zeitung hatte ein Berichterstatter sagen wollen: „den grössesten Eindruck erzielte der Redner, als er auf diejenige Seite der Sache einging, welche u. s. f.“; gleich einsetzend aber mit der heute so beliebten *negativen* Ausdrucksweise, gerieth er in folgende wirre Verschränkung der Begriffe und Beziehungen: „*keine Seite* der Sache hat tieferen Eindruck gemacht *als da*, *wo* der Redner darauf einging —“! Auch geschicktere und gebildetere Autoren lieben auf diese Weise die Mühe der Verdeutlichung sich zu ersparen. „*Wie er matt hinwankte*, *hätte man* ihn für einen eben von schwerer Krankheit Genesenen gehalten“. Weil Paul Heyse dieses geschrieben hat, so wird man es sicherlich allgemein für guten deutschen Styl halten; und doch ist es mindestens ungenau, wenn nicht unrichtig geredet, denn: der Hauptsatz versetzt uns auf den Standpunkt des objektiven Beobachters, der Nebensatz aber lässt diesen wiederum gänzlich ausser Acht. Es hätte heissen dürfen: „*wer* ihn so matt hinwanken *gesehen* hätte, *der* würde ihn für einen eben Genesenen gehalten haben.“ Gutzkow meint: „der Professor hat seinen Fehler gerügt, *als* wir ihn, *weil* wir uns um Eduard's Fortkommen ängstigten, zum Mittagessen eingeladen hatten“; anstatt dessen sagt er nur: „*weil* wir ihn aus Angst *über* Eduard's Fortkommen — *einluden*“! — Das Gegentheil des Gemeinten! — In gleich musterhafter Kürze sagt Edmund Höfer einmal: „ein Paar Rosetten sind beweglich, *aber ohne Erfolg*“, nämlich, wenn man die beweglichen *bewegt*, so erfolgt nichts; wenn hiervon gar nichts gesagt wird, wer versteht dann den Einwurf mit „aber“?! Eine recht überraschende Entgegensetzung bietet uns z. B. auch Paul Nerrlich bei der Besprechung eines Ebers'schen Romanes in der „Gegenwart“ dar: „Hermes steht allenthalben im Vordergrunde, *gleichwohl* ist auch er mit nicht geringerer Kunst charakterisirt“. Allerdings treten beide Sätze im Sinne des *Kritikers* als tadelnd und lobend einander gegenüber, für die kritisirte Darstellungsweise des *Autors* aber fällt das Getadelte mit dem Gebilligten so nothwendig zusammen, dass ein hier dazwischen geschobenes „gleichwohl“ zur Widersinnigkeit werden muss, im Falle nicht zuvor durch einen Zwischensatz die Scheidung der Stand-

punkte des Kritikers und des Autors deutlich hervorgeholen werden war, etwa: „obwohl dem ein Fehler des Autors ist, so muss man doch auch dabei seine Kunst bewundern". Derlei Ueberraschungen werden uns aber häufig genug bereitet, und zwar nicht allein durch Abbreviatur des Satzbaues, sondern auch z. B. durch die baarste unbesonnene Flüchtigkeit: „schon hatte der Amerikaner *angefangen*, sie beim Blumensammeln unterstützen — zu *wollen*", oder durch die kühne Zusammenstopfung von Sätzen verschiedensten Gedankeninhaltes in eine einzige Konstruktionsgruppe: „er blickte zurück und *machte dieh Miene, als wollte* er sich gegen eine solche von einem Fremden gegen ihn geführte Sprache — (man erwartet: zur Wehre setzen; aber nein:) — *nur* aus Rücksicht auf seine Taube *nicht* zur Wehre setzen"! So bringt uns Gutzkow, der Autor dieser letzten Beispiele, wiederum aus dem Kapitel von der Verkürzung in das von der Zusammensetzung auf dem Gebiete des Satzbaues.

Wie dieselbe, durch die vielseitigen Ansprüche des modernen Geisteslebens an den heutigen Schriftsteller hervorgerufene Flüchtigkeit, welche die Worte verkürzte und wegliess, andererseits ihre unsinnigen Zusammensetzungen verursachte, so wirkt sie auch in gleicher Weise bei den Abbreviaturen der Sätze und bei ihren unlogischen Zusammenfügungen. Wenn an Stelle einer Satzbindung durch ein Pronomen oder eine Partikel, welche eine ganz bestimmte logische Beziehung auszudrücken hat, der Schreiber rücksichtslos mit einem einfachen gleichordnenden *„und"* sich begnügt, dann ist diesem Verfahren für die Satzbildung von eben derselben Bedeutung, wie jene leichtfertigen Agglutinationen moderner Wortbildung. A. Hartmann schreibt in der Romanzeitung: „der Schuss zerschmetterte seine Rechte, welcher das Pistol entfiel *und* des Doktors Fuss traf"; um die Wiederholung eines Relativs zu ersparen, wird mittels der bequemen Kopula eine völlig sinnlose Satzagglutination bewerkstelligt. Wilhelm Lübke braucht in Westermann's Monatsheften dasselbe leichte Mittel zur Ersparung der logisch richtigen Satzanknüpfung durch eine bestimmte Konjunktion: „Correggio's *Jo*, bei welcher (!) Ungar sich auf der Höhe seiner Kunst zeigt (!) *und* den Silberduft dieser vom zartesten Licht umflossenen Formen künstlerisch wiedergibt" — nein: *indem* er ihn wiedergibt! — aber auch nicht bei der Jo selber, sondern bei dem Blicke nach Correggio's Gemälde. Rosenette sagt in der Roman-Zeitung: „so überrascht der Student über diesen Besuch war, Heinrich liebte seinen Vater zärtlich *und* sprang ihm mit offenen Armen entgegen" — nein: *weil* er ihn liebte, *so* sprang er ihm entgegen. Eine Notiz in der „Gegenwart" lautet: „er war zum ersten Male in unserer Mitte *und* seit lange schon *durch* seine Romane ein beliebter *Name*" — nein: er war zum ersten Mal hier, *nachdem* er sich aber schon seit langer Zeit durch seine Romane bei uns beliebt gemacht hatte, oder: *so* er seiner Romane *wegen* seit langer Zeit ein beliebter Schriftsteller, oder: sein Name — bekannt war. Gutzkow liefert dann Folgendes: „plötzlich wurde ein Schuss hörbar und das in dichtester Nähe, *sodass*

die junge Dame einen Schreckensruf ausstieß, *und* zugleich einem in die Luft blickenden, dem bisher gelegenen Kornacker austretenden jungen Manne, einem *halben Knaben* (!), entgegenrief: *Eduard!* — also: Schreckensruf, Entgegenschrei, Aufblick, Kornacker und halber Knabe, alles durch ein einziges „und" zur Folge des *in* dichtester Nähe *hörbaren* Schusses gemacht! — nein: der Schuss wird *aus* solcher Nähe hörbar, sodass sie aufschreit, *wobei* sie zugleich, oder wohl richtiger: *wonach* sie alsbald den jungen Mann sieht, dem sie seinen Namen entgegenruft. Nicht viel besser aber macht es H. v. Schmid in der „Gartenlaube": „der kühle Erlenwind *blies so kräftig* hervor, *dass* Niemand sich vor der Hitze flüchtete *und* eine grosse Anzahl von Landleuten vor dem stattlichen Wirthshause beisammen *stand*"; — ein Wind, der so kräftig bläst, dass Landleute — *stehen* (anstatt, wie man etwa erwarten dürfte, umzufallen!) — das ist gewiss ein recht merkwürdiger Wind; das Merkwürdige liegt aber allein in der flüchtigen Ersetzung eines exemplifizierenden „wie denn auch" oder dgl. durch das gleichordnende „und", welches nur dann richtig angewendet gewesen wäre, wenn der Autor sich die Zeit genommen hätte zu schreiben: „sodass Niemand vor der Hitze flüchtete und die Landleute vor dem Hause stehen *konnten*". Auch Lasker setzt einander gleich, was nicht einander gleich zu setzen ist, wenn er einmal in der „Rundschau" sagt: „im Erziehungsberuf (soll heissen: bei der Ausübung des Berufes) schadet auch hier die Nothwendigkeit einer erstrebenden Uniformität, welche oberstes Gesetz ist *und* die Individualität beeinträchtigt"; er hätte ein Jedes *einzeln* von der „Uniformität" aussagen können, das eine zur Bezeichnung dessen, was sie ist, das andere zur Bezeichnung dessen, was sie bewirkt; verbunden aber durften beide Aussagen nur etwa durch ein auseinanderhaltendes „aber eben" werden, wenn nicht besser der ganze Satz umgestaltet gewesen wäre. Aehnlich ist die Nebeneinanderstellung zweier Sätze Gutzkow's, welche durchaus nicht zwei gleichgeordnete Aussagen enthalten, sondern von denen der zweite die Aussage des ersten erklären soll, welche Absicht durch die unbesonnene Anwendung des „*oder*" besonders gründlich vereitelt wird: „sie zeigte eine seltsame Unruhe *oder* es war *die Herstellung* eines würdigen Mittagsmahles, das der Vater kommandirt hatte, *das* sie so hin und her jagte" — nein: „sie zeigte Unruhe; *vielleicht war es* die *Sorge* um die Herstellung des Mahles, was sie hin und her jagte". Auch unsere Stylisten zeigen eine solche echt moderne Unruhe bei ihrer Satzbildung, indem sie uns zwingen fortwährend Dasjenige zu ergänzen, was sie in der Eile weglassen, oder anzudeuten, was sie bequemlich, aber irrthümlich, hingeschrieben haben. Es ist aber wahrlich nicht die Sorge um die Herstellung des Satzbaues, was sie so durch die schiefsten und verwirrtesten Konstruktionen jagt; vielmehr jagen sie aufs Gerathewohl in irgend welche beliebige Konstruktion hinein und benutzen dann sorglos das bequemste Mittel um auf dem eingeschlagenen Wege ungefähr zum Ausdrucke des Gemeinten zu gelangen, gleichviel welche grammatischen und logischen Ungenauigkeiten oder Unsinnigkeiten dabei mitunterlaufen mögen.

Bei allen diesen Leichtfertigkeiten, die es freilich bei der Agglutination der Sätze durch „und" am bequemsten haben, muss aber doch wenigstens jede Aussage für sich zu richtigem Ausdrucke kommen: die verwirrende Flüchtigkeit verdirbt hierbei nur die logisch richtige Verbindung und Beziehung der einzelnen Sätze. Dasselbe geschieht auch z. B., wenn der Schreiber in eiliger Abbreviatur des Ausdruckes mit einer partizipialen Apposition anhebt, dann aber mit einer Konstruktion fortfährt, in welcher der zur Apposition gehörige Hauptbegriff gar nicht als Subjekt auftritt, eine ungemein häufige Verirrung, wofür ich soeben wieder in einer Zeitung das Beispiel finde: „von seiner Gemeinde *hochgeehrt, waren* seine *Predigten* stets besucht", — hiernach wären also die Predigten „hochgeehrt", während der Prediger gemeint ist. Ganz so Lewin Schücking in Westermann's Monatsheften: „Von verschiedenen Interessen *in Anspruch genommen, blieb* nur Eines bei ihm *bleibend* (?) seine *Leidenschaft*." — In umgekehrter Reihenfolge vollzieht sich der nämliche Irrthum, wenn eine der Kürze wegen angewendete infinitivische Konstruktion einem Satze angeschlossen wird, dessen Subjekt nicht das für den Infinitivbegriff zu ergänzende ist, was besonders häufig bei passiver Konstruktion des Hauptsatzes zu geschehen pflegt. Der oberflächlich denkende Schreiber fasst dabei das Verhältniss aktiv auf, wie etwa: „*er werden* von *ihm* abgewiesen, *so* allein zu sein." Nicht selten findet man auch eine Zusammenfassung zweier Relativsätze, in deren einem das Relativ Objekt, also Akkusativ, im anderen Subjekt, also Nominativ, ist, während nun für beide Kasus das einmalig vorangeschriebene, zufällig gleichlautende Wort kurzweg genügen soll: „Eigenschaften, *die* sie oft genug bewährt hatte, *und* — auch heute ihre Wirkung nicht verfehlten", das ist das Beispiel, welches hierfür E. Werner in der „Gartenlaube" uns liefert. Hinweilen verführt ein beliebiges oder besonders beliebtes Wort, etwa die für alle Fälle uns am Nächsten zu liegen scheinende Konjunktion „wenn", den Schreiber zur Bildung eines Vordersatzes, der mit dem nun ihm entsprechen müssenden Nachsatze zusammen etwas ganz anderes ergibt, als was auszudrücken eigentlich beabsichtigt worden war. So setzt Herr Jakob von Falke, aufgefordert zu einem neuen Prachtillustrationswerke für die „deutsche Familie" den Text zu schreiben, mit kühner Unbefangenheit gleich Anfangs ein: „*Wenn* Griechen und Römer ihre eigenthümliche Geschichte geschrieben haben", — und nun muss er fortfahren: „so waren sie durch die Natur ihrer Länder dazu prädestinirt", während doch vielmehr in der *letzteren* Aussage gewissermassen das Bedingende, oder wenigstens ein ursächliches Moment, bezeichnet ward. Er hätte anfangen sollen: „Die Natur der Länder scheint Griechen und Römer dazu schon prädestinirt zu haben, *dass* sie u. s. f."; dies aber wäre nicht so schön gewesen, wie jenes pathetische „wenn", an welches grundunserm Zeichen der überall waltenden Hypothetik der Schreiber eine Menge von *Bedingungen* knüpfen kann, bevor er noch eigentlich weiss, auf welche *Folge* er schliesslich mit seinem ganzen Satze herauskommen werde.

Der bereits erwähnte, dieser Art von Verwirrungen noch verbleibende Vorzug, dass jeder Satz für sich etwas Richtiges ausdrückt, da der Fehler allein in dem Ausdrucke der *Beziehung* liegt, auch dieser Vorzug geht verloren, wenn *Theile der Sätze* in der Verwirrung durcheinander geworfen werden. Dann entsteht auf dem Gebiete des Satzbaues das Nämliche, was wir zuvor bei der Betrachtung der falschen Wortanwendungen als falsche Wortstellung in Folge flüchtiger *Zusammenstellungen* zu bemerken hatten. Wenn z. B. H. von Scheel in der „Gegenwart" schreibt: „ein Wort, *von dem* verlangt zu werden pflegt, dass man es nur mit Tadel ausspreche", so wirft er die Präposition „von" um einen Satz vorauf; denn nach dem Sinne, den man in seiner Rede vermuthen darf, hat folgende Fassung in seiner Absicht gelegen: „ein Wort, *das* nur mit Tadel auszusprechen *von uns* verlangt wird". Freilich wäre auch diese Fassung wieder schon noch richtig, doch aber würde damit wenigstens die falsche Wortstellung vermieden gewesen sein. Hierneben tritt wieder Lewin Schücking mit dem Satze: „auch *deiner Mutter thust Du besser*, in Deinen Briefen nichts von mir zu sagen", anstatt: „Du thust besser, auch Deiner Mutter nichts zu sagen." Der Schriftsteller war einmal beim Beginne seines Satzes in die Inversion gerathen, und nun fiel ihm alles Uebrige wirr durch einander. Eine andere Art falscher Stellung der Satztheile treffen wir z. B. bei Heyse an. Dieser will eine nothwendige Einschachtelung vermeiden und bringt nun gerade bei solchem Bemühen um grössere Deutlichkeit die richtige Beziehung der einzelnen Theile zu einander um ihre Deutlichkeit: „so wenig wir an seinem Muthe *zweifeln dürfen das Leben wegzuwerfen*, wenn er u. s. f."; — wogegen jener Zeitungssatz noch die Einschachtelung hinzufügt: „ähnliche Gerüchte kursirten in Wien, *selbstredend ohne*, da keine Bestätigung *auftrat, geglaubt zu werden*" — Derartige Undeutlichkeiten sind allerdings die natürlichen Folgen der vielgliedrigen Satzverkettungen, wie sie für den neueren deutschen Styl ganz besonders charakteristisch sind, indem sie als das getreue sprachliche Abbild des modernen geistigen Lebens erscheinen, welches sie mit allen seinen Nachtheilen in lehrreicher Weise darstellen.

Schopenhauer sagt: „der leitende Grundsatz der Stylistik sollte sein, dass der Mensch nur *einen* Gedanken zur *Zeit* deutlich denken kann; daher ihm nicht zugemuthet werden darf, dass er deren zwei oder gar mehrere auf ein Mal denke." Nun aber gibt es für uns moderne Menschen kaum noch je einen einfachen klaren Gedanken. Jeder einzelne Gedanke steht für uns mit einer Menge anderer in irgend welcher Beziehung; überall findet sich Bedingtheit, Beschränkung, Antithese, ein buntes Zubehör von Umständen und Bedenken, welche Berücksichtigung erfordern. Jeder aussprechende Gedanke bildet für uns zugleich eine ganze Gedankengruppe, welche nun wiederum ihren Ausdruck in einer entsprechenden gruppenartigen Satzverbindung erhält, auf ähnliche Weise wie unsere verzweigten, künstlichen modernen Begriffe in jenen neuen Wortagglutinationen sich ausdrücken. Wer aber flüchtig und

faul im Denken ist, der wird auch nicht viele Zeit darauf verwenden, sich klar zu machen, wie viele der, seinen Kopf in wüstem Durcheinander heimsuchenden Gedankenmahnungen wirklich mit Nothwendigkeit eine geschlossene Gedankengruppe bilden, und daher auch in einer zusammenhangenden Satzgruppe sprachlich wiederzugeben seien. Vollkommene Klarheit hierüber und hiernach strenge Scheidung des wirklich Zusammenhangenden und des nicht gleich enge zu einander Gehörigen in der Masse der mitsammen in Betracht kommenden Gedanken, das ist es, was den guten deutschen Stylisten auszeichnet. Im klaren und scharfen Denken geübt, und gewohnt, ohne jede leichtfertige Abbreviatur dennoch stäts so knapp und übersichtlich wie möglich sich auszudrücken, darf ein solcher Stylist dann auch es wagen, im Falle logischer Berechtigtheit, kunstvoll geordnete, ebenmässig und klar in sich eingetheilte Satzverbindungen grösseren Umfanges zusammen zu fügen. In solchen Sätzen wird dann allerdings das Abbild des modernen Wesens als durch die Arbeit eines bedeutenden Geistes, welcher es vollkommen wieder zu denken vermag, zu einem wirklichen Kunstwerke logischer Sprachbehandelung erhoben erscheinen können. Wer dagegen nur an Oberflächlichkeit im Denken und an Abbreviaturen der Rede gewöhnt ist, der wird nur zu leichtlich und gerne sich in die ungeheuerlichsten Satzbildungen einlassen, da er ja mit jedem Ausdruckstheilchen, das er sich flüchtig erspart, wiederum Raum für eine neue Anschiebung oder Einflickung gewinnt. „Also, während er sorgen sollte, die Aufmerksamkeit seines Lesers anzulocken und festzuhalten, verlangt er vielmehr von demselben noch obendrein, dass er drei oder vier verschiedene Gedanken zugleich, oder, weil dieses nicht möglich ist, in schnell vibrirender Abwechselung denke." (Schopenhauer.) Dieses Verfahren kann dann so lange fortgesetzt werden, bis von dem vorhandenen Gedankenwuste im Kopfe des Schreibenden nichts mehr übrig ist. Das auf diese Weise Geleistete sieht immerhin für den in der That nichts wirklich Denkenden und für Seinesgleichen nach einer erstaunlichen Menge mit merkwürdiger Kühnheit zusammengebrachter Gedanken aus. Nur Solche, die besonnenerweise ein wohlgeschultes logisches Denken beim Schreiben walten lassen, und dadurch vor allen den hier hervorgehobenen Flüchtigkeiten und Irrthümern moderner deutscher Stylistik gesichert sind, nur diese können im Stande und im Rechte sein, jene heut zu Tage sicherlich allerschwierigste Kunst des wirklich guten modernen Styles auszubilden. Jene dagegen, welche sich mit Flüchtigkeit und Verwirrung im Denken auf diese Kunst einlassen, tragen unter dem berauschenden Einflusse der gedankenlosen Satzverquickung zur Vermehrung aller jener Fehler und zum Verfalle unserer Sprache im höchsten Masse bei. Daher sagt Schopenhauer mit Recht: „Dass unsere Sprache sich dazu besser, als die andern lebenden, eignet, begründet zwar die Möglichkeit, *aber nicht die Löblichkeit* der Sache."

Mit einer gewissen naiven Lächerlichkeit wird diese Sache nun von Denjenigen betrieben, welche nur dem modernen Drange nach vielfacher Gedanken- und Satzverbindung folgen, ohne dabei die speziellen sprachlichen Manier einer

gewissermaassen künstlerischen Zusammenordnung der Einzeltheile nach ihrer bezüglichen engeren Zusammengehörigkeit, der Umschliessung der abhängigen durch die regierenden Sätze, in Anwendung zu bringen. Schopenhauer lobt den *französischen* Styl mit den Worten: „Der Franzose reiht seine Gedanken, in möglichst logischer und überhaupt natürlicher Ordnung, an einander und legt sie seinem Leser successive zu bequemer Erwägung vor, damit dieser einem jeden derselben seine ungetheilte Aufmerksamkeit zuwenden könne.“ Diese einfache Aufeinanderfolge der zusammengehörigen Sätze, welche also der Franzose, ohne höhere Rücksicht auf einen spezifisch modernen Gedankenstyl, lediglich im Interesse der sprachlichen Deutlichkeit, überall vor unmässiger Ausdehnung zu bewahren trachtet, wird von dem Deutschen zur schier endlosen Aneinanderkettung immer neuer Neben- und Unterglieder ohne Wahl und Regel fortgeführt. In der Weise der französischen Sprache stylisirt klingt es uns beinahe, wenn ein Berichterstatter in der National-Zeitung schreibt:

„So machten die Tribünen und Logen einen überaus interessanten Eindruck *dadurch*, dass sie gefüllt waren von einer Zuhörerschaft, *der grossen Majorität* nach der schöneren Hälfte (!) *angehörend*.“

Paul Heyse geht in der Aneinanderkettung der Nebensätze noch weiter z. B.:

„Von Leopardi's Gedichten erschienen zuerst die beiden Kanzonen mit einer Widmung an Monti, *den Dichter, von dem Leopardi sagt, dass Jeder, der Talente besitzt, sie zeigen müsse, da er ein Hüter des Ruhmes sei, der ihrem Vaterland noch geblieben, jenes Ruhmes, den er verherrliche, sodass man nicht sagen könne, Italien sei todt*.“

Hier haben wir sieben, oder, genauer genommen, sogar *acht* abhängige Sätze, einer immer an den anderen angeklebt, und, wenn der Kitt nicht mehr recht halten zu wollen schien, mittels der Wiederholung eines einzelnen Wortes, wie mit einer kleinen Drahtspange, oberflächlich verfestigt. Man höre hierzu noch als Dritten Herrn Johannes Berg, der in der „Gegenwart“ einmal sagt:

„Der Präsident des Reichskanzleramtes, Staatsminister Hoffmann, hatte das Parlament, *das sich in der kurzen Frist von wenigen Tagen mit der Regierung und dem Bundesrath nicht zu verständigen wusste* (statt: gewusst hatte!), *über einen Gesetzentwurf, welcher seitdem die Reichsregierung und die Einzelregierungen beschäftigt und* (!) *in jedem neuen Stadium der Berathung neue Schwierigkeiten zeigt*, Herr Hoffmann, *wenn wir*, hatte in Stellvertretung des in Friedrichsruhe weilenden Reichskanzlers die Sitzung geschlossen, *indem er in der verbindlichsten Weise den Dank des Kaisers für die Hingebung und Opferwilligkeit aussprach, womit der Reichstag sich seinen mühsaligen und lange dauernden Arbeiten unterzogen*“ (fehlt: hatte; weil der Athem ausgegangen ist!).

Bei diesem Riesensatze wird die anscheinend bereits unvermeidlich gewordene Einschachtelung dadurch umgangen, dass das Subjekt des Hauptsatzes inmitten wiederholt, und die prädikative Aussage alsdann in veränderte Form gebracht wird. Uebrigens äussert sich selbst bei der grossen Leichtfertigkeit, mit welcher solche Sätze gebildet werden, doch noch immer etwas von der sogenannten deutschen Pedanterie. Diese Pedanterie nämlich will es nun einmal nicht aufgeben, Dasjenige, was ihr als zusammengehörig erscheint, auch in einen einzigen Satz zu bringen, dessen Theile nun, gleichviel wie, von der üblichen

Leichtfertigkeit aneinander gereiht werden. Dieselbe Pedanterie schwingt sich aber über die blosse Leichtfertigkeit zu einer gewissen künstlerischen Bemühung auf, wenn nun an die Stelle der losen, und dabei so schwerfälligen Aneinanderkettung der Sätze ihre künstliche Zusammenschachtelung tritt, worin eben der moderne deutsche Styl seine besondere Stärke zeigen will. „Der Deutsche," sagt Schopenhauer, „flicht die Sätze in einander, zu einer verschränkten und abermals verschränkten und nochmals verschränkten Periode, weil er sechs Sachen auf einmal sagen will, statt sie eine nach der andern vorzubringen." Leider wird aus dieser mühsamen Satzbildungsweise für den bereits so geschwächten Sprachsinn unserer Schriftsteller eben auch nur eine todte, wunderliche *Form*, innerhalb welcher dann wiederum die herrschende Leichtfertigkeit ihre tollsten Streiche spielen kann. So fällt Gutzkow bei einer grossen Verschachtelung völlig aus Konstruktion und Sinn, obwohl er doch schliesslich sogar noch die Drahtspange der Wiederholung zu Hilfe nehmen muss; indem er nämlich sagt:

> „In der Regel ist der Herr Hofrath so galant, dass er alles Gute aus Eduard, z. B. wenn dieser solange an der Ablenkung des Baches im Park auf die rechte Seite hinweg vom Fahrenhause, das zur Freude für unsere Damen dann ferner entrückt steht, mit dem Spaten arbeitet, bis ihm der Schweiss von der Stirne rinnt! wenn er, sag' ich, das *auf die Mutter geschrieben bekommt* — und der Hofrath schmunzelnd sagt: diese Artigkeit und Ausdauer in einmal Vorgenommenen hat er von ihr!" — —

„Offenbar ist es gegen alle gesunde Vernunft, einen Gedanken quer durch einen andern zu schlagen, wie ein hölzernes Kreuz," sagt Schopenhauer. „Dies geschieht jedoch, indem man das was man zu sagen angefangen hat, unterbricht, um etwas ganz anderes dazwischen zu sagen, und so seinem Leser eine angefangene Periode, einstweilen noch ohne Sinn, in Verwahrung gibt, bis die Ergänzung nachkommt. Es ist ungefähr, wie wenn man seinen Gästen einen leeren Teller in die Hand gäbe, mit der Hoffnung, es werde noch etwas darauf kommen." Ja, und wenn es nun gar der Schreiber selber vergisst, was er zur Aufbewahrung gegeben hatte, wie oben unser Gutzkow: dann kommt schliesslich der reine Unsinn auf den Teller! Solche Verirrungen in das rein Unsinnige liegen aber für einen schon flüchtig Denkenden gar nahe; die Länge seiner Sätze benimmt ihm die Erinnerung dessen, was er anfangs gesagt hatte, und schliesslich wird er so konfuse, dass er selbst dicht neben einander stehenden Worten falsche Beziehungsformen gibt, wie z. B. Herr Jänicke in der „Gegenwart": „unter der Leitung *der* berühmten Architekten Iktinos und Mnesikles, *den* Baumeistern des Parthenon und der Propyläen" oder der anonyme Verfasser eines Geschichtchens, das neulich durch die *Feuilletons* der Zeitungen kursirte, „der Advokat, *durch* eine herkulische Gestalt, auffallend schwerem langen Barte und seinem ausländischen Akzent *in die Augen springend*." Er springt also dem Bart und Akzent durch seine Gestalt in die Augen. — Hiernach hat man sich dann freilich nicht mehr zu verwundern, wenn man selbst in einer wissenschaftlichen Abhandlung der Augsburger All-

gemeinen Zeitung gedruckt findet: „*während* dreissig *Jahren*“, also Dativ statt Genetivs, oder wenn man einen wirklichen philologischen Streit darüber entbrennen sieht, ob es heissen müsse: „*aus* aller Herren *Lander*“, also „aus“ mit dem Akkusativ, oder: „*aus* aller Herren *Landern*“, „aus“ mit dem Dativ. Vielleicht wirkt bei solchen Verwechselungen der Kasus selbst direkter israelitischer Einfluss auf unser leichtfertiges „modern deutsches“ Denken. Allerdings wäre diess die schlechteste und niedrigste Art dieses Einflusses, der vielmehr darauf gerichtet sein sollte, uns von den leichtfertigen Folgen unserer Pedanterie durch objektive, nüchterne, klare Behandelung der Sprache, wenn auch etwa nach fremden Mustern, einigermassen zu befreien.

Ehe wir uns jedoch der ernsteren Betrachtung einer solchen Möglichkeit zuwenden, müssen wir noch den uns sich darbietenden *deutschen* Mustern moderner Satzbildungen einen Augenblick schenken. Der oft und noch zuletzt zitirte Gutzkow mag wiederum die erläuternden Beispiele für zwei widerliche Eigenthümlichkeiten der bei uns beliebten Schachtelsätze liefern. Wird einmal Alles Mögliche in einen Hauptsatz eingeschachtelt, so erscheint es recht praktisch bei dieser Gelegenheit wichtige Erklärungen oder Beschreibungen, die in ihrer Selbstständigkeit einen grossen Raum wegnehmen würden, nur so appositionell in diesen einen Satz, der mit ihnen aber gar nicht näher zusammenhängt, kurz mit hinein zu werfen.

„Dass ich selbst mit der Alten nicht viel verkehre, fügte mit einem trüben Blick der würdige, *bei feierlichen Gelegenheiten mit seinen Ehrenzeichen auftretende* Vater regelmässig (?) hinzu, — das hat seinen besonderen Grund“.

„Sie sah *mit ihrem grossen blauen Auge und einem Augenlicht von schimmernder Regelmässigkeit, in dem alles sammetweich und wie elastisch schien*, den männlich interessanten Fremden gross an“.

„Der Rittmeister *in seiner hellen blauen Uniform mit rothem Kragen und dem einfachen Silbertressen über den Achseln* war ganz abgeraucht.“

„Hier war es, wo Elsa bei der Tochter des pensionirten Obristen *und der Verlobten eines ebenfalls auf dem Schlosse anwesenden Offiziers, des Rittmeisters von Heggenfeld*, sommerlich wohlige Tage genoss“.

Schon bei diesen Beispielen meldet sich auch der zweite beachtenswerthe Uebelstand unserer Art die Schachtelsätze zu bilden: nämlich das kurze Nachklappen des Satzschlusses hinter der Menge zwischenein gestopfter Nebensätze, welches den höchsten Grad der Unschönheit erreicht, wenn schliesslich gar nur noch ein einziges Wort derart hinterdrein geworfen wird. Wohl am Häufigsten wird dazu das Verbum des Hauptsatzes benutzt, welches dann sehr hässlich und verwirrend unmittelbar hinter das Verbum des Nebensatzes tritt. Fast noch unschöner, und jedenfalls lächerlicher, ist aber der Effekt, wenn ein noch kleineres, untergeordneter Wort, etwa gar die vom Verbum abgelöste Präposition, den klappenden und schnappenden Abschluss bildet, wie in dem Satze Gutzkow's: „ich halte Sie für einen ganz Andern, *platzte jetzt die Frau*, die in ihrem Morgennegligée zum Eulengeschlecht zu gehören schien,

aber einen guten Infusionskaffee bereitet hatte, *heraus*". *) In derselben Weise, wie jener gefeierte Autor, macht es dann auch wiederum jeder beliebige Zeitungsreporter, deren Einer uns u. A. in einer vielgelesenen Börsenzeitung mit einem Satze erfreut hat, bei welchem Schopenhauer's Wort vor der „*Impertinenz der Unterbrechung* seiner selber im Phrasenbau" seine Anwendung finden darf: „das tiefe Bedauern, das sein Ableben erregt, geht weit über die Kreise seiner Familie — ausser *seine* Gattin und eine *Reihe* von Kindern trifft auch einen greisen Vater der Schmerz ihn zu verlieren — *heraus*". Das klingt doch wahrhaftig, als würfe der Schreiber, dem der Zwischensatz endlich zu lang wird, mit kräftigem Ausrufe sich selber aus seinem Satze hinaus! — **)

Auch unsere Beispielsammelung scheint uns jetzt zu ihrem Abschlusse gebracht werden zu sollen, nachdem etwa *dreihundert* Stylproben wohl in ausreichender Weise dazu gedient haben dürften, den *Zustand der Verrottung* in unserer modernen deutschen Sprache nachzuweisen. Ich hatte diese Proben nicht anders, als gelegentlich bei der Lektüre einiger unserer angesehensten Journale, und zwar während weniger Wochen, mir notirt; doch hoffe ich damit ein bereits recht genaues Bild unseres allmählich bis in die höchsten Sphären der Schriftstellerei eingedrungenen und nunmehr allgemein herrschenden Styles geliefert zu haben. Denn, von dem breiten Untergrunde unserer modernen Litteratur, von dem landläufigen, wahrhaft gemeinen Schreibestyle unserer Alltagsblätter fast gänzlich absehend, habe ich aus den mehr hervorragenden politischen Journalen nur die grösseren und ernsteren Abhandlungen berücksichtigt und in den Wochen- und Monatsschriften, unter der Menge der dafür thätigen Schriftsteller von „gutem Tone", auch unsere namhaftesten und bedeutendsten Autoren, bei ihren später als *Bücher* unserer „*Litteratur*" bereichernden Arbeiten, beobachtet und der Kritik unterzogen. So schliesse denn diese, den *Beispielen* gewidmete, und daher scheinbar unverhältnissmässig ausgedehnte Abtheilung mit einem letzten Prachtexemplare eines echt modernen Schachtelsatzes, verbunden mit reichlicher Aneinanderkettung, dessen Autor, der Berichterstatter über die Berliner Kunstausstellung in der Neuen Preussischen (Kreuz-) *Zeitung*, sich zwar leider nicht genannt hat, hier aber auch vielmehr recht eigentlich als Vertreter der ganzen Gattung unserer modernen Stylisten schliesslich vorgestellt werden soll:

> „Von König Nadol gefangen gehalten, *der* ihm, *um* ihn unschädlich zu machen, die Sehnen *der Kniee* (!) durchschneiden *und* ihn auf die Insel Helm Saverstadt bringen liess, *Wielands Schwert nahm*, *aber* einen goldenen Ring seiner Tochter Rothild schenkte, *die* ihn zufällig zerbrach *und* nun heimlich zu Wieland kam,

*) Hierauf folgt sogleich: „Für wen denn? fragte der Gast. Für den jungen Herrn Baron, *platzte die Frau heraus*." — Dieser Neigung zum *Platzen* gibt auch Lasker in dem kostbaren Satze nach: „*am* deutschen Aufsatz *platzen* Neigung und Regel stärker als in den übrigen Unterrichtsgegenständen auseinander".

**) Eine ähnliche Impertinenz der Unterbrechung begeht Herr Theobald Ziegler in der „Gegenwart": „*Moltke ist* — man wird *dem* (!) sagen dürfen ohne den berechtigten Ansprüchen anderer Männer irgend zu nahe zu treten — heutzutage die populärste Persönlichkeit".

dass er ihr denselben wieder herstelle: *diesen* Stoff, *der* einen Cyklus von Kompositionen *fordert* (!), in ein Bild fassen zu *wollen* ist nun *nicht möglich* (!) *und hieran* krankt zunächst das gediegen durchgeführte Bild, *dessen* beste Figur die Königstochter *in* ihrem nordischen *Stolz*, ihrem noch nicht überwundenen *Misstrauen* gegen den Schmied *und in der* sie rückwärts streifenden *Beleuchtung* (!) *ist, wogegen* der sich zu ihr umwendende, mit übereinander geschlagenen Beinen — *dass* die Kniesehnen durchschnitten *und er* gelähmt, vermochte der Künstler nicht auszudrücken — auf einem Block neben der Höhle, *darin* seine Werkstatt, *umgeben* von seinen kunstvollen Arbeiten, *zu Füssen* das zur Flucht gefertigte Federkleid, *sitzende Wieland* nicht genug die lauernde Tücke ahnen lässt *und* ausserdem zu mager für einen Schmied ist, *unter* dessen Genossenschaft man noch heute herkulischen Gestalten begegnet."

Das sind die *„gebratenen Gänse mit Aepfeln"*, von denen Schopenhauer gesprochen hat: „jene langen, mit ineinandergeschalteten Zwischensätzen bereicherten und ausgestopften Perioden", durch welche „eigentlich zunächst das *Gedächtniss* in Anspruch genommen wird; während vielmehr Verstand und Urtheilskraft aufgerufen werden sollten, deren Thätigkeit nun aber gerade dadurch erschwert und geschwächt wird." Das ist es, was er mit dem Baue der *Korallenpolypen* vergleicht: „Periode fügt sich an Periode, und es geht wohin Gott will." Das ist die grosse *„Galoppade der Jetztzeit"*, auf die Litteratur übertragen, wovon er sagt, dass sie dort „als äusserste Flüchtigkeit und Liederlichkeit" sich kundgibt. Das ist, in einer Zusammenfassung beinahe der meisten ihrer hier betrachteten Fehler und Folgen, die *Verrottung der deutschen Sprache*, deren *Errettung* als möglich darzustellen uns nur gelingen wird, wenn wir in der nächsten Abtheilung zuvor die Ursachen ihrer Entwickelung bis zu diesem Zustande werden nachgewiesen haben. —

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der *Bigaer Verein* sah seine Angehörigen im Laufe des Winters an weiteren 5 „musikalischen Studienabenden" unter Leitung des Herrn Kapellmeisters *Ruthardt* versammelt. Zum Gelingen dieser, sämmtlich dem ernstlicheren Studium der „Walküre" gewidmeten Abende trug besonders die vorzüglich energische Bethätigung des Herrn *R. Engelhardt* (Frosch von 1876) bei.

Druckfehler. — In der ursprünglichen Einzelausgabe der Schrift des Meisters „Die Kunst und die Revolution" war ein Druckfehler stehen geblieben, welcher, da keine zweite Auflage erschien, Jahrzehnte lang unverbessert bleiben musste; erst bei dem Wiederabdrucke der Schrift in der Gesammtausgabe der Werke konnte die unliebsame und leicht täuschende Irrung getilgt werden. Leider hat sie sich nun dennoch wiederum in unsere „Bayreuther Blätter" eingeschlichen, indem der betreffende Satz bei der Darstellung des Inhaltes jener Schrift, die unser viertes Stück gebracht hat, gerade nach der *ersten* Ausgabe derselben zitirt ward. Wir bitten unsere Leser hiernach auf Seite 95, Zeile 8 von unten, die Worte: „dass man nun die Gegenstände des Glaubens — — sich in *himmlischer* Schönheit vor die Augen stellte" etc. abzuändern in: — „sich in s i n n l i c h e r Schönheit vor die Augen stellte, dies war die vollkommene Verneinung des Christenthums selbst." — Bei dieser Gelegenheit möge auch der Druckfehler auf Seite 100, Zeile 29 von oben „auf Herstellung" verbessert werden in: „bisher auf Bestellung." — Auch in dem letzten Abschnitte der Arbeit von Dr. L. Schemann (Aprilstück) sind einige, der Verbesserung bedürftige Druckfehler stehen geblieben: S. 108, 2. Zeile nach dem Absatze, muss es, anstatt „Behaglichkeit", *Herrlichkeit* des modernen Wesens, und S. 113, Zeile 18 von unten anstatt: „unseres grossen Musikers": *unserer grossen Musiker* heissen. — In dem Aufsatze R. Wagners: Wollen wir hoffen? (Maistück) ist auf S. 125, Zeile 15 von unten die Stelle: „Plutarch, eines klassischen Philosophen" zu korrigiren in: „Plutarch, eines *klassisch gebildeten* Philosophen." —

Herr Professor *Ludwig Nohl* macht uns, in Beziehung auf die in unserem Maistücke veröffentlichte „Stimme aus der Vergangenheit", darauf aufmerksam, dass die beiden Briefe Beethovens an Bettina vor einigen Jahren auf's Neue *nach dem Autograph selbst* veröffentlicht worden sind, und zwar der Eine (vom 11. nicht 10. Februar 1811) durch Professor L. Ehrlich in der Neuen Berliner Musikzeitung, 1867, Nr. 26. Bis auf ein Paar verschwindender Kleinigkeiten im Ausdrucke stellte sich damit die Echtheit beider Briefe heraus.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juli. Siebentes Stück. 1879.

Inhalt: Ueber das Dichten und Komponiren. Von Richard Wagner. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. Nachtrag zum ersten Theile. — Kritik: Blicke in's Kulturleben von Prof. Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. I. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines. Von R. Wagner.

Ueber das Dichten und Komponiren.

Vielleicht auch: *über Buchhandel und Musikhandel?* —

Doch dürfte diess wohl Vielen als zu äusserlich aufgefasst erscheinen. Wiewohl der selige Gutzkow uns das böse Geheimniss bereits aufgedeckt hat, dass Goethe's und Schiller's ungemessene Popularität sich nur der energischen Spekulation ihres Buchhändlers verdanke, sollte diese Erklärung sich nicht als durchaus zutreffend bewähren, so lässt sich aus der Aufstellung einer solchen Behauptung doch zum Wenigsten ersehen, dass unsere Dichter ähnliche Erfolge durch geschicktes Verfahren ihrer Buchhändler für möglich halten. Ein grosses Anlage-Kapital des Verlegers schiene demnach dazu erforderlich zu sein, um den deutschen *Dichterwald* gehörig zu bepflanzen; somit dürfte es uns nicht Wunder nehmen, wenn der Buchhändler bei der Hervorbringung von Dichterwerken, namentlich wenn diese für die Berühmtheit bestimmt sind, sich den wichtigsten Antheil hieran zuschreibt. Man könnte, dem zu Folge, ein bedenkliches Verhältniss zwischen den Dichtern und ihren Verlegern annehmen, in welchem gegenseitige Hochachtung wenig zum Vorscheine käme. Ein namhafter Dichter versicherte mich, die Buchhändler seien die betrügeri-

schesten Kaufleute; denn sie hätten beim Handel einzig mit phantastischen Produzenten zu thun, während jeder andere Kaufmann nur auf Geschäfte mit klugen Leuten seines Gleichen angewiesen wäre. Schlimm mag es hiermit immerhin stehen. Der Dichter, oder Komponist, glaubt, um der Versicherung seiner Berühmtheit willen, am Besten unter dem Schutze grosser Verlags-Firmen zu gedeihen. Solch eine Firma unterhält mit reichen Kapitalien ungeheure Druckereien oder Notenstechereien; diese müssen immer zu arbeiten haben, demnach der Verleger auf gutes Glück hin vieles Unnütze, was ihm vorkommt, drucken oder stechen lassen muss; aller Journalismus der Welt kann ihm hierfür oft keinen Absatz verschaffen; endlich hilft ihm doch einmal nur der besonders glückliche Verlagsartikel von der Arbeit eines ausgezeichneten Kopfes: mit dem Erfolge dieses einen Artikels macht sich der Verleger für alle seine sonstigen Einbussen bezahlt, und will der Autor seinen Theil vom Gewinne haben, so kann ihm der Verleger dies kühn abschlagen, da Jener ja auch keinen Antheil an den Verlusten durch unablässig produzirten Schund getragen habe. Dennoch ist es die stete Herausgabe von Schund, was dem Verleger zu grossem Ansehen verhilft. Alle Welt dichtet und komponirt, während die reiche Firma immer drucken und herausgeben muss: beide Gewohnheiten und Nöthigungen ergänzen sich; nur hat der Verleger den Vortheil, seinen Klienten nachweisen zu können, dass er daran verliere, dennoch aber sich grossmüthig zu bezeigen, wenn er mit ferneren Herausgaben fortzufahren sich bereit erklärt, wodurch dann der *phantastische* Autor zu seinem geborenen Diener wird. So dürfte es etwa zu verstehen sein, wenn der Buch- und Musik-Händler, als Lohngeber des Dichters und Komponisten, ja — unter Umständen, wie bei Schiller und Goethe — sogar als Popularisator derselben, als der eigentliche Patron, wenn nicht Schöpfer, unserer dichterischen und musikalischen Litteratur angesehen wird.

Vielleicht ist es wirklich dieses, wie es scheint, so glückliche Prosperiren der Buch- und Musikdruckereien, welches uns das verwunderliche Phänomen zu verstehen giebt, dass fast jeder Mensch, der einmal etwas gelesen oder gehört hat, sofort auch das Dichten und Komponiren sich beikommen lässt. Oefters hörte ich Universitäts-Professoren darüber sich beklagen, dass ihre Studenten nichts Rechtes mehr lernen, dagegen meistens nur dichten und komponiren wollten. Dies war besonders in Leipzig der Fall, wo der Buchhandel der Gelehrtheit so nahe auf dem Halse sitzt, dass es für Einsichtsvolle fast zu der Frage kommen dürfte, wer denn eigentlich unsere moderne Bildung mehr in der Hand habe, die Universität oder der Buchhandel, da man aus den Büchern doch offenbar Dasselbe, wenn nicht mehr, als von den Professoren lernen könne, welche unvorsichtiger Weise wiederum Alles, was sie wissen und lehren dürften, in leicht käuflichen Büchern drucken lassen. Dagegen meiden wir den Hang unserer, vom Universitäts-Studium angeekelten jungen Leute zum Dichten und Komponiren mit der ausserordentlichen Neigung zum Theaterspielen zusammenhalten, welche vom Aufkommen der

deutschen Schauspielkunst bis in den Anfang unseres Jahrhunderts den geachtetsten Familien Söhne und Töchter entführte. Nach dieser Seite hin scheint aber gegenwärtig unsere Jugend philisterhafter geworden zu sein, etwa aus der Furcht auf dem Theater sich persönlich lächerlich zu machen, was gegenwärtig immer mehr den Juden überlassen wird, welche auf unangenehme Erfahrungen weniger zu geben scheinen. Hiergegen kann nun Dichten und Komponiren in aller Ruhe und Stille für sich zu Hause betrieben werden: dass überhäufende lyrische Ergüsse im Druck uns ebenfalls lächerlich machen, merken wir nicht, weil glücklicher Weise auch kein Leser das Lächerliche davon merkt. Bemerkbar lächerlich wird diess Alles erst, wenn es laut vorgelesen wird. Zu meiner Zeit trieben die Leipziger Studenten ihren Spott mit einem armen Teufel, den sie, gegen Bezahlung seiner Zeche, seine Gedichte sich vordeklamiren liessen; von ihm besorgten sie ein lithographisches Portrait mit der Unterschrift: *an allen meinen Leiden ist nur die Liebe Schuld.* Ich führte diess Beispiel vor einigen Jahren einem namhaften Dichter unserer Zeit vor, welcher seitdem mir auffällig böse geworden ist: zu spät erfuhr ich damals, dass er soeben einen neuen Band Gedichte von sich unter der Presse habe.

Was nun den *deutschen Dichterwald* betrifft, so vernimmt man in neuerer Zeit, dass die Buchhändler, trotz der Nöthigung zu steter Beschäftigung ihrer Pressen, der reinen Lyrik immer abholder werden, da die musikalischen Lyriker von Neuem immer nur wieder: *Du bist wie eine Blume* oder: *Wenn ich dein holdes Angesicht* und dergleichen komponiren. Wie es mit *epischen Dichtungen* steht, ist auch schwierig zu ermessen: es kommt viel davon auf den Markt, wird auch von solchen Komponisten, welche in der Oper noch ein Haar finden, für unsere Abonnement-Konzerte in Musik gesetzt, — was leider mit dem *Trompeter von Sackingen* bisher für unmöglich befunden werden musste! — Ob diess Alles *etwas macht*, ist nicht leicht zu glauben; denn noch giebt es sehr viele Bewohner Deutschland's, welche in jenen Konzerten nicht abonnirt sind. Dagegen hätten nun allerdings *dramatische Dichtungen* ein grösseres Publikum; diess jedoch immer wohl nur, wenn sie von den Theaterdirektoren aufgeführt werden. Bei diesen Letzteren trifft man aber auf die vollste Wildniss des Interesses für gute Einnahmen; hier herrscht noch die barbarische Justiz der Gottesurtheile, und *zu laufen* ist da nicht viel. Ihren englischen Verlegern ist es möglich geworden, das Theater — allerdings in sehr ingeniöser Weise — für glückliche Verlagsartikel zu benützen. Das Einzige, womit der englische Musikhandel etwas zu Stande bringt, ist eine, mehr oder weniger dem Bänkelsänger-Genre entnommene *Ballade*, welche, im guten Falle, in mehreren hundert tausenden von Exemplaren als *neueste Ballade* an alle Kolonien verkauft wird. Um diese Ballade gehörig berühmt zu machen, lässt sich der Verleger für sein Geld eine ganze Oper komponiren, bezahlt dem Theaterdirektor deren Aufführung, und lässt nun die darin ange-

brachte Ballade auf alle Drehorgeln des Landes setzen, bis jedes Klavier sie nun endlich auch zu Haus zu haben verlangt. Wer an unser heimisches *Ernst spielt ich mit Zepter* u. s. w. denkt, möchte vermuthen, dass auch deutsche Verleger nicht auf den Kopf gefallen seien und mit einem vollständigen *Zar und Zimmermann* schon wüssten was anzufangen: der *Zar* beschäftigt die Stecher und der *Zepterspieler* bezahlt sie.

Dennoch scheint das Verfassen von ganzen kompletten Dramen für Alt und Jung einen grossen Reiz zu behalten, und merkwürdig ist es, dass Jeder selbst mit den abgegriffensten Stoffe immer noch einen glücklichen Griff gethan zu haben glaubt, wozu ihn die Täuschung verführen mag, seine Vorgänger hätten den Stoff noch nicht richtig behandelt. Der fünffüssige Jambe, in unverwüstlichen Ehren fortblinkend, muss der Diktion hierbei unentwegt noch den eigentlichen poetischen Duft verleihen; während die nackte Prosa, je ungewählter desto wirksamer, mehr Chancen für die Annahme des Stückes von Seiten der Theaterdirektoren darbietet. Der fünffüssige Dramatiker hat sich daher gewöhnlich an die Gunst des Buchhändlers, der immer drucken lassen muss, zu halten, wobei für sein besonderes Interesse anzunehmen ist, dass er es *nicht nöthig hat*. Ich glaube nicht, dass hierbei sehr grosse Dichter zu Tage treten; wie es dagegen Goethe und Schiller angefangen haben, mag Gott wissen, — falls hierüber kein Aufschluss von der Firma Cotta zu erlangen sein sollte, welche mir einst die Herausgabe meiner gesammelten Schriften mit dem Hinweis darauf, dass sie mit Goethe und Schiller noch zu schwierig daran wäre, abschlug. —

Aber, sind diess Alles nicht nur Schwächen unserer Dichter? Mag ein rechter Bewohner unseres Dichterwaldes, im kindischen Triebe es den Sängern auf den Bäumen nachzumachen, als Jüngling Verse und Reime gezwitschert haben; mit der toga virilis wird er endlich Romanschreiber und nun lernt er sein Geschäft. Jetzt sucht der Buchhändler ihn, und er weiss sich diesem kostbar zu machen: so schnell überlässt er ihm seine drei, sechs oder neun Bände nicht für die Leihbibliotheken; erst kommen die Zeitungsleser daran, ohne ein *gediegenes* Feuilleton mit Theaterkritiken und spannenden Romanen kann selbst ein politisches Wochenblatt nicht füglich bestehen; anderer Seits aber, was tragen diese Zeitungen ein, und was können sie bezahlen! Mein Freund Gottfried Keller vergass seiner Zeit über das wirkliche Dichten auf jene Veröffentlichungs-Geburtswehen seiner Arbeiten zu achten; es war nun schon von einem bereits seit länger berühmt gewordenen Romanschreiber, selber Keller für seines Gleichen hielt, diesen darüber zu belehren, wie ein Roman einträglich zu machen sei; offenbar sah der besorgte Freund in dem geschäftlich unbeholfenen Dichter ein gefährliches Beispiel von Kraftverschwendung, dem er ohne Krämpfe nicht zusehen konnte. Der unselbstständige Dichter (wie nannten ihn zum Scherz *Auerbachs Keller*) brachte es in der Verlagsmärkte allerdings nicht weit: erst dieser Tage erscheint eine zweite Auflage seines vor dreissig Jahren veröffentlichten Romanes: *der grüne*

Heinrich; in den Augen unserer geschäftskundigen Autoren ein offenbarer Misserfolg und — eigentlich — ein Beweis dafür, dass Keller nicht auf der Höhe der *Zeit* angekommen sei. Aber sie verstehen es, wie gesagt, besser. Dafür wimmelt es denn auch in unserem Dichterwalde, dass man die Bäume vor lauter Auflagen nicht sehen kann.

In Wahrheit treffen wir jedoch bei dieser so sehr prosperirenden Aktivität unserer heutigen Dichterwelt auf dasjenige Element, welchem alle Dichterei seine erste Entstehung, ja seinen Namen verdankt. Gewiss ist der Erzähler der eigentliche *Dichter*, wogegen der spätere formelle Ausarbeiter der Erzählung mehr als der Künstler zu betrachten sein dürfte. Nur müsste, wenn wir unseren so glücklich florirenden Romanschreibern die unermessliche Bedeutung von wahren Dichtern zuerkennen sollten, diese Bedeutung selbst erst etwas genauer präzisirt werden.

Die alte Welt kannte eigentlich nur einen Dichter, und nannte diesen *Homeros*. Das griechische Wort *Poetes*, welches die Lateiner, ohne es übersetzen zu können, mit *Poeta* wiedergaben, findet sich recht naiv bei den Provençalen als *Trouvère* wieder und gab uns Mittelhochdeutschen den *Finder* ein, wie Gottfried von Strassburg den Dichter des Parzival *Finder wilder Mære* nennt. Jenem *Poetes*, von welchem allerdings Platon behauptete, dass er den Hellenen ihre Götter erfunden habe, würde der *Seher* vorausgegangen zu sein scheinen, etwa wie dem Dante jener verzückte Mönch durch seine Visionen den Weg durch Hölle und Himmel gewiesen hatte. Der ungeheure Fall bei ihrem einzigen — dem — Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, dass er Seher und Dichter zugleich war; weshalb denn auch Homeros gleich dem Teiresias blind vorgestellt wurde: wenn die Götter nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa Das ersehen lasse, was diese, in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach ausen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieser Dichter sah als *Seher* nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und dass er dann den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, dass es ihnen so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter.

Ob dieser auch *Künstler* war?

Wer dem Homer Kunst nachzuweisen versuchen wollte, dürfte hierbei eine ebenso schwierige Arbeit haben, als wer die Entstehung eines Menschen aus der überlegten Konstruktion eines, etwa überirdischen, Professors der Physik und Chemie zu erklären unternähme. Dennoch ist Homer's Werk kein unbewusst sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewusstseins von allem Lebenden. Nicht jedoch Homer war Künstler, vielmehr wurden an ihm alle

nachfolgenden Dichter erst Künstler, und desshalb heisst er *der Vater der Dichtkunst*. Alles griechische Genie ist nichts Anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer; denn zu dieser Nachdichtung ward erst die *Technе* erfunden und ausgebildet, welche wir endlich als *Kunst* zu einem, auch den *Poetes*, den *Finder der Mare*, gedankenlos mit einschliessenden, Allgemeinbegriff erhoben haben, indem wir von Dichtkunst sprechen.

Die *Ars poetica* der Lateiner mag als Kunst gelten, und von ihr alle Künstlichkeit des Vers- und Reimwesens bis auf den heutigen Tag abgeleitet werden. Mag wohl Dante einmal wieder mit dem dichterischen Seherblick begabt gewesen sein, denn er sah wieder Göttliches, wenn auch nicht die deutlichen Göttergestalten des Homer; wogegen schon jener Ariost nichts Anderes wieder als die willkürlichen Brechungen der Erscheinung sah, während Cervantes zwischen solch willkürlichem Phantasiegespiele hindurch den gespaltenen Kern der altdichterischen Weltsee le wahrte, und den erkannten Zwiespalt uns durch zwei traumhaft erlebte Gestalten als eine unleugbare Thatsache in greifbar lebendigen Handlungen verführt. Sollte doch selbst, wie am Ende der Zeiten, das *zweite Gesicht* eines Schotten zur vollen Hellsichtigkeit für eine ganze, nun bloss noch in Dokumenten hinter uns liegende Welt historischer Thatsachen sich erleuchten, welche dieser uns wie aufhorchenden Kindern als glaubwürdige Märchen dann behaglich zu erzählen weiss. Der *Ars poetica*, welcher diese Seltenen nichts zu verdanken haben, entspriesst dagegen Alles was seit Homer sich als sogenanntes *episches Dichtungswerk* ausgab, und haben wir seitdem den wahren epischen Dichterquell nur noch im Volksmärchen und in der Sage nachzuforschen, wo wir ihn dann noch gänzlich von der Kunst unberührt verfinden.

Was nun heut' zu Tage, nachdem es aus dem Feuilleton der Zeitungen hervorgegangen, die Wände unserer Leihbibliotheken bedeckt, hat allerdings weder mit Kunst noch Poesie zu thun gehabt. Das wirklich Erlebte hat zu keiner Zeit einer epischen Erzählung als Stoff dienen können; das *zweite Gesicht* für das Nieerlebte verleiht sich aber nicht an den ersten besten Romanschreiber. Ein Kritiker warf dem seligen Gutzkow vor, dass er Dichterliebschaften mit Baroninnen und Gräfinnen schildere, die er doch selbst gar nicht erlebt haben dürfte; wogegen dieser durch indiskret verdeckte Andeutungen ähnlicher wirklicher Erlebnisse sich mit Entrüstung vertheidigen zu müssen glaubte. Von beiden Seiten konnte das unziemlich Lächerliche unserer Romanschreiberei nicht ersichtlicher aufgedeckt werden. — Goethe verfuhr dagegen in seinem *Wilhelm Meister* als Künstler, dem der Dichter sogar die Mitarbeit zur Auffindung eines befriedigenden Schlusses der Handlung versagte; in s einen *Wahlverwandtschaften* arbeitete sich der elegische Lyriker zum Seelen- noch nicht aber zum Gestalten-Seher hindurch. Aber, was Cervantes als Don Quixote und Sancho Pansa ersehen hatte, ging Goethe's tiefem Weltblicke als Faust und Mephistopheles auf; und diese von ihm eigenst ersehenen Gestalten geleiten nun den suchenden Künstler als zu

lösendes Räthsel eines unsäglichen Dichtertraumes, das er, ganz unkünstlerisch, aber durchaus wahrhaftig, in einem unmöglichen Drama bewältigen zu müssen glaubte.

Hieraus wäre etwas zu lernen, selbst für unsere, von ihren nicht genügend eifrigen Buchhändlern vernachlässigten, Mitglieder des *deutschen Dichterwaldes*. Denn von ihren Romanen, den reifsten Früchten ihres Geistes, ist leider zu sagen, dass sie weder aus Leben noch Tradition, sondern aus Nehmen und Traditionen hervorgegangen sind. Konnten weder die Griechen zur Zeit ihrer Blüthe, die Römer zur Zeit ihrer Grösse, noch auch irgend ein späteres bedeutendes Kulturvolk, wie die Italiener und Spanier, dem von ihnen Erlebten den Stoff zu einer epischen Erzählung abgewinnen, so wird euch Heutigen diess wahrscheinlich noch um etwas schwerer fallen: denn was Jene als Erlebnisse mit ansahen, waren doch wenigstens Wirklichkeiten der Erscheinung, wogegen ihr, in Allem was euch beherrscht, umgiebt und innewohnt, nur Maskeraden, mit umgehängten ausgeliehenen Kulturfetzen und ausgestopftem historischen Plunder, gewahren könnt. Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Gottlichkeit.

So viel vom *Dichten*. — Sehen wir aber nun, was uns die *Kunst* in unseren Tagen der fortgeschrittenen Kultur darbieten konnte. —

Wir glaubten finden zu müssen, dass alles griechische Genie nur eine künstlerische Nachbildung des Homer gewesen sei, während wir im Homer selbst den Künstler nicht wahrnehmen wollten. Doch kannte Homer den *Aoidos*, ja, vielleicht war er selbst auch Sänger? — Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den *nachahmenden* Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berauschung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verkehrt. War der *Musiker* Künstler? Ich glaube, er schuf die *Kunst* und ward zu ihrem ersten Gesetzgeber.

Die vom hellsehenden blinden Dichter-Erzähler erschauten Gestalten und Thaten sollten dem sterblichen Auge nicht anders als durch extatische Depotenzirung des nur für die reale Erscheinung geübten Sehvermögens vorgeführt werden können: die Bewegungen des darzustellenden Gottes oder Helden mussten nach andern Gesetzen, als denen der gemeinen Lebensnoth, sich kundgeben, wie sie nur durch rhythmische Reihen harmonisch geordneter Töne begründet werden konnten. Nicht mehr eigentlich dem Dichter gehörte die Anordnung der Tragödie, sondern dem lyrischen Musiker: nicht eine Gestalt, nicht eine That der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor ersehen und seinem Volke *erzählt* hatte; nur führte sie jetzt der Chorreg dem sterblichen Auge der Menschen selbst vor, indem er dieses Auge durch den Zauber

der Musik bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen *Finders* entzückte. Somit war der lyrische Tragiker nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichter's versetzte. — So ward die *musische* Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht, sowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieses Gesichtes. Sie war die äusserste Extase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrig blieb, waren nichts als die Bruchtheile der *Technè*, nicht mehr die Kunst, sondern die Künste, von denen sich mit der Zeit am sonderbarsten die Verskunst ausnehmen sollte, welche für die Stellung, Länge oder Kürze der Sylben die Schemen der musikalischen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wissen. Sie sind uns aufbewahrt, diese *Oden* und sonstigen prosaischen Geziertheiten der *ars poetica*; auch sie heissen Dichterwerke, und bis in alle Zeiten hat man sich mit der Ausfüllung von Sylben-, Wort- und Vers-Schemen abgequält, in der Meinung, wenn dies nur wie recht glatt abgegangen aussähe, in den Augen Anderer und endlich wohl auch in seinen eigenen, wirklich *gedichtet* zu haben.

Wir haben es nicht nöthig mit dieser „ars poëtica" uns lange zu befassen, denn auf den Dichter würden wir hierbei nicht treffen. Mit ihrer Ausübung kam der Witz in unsere Dichtung: die alte Lehrsentenz, welche noch — wie in den Orakelsprüchen der Pythia — auf priesterlicher und Volksgesangs-Melodie fussen mochte, ward zum Epigramm, und hier fand der künstlerische Vers, wie heut' zu Tage durch wirklich sinnvolle Reime, eine glückliche Anwendung. Goethe, welcher Alles versuchte, bis zur eigenen Gelangweiltheit davon namentlich auch den Hexameter, war nie glücklicher in Vers und Reim, als wenn sie seinem Witze dienten. Wirklich kann man nicht finden, dass die Beseitigung dieser Verskünstlichkeit unsere *Dichter* geistreicher gemacht hat: würde sie z. B. auf den *Trompeter von Säckingen* verwendet worden sein, so dürfte dieses Epos allerdings keine sechzig Auflagen erlebt haben, dennoch aber wohl etwas schicklicher zu lesen sein; wogegen selbst die Bänkelsänger-Reime H. Heine's immer noch einiges Vergnügen gewähren. Im Ganzen scheint der Trieb zum Versemachen bei unserer Generation aus einer eingebornen Albernheit hervorzugehen, auf welche Aeltern und Erzieher aufmerksam gemacht werden dürften; träfe man beim Durchprügeln eines jugendlichen Dichter's einmal auf einen auch hierbei noch Verse machenden Ovid, nun so lasse man den allenfalls laufen, da wir denn dem witzigen Epigrammatiker immer noch am liebsten auf unserem Litteratur-Gebiete begegnen, allerdings nur nicht auf dem Gebiete der — Musik!

Musik! —

Ueber diese haben wir uns, so unsäglich schwierig es ist, zu Zeiten bereits öfter zu verständigen gesucht, jedoch noch nicht ganz ebenso über das *Komponiren*.

Die Musik ist das Witzloseste was man sich denken kann, und doch

wird jetzt fast nur noch witzig komponirt. Ich vermuthe, dies geschieht unseren Litteraten zu Liebe, namentlich auch Herrn Paul Lindau zu Gefallen, welcher, wie man mir sagt, von aller Kunst immer nur amüsirt sein will, weil er sich sonst langweilt. Merkwürdiger Weise ist nun aber gerade unsere amüsante Musik das Allerlangweiligste (man denke nur an ein solches *Divertissement* betiteltes Musikstück in unseren Konzerten), während — man kann sagen was man will — eine gänzlich witzlose Beethoven'sche Symphonie jedem Zuhörer immer zu kurz vorkommt. Mich dünkt, hier liegt bei unserer Zeitungs-Rezensenten-Aesthetik ein schlimmer Irrthum zu Grunde. Zu vermuthen steht nicht, dass wir den Kämpfern für das musikalische Amüsement einen anderen Geschmack beibringen; dennoch wollen wir die Musik nach ihrer unwitzigen Seite hin — ganz unter uns — noch einmal in einige Betrachtung nehmen.

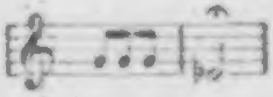
Sollte es uns aus manchen hierüber angestellten Untersuchungen nicht bereits deutlich geworden sein, dass die Musik zwar mit dem gemeinen Ernste des Daseins gar nichts zu thun hat, dass ihr Charakter hingegen erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit ist, ja — dass sie uns lächelt, nie aber uns zu lachen macht? Gewiss dürfen wir die A-dur-Symphonie Beethoven's als das Heiterste bezeichnen, was je eine Kunst hervorgebracht hat: können wir uns aber den Genius dieses Werkes anders als in begeisterter Entzückung vor uns aufschwebend vorstellen? Hier wird ein Dionysosfest gefeiert, wie nur nach unseren idealsten Annahmen der Grieche es je gefeiert haben kann: lasst uns bis in das Jauchzen, in den Wahnsinn der Wonne gerathen, aber stets verbleiben wir in dem Bereiche erhabener Extase, himmelhoch dem Boden enthoben, auf welchem der Witz sich seine dürftigen Bilder zusammensucht. Denn hier sind wir eben in keiner Maskerade, dem einzigen Amüsement unserer ledernen Fortschrittswelt; hier treffen wir auf keinen als Don Juan verkleideten Ministerialrath oder dergleichen, dessen Erkennung und Entlarvung uns viel Spass machen kann: sondern hier erscheinen dieselben wahrhaftigen Gestalten, die dem blinden Homer sich in bewegungsvollem Heldenreigen darstellten, in demselben Reigen, den nun der taube Beethoven uns ertönen lässt um das entzückte Geister-Auge sie noch einmal ersehen zu lassen.

Aber der amüsementbedürftige Journal-Cavalier sitzt da; seine Sehkraft bleibt eine ganz reale: er gewahrt nichts, gar nichts: die Zeit wird ihm lang, während uns die Zeit der Entrücktheit aus allem Dem, was Jener einzig sieht, zu kurz, zu flüchtig war. So schafft ihm denn Amüsement! Macht Witz, auch ihr Musiker; verkleidet euch, und steckt eine Maske vor! Komponirt, komponirt, wenn euch eben auch gar nichts einfällt! Wozu heisst es *komponiren* — zusammenstellen — wenn auch noch Erfindung dazu nöthig sein sollte? Aber, je langweiliger ihr seid, desto absteckender wählt die Maske: das amüsirt wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsänger's (*an allen meinen Leiden*) morgen mit der Halleluja-Perücke Händel's, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine

Numero Zehn verkleidet antreffen könnt. Ihr lacht: — das habt ihr leicht, ihr witzigen Zuschauer! Aber Jene selbst sind dabei so ernst, ja streng, dass einer von ihnen ganz besonders zum ernsten Musikprinzen unserer Zeit diplomirt werden musste, damit euch das Lachen verwiesen wäre. Vielleicht aber lacht ihr gerade wieder darüber? Dieser ernste Musikprinz würde euch nämlich von vornherein sehr langweilig erschienen sein, wenn ihr Schlauen nicht eben dahintergekommen wärt, dass etwas gar nicht so besonders Würdiges unter der Maske stecke, sondern Jemand ganz eures Gleichen, mit dem ihr nun wieder Maske spielen könnt, indem ihr euch anstellt, als ob ihr ihn bewundertet, was euch nun wieder amüsirt, wenn ihr gewahrt, dass er sich die Miene gibt, als glaube er euch. Was diesem ganzen unterhaltenden Maskenspiele zu tiefstem Grunde liegt, durfte aber auch offen zugestanden werden. Der liebenswürdige, aber etwas philisterhafte Hummel wurde einmal befragt, an welche schöne Gegend er wohl gedacht hätte, als er ein gewisses charmantes Rondo komponirte: er hätte der einfachen Wahrheit gemäss sagen können, — an ein schönes Bach'sches Fugenthema in Cis-dur; allein er war noch aufrichtiger und bekannte, dass ihm die achtzig Dukaten seines Verlegers vorgeschwebt hätten. Der witzige Mann; mit ihm war doch zu reden!

Genau betrachtet liegt hierbei der Witz dennoch nicht in der Musik, sondern in dem Vorgeben des Komponisten, wirklich gut zu komponiren, sowie in den hieraus erfolgenden Quid-pro-quo's. In dem bezeichneten Maskenspiele kann man *Mendelssohn* noch nicht als inbegriffen aufführen. Er sprach nicht immer aufrichtig und wich gern aus: aber er log nicht. Als man ihn frug, was er von Berlioz's Musik halte, antwortete er: *ein Jeder komponirt so gut er kann*. Wenn er seine Chöre zur Antigone nicht so gut komponirte, als z. B. seine Hebriden-Ouvertüre, welche ich für eines der schönsten Musikwerke halte, die wir besitzen, so lag diess daran, dass er gerade das nicht konnte. Im Betracht dieses Falles, und beider vieler ähnlicher Fälle, dürfte von Mendelssohn sich die kaltblutige Unbesonnenheit herschreiben, mit welcher seine Nachfolger sich an jederart Komponiren machten, wobei es ihnen ähnlich wie dem alten Feldherrn Friedrich's des Grossen erging, der Alles was ihm vorkam nach der Melodie des Dessauer Marsches sang: sie konnten nämlich nicht anders, als auch das Grösste mit ruhigem Gleichmuthe in das Bett ihres kleinen Talentes zu zwingen. Gewiss war ihre Absicht hierbei, immer nur etwas Gutes zu schaffen, nur erging es ihnen umgekehrt wie Mephistopheles, welcher stets das Böse wollte und doch das Gute schuf. Gewiss wollte Jeder von ihnen einmal eine wirklich wahre Melodie zu Stande bringen, solch' eine Beethoven'sche Gestalt, wie sie mit allen Gliedern eines lebendigen Leibes vor uns zu stehen scheint. Aber, was half da alle *ars musicae severioris*, ja selbst *musicae jocosae*, wenn die Gestalt selbst durchaus sich nicht zeigen, viel weniger noch komponiren lassen wollte! Nun sieht aber alles, was wir da aufgeschrieben finden, Beethoven's Musik-Gestalten wiederum so sehr ähnlich, dass sie oft wie geradezu kopirt erscheinen; und doch will selbst das allerkünstlichst Zusammen-

gestellte nicht im Entferntesten etwa solch' eine Wirkung verursachen, wie das für die Kunst so gar nichts sagende, ja fast lächerlich unbedeutende



womit in jedem Konzert ein bis dahin noch so sehr gelangweiltes Publikum plötzlich aus der Lethargie zur Extase erweckt wird! Offenbar eine gewisse Manier des Publikum's, welcher man durch energische Handhabung der *Schule* beikommen muss. Mein seliger Kollege in der Dresdener Kapellmeisterei, Gottlieb Reissiger, der Komponist des letzten Gedankens Weber's, beklagte sich bei mir einmal bitter, dass ganz dieselbe Melodie, welche in Bellini's *Romeo und Julia* stets das Publikum hinriss, in seiner *Adele de Foix* gar keine Wirkung machen wollte. Wir fürchten, dass der Komponist des letzten Gedankens Robert Schumann's über ähnliches Missgeschick sich zu beklagen haben dürfte. —

Es scheint hiermit wirklich eine eigenthümliche Bewandtniss zu haben: ich fürchte, diese ganz ergründen zu wollen, müsste uns zu mystischen Abgründen führen, und Diejenigen, welche uns dahin folgen wollten, in den Augen der aufgeklärten Musikwelt als Dummköpfe erscheinen lassen, für welche nach Carlyle's Erfahrung die Engländer bereits alle Mystiker halten. Glücklicher Weise sind die Leiden unserer komponirenden Mitwelt grossentheils noch am Sonnenlichte nüchterner sozialer Vernunfterkenntnisse zu erklären, welches selbst in das traulichste Dickicht unserer Dichterwälder und Komponistenhaine seine erfreuende Helligkeit dringen lässt. Hier ist Alles ursprünglich ohne Schuld wie im Paradies. Mendelssohn's grosses Wort: *Jeder komponirt so gut er kann* — gilt als weise Norm, welche im Grunde auch nie überschritten wird. Die Schuld beginnt erst dann, wann man besser komponiren will, als man kann; da dies nicht füglich angeht, so verstellt man sich wenigstens so, als könnte man es; dies ist die Maske. Auch das schadet noch nicht viel; schlimm wird es erst, wann viele Leute — Vorsteher u. dgl. — durch die Maske wirklich getäuscht werden, und etwa Hamburger Festbankette und Breslauer Diplome hiervon hervorgehen; denn diese Täuschung ist nur dadurch zu ermöglichen, dass man die Leute glauben macht, man komponire besser als Andere, welche wirklich gut komponiren. Doch will auch dies am Ende noch nicht gar zu viel sagen; denn wir steigern Mendelssohn's Ausdruck dahin: *Jeder* thut *überhaupt, was und wie er kann*. Was liegt im Grunde genommen so viel an der Fälschung der Kunsturtheile oder des Musikgeschmackes? Ist dies nicht eine wahre Lumperei gegen Alles was sonst noch bei uns gefälscht wird, als Waaren, Wissenschaften, Lebensmittel, öffentliche Meinungen, staatliche Kulturtendenzen, religiöse Dogmen, Kleesamen und was sonst noch? Sollen wir auf einmal in der Musik einzig tugendhaft sein? Als ich vor einigen Jahren zwei meiner Opern dem Wiener Sängerpersonale ein-

studierte, beklagte sich der Haupt-Tenorist bei einem meiner Freunde über das Unnatürliche meines Verlangens, er solle für sechs Wochen tugendhaft werden und Alles ordentlich ausführen, während er doch wisse, dass er, sobald ich wieder fort wäre, nur durch das gewöhnliche Operalaster der Schluderei werde bestehen können. Dieser Künstler hatte Recht die Tugend als eine lächerliche Anforderung zu verklagen. Ermöglichte sich die Freude unserer Komponisten am Anscheine ihrer Vortrefflichkeit, Keuschheit und Mozart-Beethoven-Verwandtschaft ohne die Nöthigung zur Ausübung von Bosheit gegen Andere, so möchte man ihnen Alles gönnen; ja, selbst diess sollte schliesslich nicht viel ausmachen, denn auch der auf solche Weise angerichtete persönliche Schade wird wieder geheilt. Dass auf der Grundlage der Anerkennung des Nichtigen als des Aechten Alles was wir als Schule, Pädagogie, Akademie u. dgl. besitzen durch Verderbniss der natürlichsten Empfindungen und Misleitung der Anlagen der nachwachsenden Generationen, kretinisirt wird, mögen wir als Strafe für Trägheit und Schlaffheit, darin wir uns behagen, dahin nehmen. Aber, dass wir diess Alles noch bezahlen, und nun nichts mehr haben, wenn wir zur Besinnung kommen, namentlich während wir Deutschen uns andererseits einreden, wir seien Etwas, — das, offen gestanden, ist ärgerlich! —

Ueber die zuletzt berührte — gewissermaassen: ethische — Seite unseres Dichten's und Komponiren's sei nun für heute genug gesagt. Es thut mir wohl, für eine Fortsetzung dieser Besprechungen einen Uebertritt auf dasjenige Gebiet beider Kunstarten in Aussicht stellen zu können, auf welchem, da wir hier edlen Geistern und grossen Talenten begegnen, nur Fehlerhaftigkeiten des Genre's, nicht aber Duckmäuserei und Fälschung nachzuweisen sein werden.

Richard Wagner.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Nachtrag zum ersten Theile.

Leider hatte ich meine Arbeit schon abgeschlossen, als man mich noch auf das viel gelesene und in den Kreisen der feineren gesellschaftlichen Bildung erstaunlich wohl angesehene Buch des bekannten Aesthetikers Hermann Grimm über *Michelangelo*, als auf eine Fundgrube für beachtenswerthe Proben modernen Styles, aufmerksam machte. Die Menge von Beispielen, die ich bereits nach einer nur oberflächlichen Durchsicht des ganzen ersten Theiles und nach gelegentlichen Einblicken in die beiden anderen Theile mir daraus gewonnen hatte, konnte ich jedoch meiner fertigen Arbeit, bei einiger Sorgfalt für die Form derselben, nicht wohl einreihen, ohne mich zu einer völligen Umarbeitung entschliessen zu müssen. Einer solchen habe ich nun aber

die Anfügung eines *Nachtrages* vorgezogen, welcher zugleich dem Leser die immerhin nicht unnütz mir erscheinende Gelegenheit zu einer unterhaltenden Repetition des bisher gemeinsam Betrachteten verschaffen könnte. Zwar erklärt der Autor des Buches darin selber sehr offenherzig und entschieden: „Nicht um einen guten Styl zu schreiben, gibt man sich Mühe bei der Arbeit, sondern um die Leute besser zu packen"; — dennoch aber sollte man denken: von dem Sohne und Neffen der hochverehrten Meister der Kenntniss unserer deutschen Sprache, der Gebrüder Grimm, von dem, über ein so erhabenes, dem Gebiete der *Kunst* angehörendes Thema, wie *Michelangelo*, schreibenden *Aesthetiker* dürfte jedenfalls doch wohl eine etwas edlere und anständigere Behandelung der deutschen Sprache stäts verlangt werden, zumal es noch fraglich ist, ob denn wirklich das gerade Gegentheil einer solchen Behandelung so ausserordentlich „packend" auf die Leser wirken möge, wie der Autor es sich einzubilden scheint. Was ist für die Sprache zu hoffen, wenn auch solche Schriftsteller, von solcher Herkunft, in solcher Stellung und Thätigkeit, und so geachteten Namens, ohne jedes Gefühl für ihre Verpflichtungen gegen die edele Sprache, in der sie schreiben, und gegen die anständigen Leser, denen sie ihre Bücher darbieten, auf eine derart leichtfertige, taktlose, frivole Weise, gleich jedem beliebigen Lohnschreiber, mit dem *Style* und mit der *Sprache* überhaupt, sich abfinden?! Hätte unser gebildetes Lesepublikum selber hierfür noch ein Gefühl, würde ihm bei der Lektüre eines derart geschriebenen Buches die stylistische Liederlichkeit des Autors wirklich bewusst, so müsste es freilich auch von vorne herein schon einen gerechtfertigten Argwohn hegen, ob nicht dieselbe Frivolität, mit welcher die Sprache darin behandelt worden ist, auch bei der wissenschaftlichen Behandelung des Stoffes obgewaltet haben möchte. Diess würde es auch, bei einiger Aufmerksamkeit, leider meistens bald bewährt finden; wonach alsdann die Leichtfertigkeiten des Styles beinahe wie ein gewisses, freilich gar wenig ästhetisches *Kunstmittel* des Autors sich annehmen könnten. Man dürfte nämlich denken, durch eine recht mühelose, *populare* Art des Ausdruckes habe er sich den Anschein ungemeiner geistiger Freiheit und Sicherheit zu geben gesucht, um so über die wirklich grossen, aus der gleichen leichtfertigen Unehrerbietigkeit gegen den Ernst und die Würde des *Stoffes* entspringenden Mangelhaftigkeiten seines Buches hinweg zu tauschen. Hierauf näher einzugehen, vermeide ich jedoch gerne, da ich jeden Anschein einer persönlichen Feindseeligkeit von mir ferne halten möchte. Ich wünsche dieses aber lediglich nach meinem eigenen Gefühle bei meiner Arbeit, nicht etwa in Rücksicht auf gewisse überall zu erwartende Vorwürfe von aussen her, welche jedenfalls gegenüber einer solchen Betrachtung, wie die oben angedeutete es wäre, durch die erbitterten Meister unseres Journal- und Feuilleton-Styles noch weit mehr gegen mich würden erhoben werden, als wie es schon in Betreff meiner bisherigen Anführung der thatsächlichen Stylproben auf geschickt verdrehende Weise wirklich geschehen ist.

Gegen die litterarischen Persönlichkeiten der zufällig aus der Menge herausgegriffenen Autoren richtet sich meine Arbeit in keinem Falle, sondern einzig und allein gegen den herrschenden Geist unseres heutigen Sprachstyles überhaupt, der durch keine einzelne Persönlichkeit geschaffen werden konnte, noch repräsentirt wird, dem wir aber in seiner Allgemeingiltigkeit selbst unsere gebildetsten und talentvollsten Schriftsteller als widerstandslose, und gleichsam aller Persönlichkeit beraubte Kinder ihrer Zeit zum Opfer fallen sehen müssen. Herr Hanslick allerdings giebt dem völligen Mangel des Bewusstseins von diesem ihrem Opfer bei unserer modernen Schriftstellerschaft einen höchst charakteristischen Ausdruck, indem er mir entgegenhält: die „gelegentlichen" Stylschnitzer unserer namhaftesten Autoren hätten nicht mehr zu bedeuten, als wie ein zufälliges (!) Abgleiten des Fingers eines Liszt oder Rubinstein von den Tasten des Instrumentes, welches sie spielen; Virtuosen — des Spieles oder des Styles — blieben sie deshalb doch! *) Diese Auffassung der Sprache, als ein blosses *Instrument*, worauf von aussen her gespielt wird, anstatt als ein lebendiges, von innen heraus erwachsenes Wesen, dessen Beschädigungen mit der Schadhaftigkeit des darin sich ausdrückenden Geistes selber auf das Engste zusammenhangen, — diese hier so offenherzig zugestandene Auffassung bezeugt gerade am Allerentschiedensten die Berechtigtheit meiner Arbeit, indem sie die Richtigkeit des ihr zu Grunde liegenden Gedankens beweist: dem heutigen Schriftsteller ist die deutsche Sprache nicht mehr ein lebendiges seelisches Eigenthum, sondern ein fremdes, todtes Handwerkszeug, dessen ungeschickter und leichtsinniger Gebrauch nicht bemerkt wird, eben weil man ihn nicht als den Gebrauch eines lebenden, im Gebrauche selbst sich entwickelnden Wesens, sondern nur vom Standpunkte des damit erreichten Zweckes, begreift. Für einen solchen Schriftsteller mag dann freilich auch die leichtfertigste, würdeloseste Behandelung der Sprache gar nicht einmal mehr als ein Danebengreifen auf den Tasten, sondern bereits als die wahre virtuose Geläufigkeit erscheinen, welche anzugreifen nichts Geringeres als ein Kapitalverbrechen gegen den modernen Styl selber sei!

Gerade an Beispielen solcher *virtuos-populären* Lüderlichkeit und Würdelosigkeit des Ausdruckes ist das Buch des Aesthetikers überreich. Da wirft er einmal die anmuthig legère Bemerkung hin: „Im Oktober 1504 waren *vier Stück Statuen* fertig." — Ein anderes Mal heisst es in einem Tone, den man, im Style *seiner* Ausdrucksweise „schnoddrig" nennen würde: „Wo hätte *der ganze Götterschwall* anders wohnen können als in Griechenland?" — Ein drittes Mal schreibt er — man muss gestehen, ohne jede Gesuchtheit des Ausdruckes — etwa nach dem Muster der Unterhaltungen in der Küche und auf dem Hofe: „Diese Universalität finden wir schon bei Giotto, der *zu allem Uebrigen* auch *Gedichte* zu

*) Erinnert dies: nicht an jene Sängerin, welche ihre Dummheit, von grünen „*Augen*", anstatt: Auen, zu singen, mit dem *Katarrh* zu entschuldigen suchte, der ihr noch ein wenig in der Kehle stecke?

machen verstand.“ — Und noch ein anderes Mal fährt er recht derb und frisch darauf los, um noch sicherer seine Leser zu „packen“: „Niemals vorher war *durch* ein Kunstwerk mit so eindringlicher Gewalt auf ein Volk *eingegangen* worden.“ — Hierbei ist obendrein die falsche Anwendung der Präposition bemerkenswerth, die auch sonst noch vorkommt, z. B.: „Er selber, schön von Antlitz, stark wie ein Titan, freigebig, *mit* zahlreichen Dienern und *Pferden* und phantastischem Hausrath *umgeben*, ein perfekter Musiker“. (Ein *mit Pferden* umgebener, perfekter Musiker!) - Auch die unschöne Häufung der Präpositionen leidet nicht aus: „*Mit zur* Seite geneigtem Kopfe.“ — „*Bei in* der Nähe fast unvermischt nebeneinander gestellten Pinselstrichen.“ Dies ist ausserdem widersinnig, anstatt: „in der Nähe fast unvermischt nebeneinander gestellt“, sollte es vielmehr heissen: „aus der Nähe gesehen, als derart nebeneinander gestellt erscheinend.“ — Mit den Konjunktionen steht es nicht viel besser; das beliebte „wo“ wuchert auch hier: „In jenem selben Jahre noch war es, *wo dann* in Florenz der furchtbare letzte Kampf gegen die adlichen (!) Geschlechter gekämpft wurde.“ Und noch verworrener: *Immer wo* wir das Leben grosser Männer betrachten, ist *das* der schönste Theil ihres Daseins, *wenn* sie, mit einer ebenbürtigen Kraft zusammentreffend, ausser sich selbst einen würdigen Massstab für die Tiefe ihres Geistes finden.“ — Anstatt des „wann“ braucht übrigens der „gebildete Autor“ gerne das berlinische „wenn“, um seinem Style ein recht nonchalantes Ansehen zu geben: „Wir finden nicht besonders bemerkt, *wenn* er mit dieser Arbeit beschäftigt war.“ — Eine seltsame Flüchtigkeit äussert sich auch in der häufigen Verwechselung der beiden, für uns dem Sinne nach ganz verschiedenen Verben: „bewege“, „bewog“, „bewogen“ und „bewege“, „bewegte“, „bewegt“: „Man kaufte ihm seine ganze Armee vor der Nase weg und vereinte sie entweder mit der eigenen, oder *bewegte* sie wenigstens zum Abzuge.“ — „Was mich jedoch *bewegt* hat, ihren Verlust leichter zu verschmerzen etc.“ — An anderer Stelle steht dann wiederum „bewogen“. — Neben der Verwechselung der Formen zeigt sich, in Folge der gleichen nonchalanten Flüchtigkeit, die *Beknappung* derselben: „Dies waren die Anfänge des *mit soviel Schätzen* (anstatt: mit so vielen!) ausgestatteten Gartens von San Marco.“ — „Damals stand noch manches, *das* heute *in Trümmer* (anstatt: Trümmern!) liegt.“ Ausserdem musste es „was“ heissen, nicht „das“! — Die beliebte Ersparung der Präpositionen liesse sich durch manche Beispiele belegen, so: „bieten“ für „darbieten“: „Ein Reichthum *bietet* sich —, den nur oberflächlich zu bewältigen *viel* (anstatt: viele!) Tage des aufmerksamsten Studiums nöthig sind.“ — „Eine Bildsäule, die sich von allen Seiten der Betrachtung — *bietet*.“ — „Oeffnen“ für „eröffnen“: „Das, was er hervorbringt, *öffnet* die Reihe seiner

Meisterwerke." (!) U. dgl. m. — In dem Satze: „*Immer* war *noch nichts* verloren" wird man vielleicht das „immer" als Verkürzung von „inmerhin" auffassen dürfen; doch mag auch eine leichtfertige Umstellung der Worte stattgefunden haben, nämlich unsinniger Weise: „immer *noch nichts*", wo es hätte heissen sollen: „*noch immer* nichts"! — Derartige Umstellungen sind allerdings von dem Autor, trotz seiner Abneigung gegen stylvolle Schreibart, zu einem offenbar absichtlichen Charakteristikum seines Styles gemacht worden; mit Vorliebe setzt er die kleinen Partikeln nachklappend an den Schluss des Satzes: „Solche Zeiten waren die Michelangelo's *aber*". — „Was Athen und Florenz vor anderen Staaten *aber*, die gleichfalls durch ihre Freiheit zur Blüthe kamen, dennoch erhaben hinstellt etc." — Solcher Beispiele giebt es Legion! — Die Negation ist an eine ganz falsche Stelle gerathen in dem Satze: „Auch das mächtigste Blatt steht ohne Widerspruch *nicht da*." (Anstatt: „nicht ohne Widerspruch!") — Hässlich, und darum gerade eines Aesthetikers zumeist unwürdig, ist auch die Zusammenstellung der Infinitive in Sätzen wie: „Von der Kunst jener Tage ist ohne ihren Namen *zu nennen nicht zu erzählen*", oder der Verben: „Wenn man heute von der Höhe des alten Fiesole, das nördlich über der Stadt am Gebirge *klebt, herabsieht, liegen* der Dom von Florenz etc." So darf ein besonnener Schriftsteller, der einigen Sinn für die Form hat, durchaus nicht schreiben. — Andere besonders auffällige Beispiele der Unbesonnenheit und Leichtfertigkeit sind die folgenden: „Hier *lagen eine Anzahl* befestigter Plätze, die Lorenzo noch erworben hatte." (Es müsste übrigens auch: „die *noch Lorenzo*" heissen!) — „Das Volk brach in *laute Thränen* aus." — „Filippo Strozzi wurde erdrosselt *unter dem Namen Selbstmord*." (!!) — „Den Kaiser über die deutsche Bewegung *in laufender Kenntniss* zu erhalten." (Vermischung von: „auf dem Laufenden" und „in Kenntniss erhalten"!) — „*Der Laokoon* bewegte ganz Rom damals. Beigelegt waren dem Briefe die Verse, die von den ersten Gelehrten zu *ihrem* Lob gemacht wurden." Bei „ihrem" ist an das Wort „Statue" gedacht worden, welches nirgends geschrieben steht, sodass „*der* Laokoon" urplötzlich als *Weib* aufgefasst erscheint. — Damit hangen dann wiederum die verworrenen metaphorischen Redewendungen zusammen, wie: „Was Ghiberti den *Vortritt* in einer neuen Richtung *gegeben* hat, war das Studium der Antike." (Vermischung von „den Vortritt verschafft" und „den Anstoss gegeben"; ein „gegebener Vortritt" ist ein bedenkliches Ding!) — „Nehmen wir also die *Thatsachen*, wie sie *aus den Charakteren* der Männer *herfliessen*." — „Und das macht jene letzten Kämpfe so verzweifelt, dass das Gefühl des Unterliegenmüssens *aus sich selbst* als heimlicher Begleiter neben den ungeheuren Anstrengungen *herläuft*, mit denen man sich nicht allein zu retten, sondern auch zu betäuben suchte." — Kommt dazu noch die

ungemein beliebte lakonische Kürze des Autors, so ergeben sich daraus die komischesten Aussprüche, z. B.: „Sobald er im Amt saus, schlug er um." Eine solche Kürze soll für originell gelten. Meistens besteht sie in einer ganz ordinären Verschweigung des Verbs im Satze und steiget sich dann von der noch erträglichen, an ein flüchtig nachgeschriebenes Kollegienheft erinnernden Notiz: „*Und deshalb* Tizian für die Malerei und Michelangelo für die Architectur in den folgenden Zeiten *höchste Vorbilder*" — bis zu der völlig zusammenhangslosen Lapidarinschrift: „*1566.* wer mit Genf irgendwie im Verkehr steht, *Tod.*" — Dieses Hinwerfen einzelner Worte, bei welchen man sich den Zusammenhang selber hinzu denken mag, wird oft zum völligen Bombardement; man bekommt einen Hagel von Adjektiven oder Substantiven in's Gesicht geworfen: nun siehe du zu, was du daraus machst; der Autor selbst bekümmert sich gar nicht darum, und wenn er überhaupt noch einen abschliessenden Nachsatz bringt, so passt der nicht einmal zu dem Vorhergegangenen. z. B.: „Falsch, schamlos, lügnerisch, ohne Treu und Glauben, von unersättlicher Habgier und ruchlosem Ehrgeize, grausam bis zur Barbarei, *so zahlt Guicciardini* des Papstes Laster auf." Hiernach kann man nur denken, alle diese Eigenschaften seien auf das „Aufzählen" zu beziehen, welches somit als eine höchst verderbliche Handlung erscheinen muss! — „Reich, mächtig, mit einer Politik, die sich beinahe über die ganze Welt ihres Zeitalters ausspannte, — es begreift sich, dass *von hier* ausging, *was Livornes* geleistet wurde." — „Ununterbrochen neben dem innerlichen Zwiespalt Kriege mit den Nachbarn, *mit Pisa voran*, das den Weg zum Meere in der Gewalt hatte, mit Siena und Pistoja, bald mit der ganzen Nachbarschaft." Das „mit Pisa voran", anstatt: „zunächst mit Pisa", ist besonders schön! — „Es konnte, *wenn David* wie ihn die Bibel beschreibt: ein Knabe und ein Held zugleich, ein Hirtenjunge, mehr gewandt als stark, einem Pferde vergleichbar, das (!) das (!) Fohlenhafte in seinen Gliedern noch nicht ganz verloren hat — *nichts Charakteristischeres gegeben werden, als Michelangelo's David.*" „Wenn David" mit allem Zubehör — das fragt vergebens nach seinem Verb. — Noch andere Verschweigungen und Verkürzungen zerstören den Sinn und die Beziehung ganzer Sätze: „Man vermag sich *eine Vorstellung* — zu bilden, — *was* die Stadt an ihm verlor." — „Nerli dagegen *ist darüber hinaus, dass* die Freiheit vernichtet wurde." „Rembrandt lässt Maria in einem Stalle sitzen, der einen holländischen Kuhstall seiner Zeit darstellt, während Raphael ihr *in altem römischem Gemäuer* ein Unterkommen gibt, *wie er täglich daran vorüberging.*" (Fehlt: „Gemäuer von der Art dessen, an welchem er" etc.!) — „*Bis zu einer Genauigkeit* hat er im Nackten die Nachbildung der zufälligen Lage getrieben, *wie die Griechen es nie gethan.*" (Doch wenigstens: „bis zu einer *solchen* Ge-

nanigkeit"! Es ist überhaupt ein heilloser Satz.) — So geräth der Autor oft in totale Verworrenheit betreffs der Beziehung der einzelnen Satztheile auf einander: „*Aus Mangel an Nachrichten* aber bleibt dieser dennoch der einzige bedeutende Künstler, von dem wir annehmen dürfen, dass er mit Michelangelo zusammentraf." Nein, „wegen Mangels an Nachrichten können wir nur annehmen" etc. — „*In Athen und Florenz aber konnte man sagen*, sei keine Quader auf die andere gelegt worden, kein Bild, kein Gedicht *entstanden*, ohne dass die ganze Bevölkerung Gevatter *stand*." In *Athen* konnte man das sagen? Und wie hübsch ist das „standen — stand"! — „Dieser, *der sich noch bei ihm befand, sobald er die Laufe erscheinen sah*, wusste wie die Dinge in Florenz standen." — „Um die Proposition durchzubringen, hatten sich die Pallesken noch einmal zur Verbindung mit den Piagnonen bereit finden lassen." Danach sind die *Pallesken* das Subjekt zu dem „um durchzubringen"; die *Piagnonen* aber waren es, welche die Proposition durchbringen wollten und deshalb die Pallesken dazu bewogen, sich mit ihnen zu verbinden. Welche Verwirrung! — „Da sie *beide* so gross auftraten *und* Rafael ein neues, nie geahntes *Element* der Kunst *aufschloss* (!), ist es kein Wunder, wenn er den Vorrang behielt". (Ein herrliches „und"!) — Geradezu falsch ist die Konstruktion des abhängigen Infinitives in dem Satze: „Denn so Entstandenen fehlt *das, was* einem Kunstwerke eigen sein muss, *um seinen Meister ein Genie* und seine Art zu arbeiten Styl *nennen zu dürfen*". Hiernach bezieht sich das „um nennen zu dürfen" auf „das, was" als sein Subjekt; es musste gesagt werden: „was — zu eigen sein muss, damit *man* seinen Meister ein Genie nennen könne". — Kein Wunder ist es auch, dass ein also „die Sprache handhabender" Autor in der *consecutio temporum* ebenfalls die allgemein verbreiteten Fehler begeht, mit welchen wir Deutsche uns so tief unter unsere, in dieser Beziehung so streng logisch verfahrenden französischen Nachbarn stellen; z. B.: „Von dieser aber *habe* er nur eine Zeichnung gesehen, die Ambrosio Lorenzetti von ihr angefertigt *hatte* und die ihm von ihrem Besitzer gezeigt worden *sei*". — oder: „Weil die Gefahr zu drohend heran *kam* und die Regierung allein sie abzuwenden nicht im Stande *sei*". — Das blasse Imperfekt anstatt des richtigen Plusquamperfektes steht in den Sätzen: „Jetzt sah er den vollen Baum, der soweit hin seinen Schatten *streckte*, bis auf die Wurzeln vertilgt". Es ist klar, dass es: „gestreckt hatte" heissen muss. — „Als müssten sich die Blumen, auf die er getreten, wieder aufrichten *nachher*, wie wenn sie nur ein Windhauch *beugte*." (Anstatt: gebeugt hätte! Dabei dient das nachschleppende „nachher" zur besonderen Verschönerung des Satzes"!) —

Derselbe Geist journalistischer Leichtfertigkeit, Oberflächlichkeit und Bequemlichkeit, derselbe Mangel an der gebührenden Ehrerbietigkeit gegen

die Sprache, äussert sich dann auch in allen kleinen Details, wie in der schwankenden Orthographie und in dem Mangel einer aufmerksamen Korrektur der vielen schlimmen Drukfehler, die man in dem Buche findet. Solch eine ganz willkürlich abwechselnde Anwendung verschiedener — richtiger und falscher — Weisen der Schreibung gewisser Worte, wie: „*adlich*“ neben „*adlig*“ und „*adelig*“, „*schmahlig*“ neben „*schmählich*“, „*allmalig*“ neben „*allmählig*“ und „*allmahlich*“ u. dgl. m., das ist gewiss schon ein deutliches Merkzeichen für den Charakter des Schriftstellers als Solchen überhaupt. Rechnet man schliesslich noch die unvermeidlichen modernen Zusammensetzungen der Worte hinzu, deren effektvollstes Beispiel den zweiten Theil des Werkes zugleich eröffnet: „*Der Bronzedavid* musste beendigt (!) werden“, — so hat man das vollkommene Bild des, auf der Höhe der modernen Kultur stehenden, geistreichen Aesthetikers der *Jetztzeit*, und damit wiederum ein untrügliches Zeugniss für den, in unserer schönen deutschen Sprache gegenwärtig herrschenden, unendlich traurigen „Zustand der Verrottung“. —

Im vorigen Kapitel dieser Arbeit ist, nahe dem Anfange, bei dem Zitiren des Beispieles: „das wettergebrannte Gesicht, Jagdtasche und Büchse, die — neben ihm auf der Bank lagen“ das Allem voran zu setzende Wort „ohne“ vergessen worden, auf welches, in nun unverständlich bleibender Weise, der folgende Satz wiederum Rücksicht nimmt. Man möge also korrigiren: „ohne das wettergebrannte Gesicht, Jagdtasche und Büchse, die etc. etc.“, im folgenden Satze aber dann auch nach den Worten: „um der kläglichen Ersparniss“ das ebenfalls ausgefallene Wort „willen“ ergänzen. —

Kritik.

Blicke in's Kulturleben

von **Dr. Wilh. Alex. Freund**, Professor an der Universität zu Breslau.

Erster Vortrag: **Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik.**

I.

Blicke in das sogenannte „Kulturleben" unserer Zeit bisweilen zu werfen ist zwar widerwärtig, doch aber nothwendig für Solche, die selber bereits in einer ganz anderen Kulturwelt sich bewegen, denken und schaffen, dabei aber sich in der Lage befinden, einer Menge, in jener breiten Zeitkultur noch befangener, jedoch durch irgend welches einzelne Moment von ihr ab der anderen Kultur schon zugewendeter Seelen die Wege in das volle Verständniss der Letzteren bahnen zu sollen. In dieser Lage befinden sich alle wahren Freunde unserer Sache, die mit ihrem ganzen Wesen ihr angehören und sich bewusst sind, damit die Angehörigen einer, der herrschenden fremd gegenüber stehenden Kultur zu sein. In dem anderen Falle, der erst nur theilweise sich angezogen Fühlenden, und daher weiterhin sorgsam zu Unterweisenden, ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Mehrzahl derer, die jetzt erst unserem jungen Vereine beitreten. Diese also wäre unser „Erziehungsberuf": solche einmal angeregten Seelen ganz zu gewinnen und über die volle Bedeutung der sie anregenden Macht aufzuklären. Es gilt da vor Allem die Masse der Vorurtheile, welche jene herrschende Kultur ihnen von früh an zugeführt hat, nach und nach wieder zu entfernen, damit sie das ganze Kunstwerk, dem wir unsere Kultur verdanken, nur erst wirklich rein und lebendig auf sich kommen wirken lassen. Bei gar Vielen ist diess überhaupt unmöglich: in ihrem Wesen gehört eben Nichts *zu uns*; wo wir aber schon eine geringe einzelne Wirkung verspüren, da dürfen wir die Hoffnung nicht aufgeben, dass von dem einen Punkte aus die, den modernen Menschen umspannende Schaale der Erziehung sich mehr und mehr ablösen lasse, damit der Kern des Menschen zur reinen Empfängniss des neuen Grossen und Schönen sich frei entfalten könne. Diess wissen nun aber auch die Vertreter und Lehrer der Zeitkultur sehr wohl, und darum suchen sie vor allen Dingen die ihnen untergebene *Jugend* von vorne herein abzuschliessen von jeder Berührung mit dieser neuen Kultur und ihr die allermeist trennenden Vorurtheile bei Zeiten unvertilgbar einzuprägen. So spannen sie den jugendlichen Geist in gewisse feste Betrachtungsformen ein, aus denen er nun nie mehr zur Freiheit hindurchgelangen kann. Gleichviel ist es ihnen dabei, ob die grossen Erscheinungen der Vergangenheit, welche sie durch solche „erziehliche" *Absicht* entstellt und missdeutet der Jugend zum ersten Male vorzuführen wagen, darüber ihren wahren und höchsten Werth verlieren und niemals als etwas wirklich Lebendiges, welches in einem verwandten Leben wieder zu erkennen wäre, auf das jugendliche Gemüth einzuwirken vermögen. Dabei ahnen sie sehr wohl die Gefahr, welche mit der wachsenden Aufklärung

der Kulturmacht gerade *unserer Kunst* jener heute noch herrschenden Kultur droht, *in* welcher und *von* welcher sie selber einzig leben können, deren stolze Geistestempel sie persönlich erhalten und bedienen, und mit deren Zusammensturze ihre ganze Existenz vernichtet wäre. Daher halten sie fest zusammen und vertilgen, um sich zu stärken, immer neue frisch und frei aufblühende Jugendkräfte. Wie nichtig, oberflächlich, beschränkt und mühsam zurechtgeschnitten, nach der Schablone der einmal geltenden Gewohnheiten, sieht das Alles aus, was sie gegen jene drohende Gefahr unternehmen; und doch, von welcher Macht zeigt es sich immer noch, da es die Methode derjenigen Kultur ist, welche die *Schule* in ihrer Gewalt hat. Es ist wahrlich nothwendig sich dieses Verhältniss manchmal recht deutlich zum Bewusstsein zu führen; und nur um dieses Zweckes willen, nicht etwa wegen der Bedeutung des einzelnen Buches, das nur gelegentlich als Repräsentant des ganzen *Genres* aus der Masse herausgegriffen ward, wollen wir hier selber einen Blick in die „*Blicke in's Kulturleben*" des oben genannten Breslauer Akademikers werfen. Vor seiner regelrecht gebildeten, mit üblicher Verehrung den Worten des namhaften Mitgliedes der hochgelehrten Kulturgesellschaft andächtig lauschenden Zuhörerschaft, hat sich Herr Professor *Dr. Wilhelm Alexander Freund*, in dem Vortrage *über die erziehliche Kraft der Musik*, jedenfalls als ein würdiger Vertreter des „reinen, edlen, keuschen klassischen Kunstgeschmackes", gegenüber den Schrecken künstlerischer Barbarei, bewährt; wofür er denn auch neuerdings an die junge Reichs-Universität im Elsass berufen worden zu sein scheint, um dort der neuen „deutschen Kultur" ein wackerer Vorkämpfer zu werden! —

Gleich bei der Benennung des Vortrages ward eine sehr bemerkenswerthe *petitio principii* vorgenommen. Ueber die „*erziehliche*" Kraft der Musik soll geredet werden; da sich aber, als eigentlicher Zweck des Ganzen, die Rede schliesslich gegen die *Wagnersche* Musik richten soll, so wird mit jenem vorgeschobenen Titel alsbald im Voraus der Haupteinwand in's Geheim präparirt: wenn die Wagnerische Musik sich als der „erziehlichen" Kraft, wie der „Professor" sie auffasst, *entbehrend* erweisen sollte, so ist sie damit schon überhaupt als *nutzlose*, ja *gefährliche* Kunst erkannt. Das war ein gar boshaftes, aber geschicktes Manöver; so die Frage nach der Brauchbarkeit der Kunst für die Erziehung der *Jugend* an die Spitze einer Betrachtung der Kunst zu stellen, die der Verfasser selber als eine Betrachtung ihrer *Prinzipien* bezeichnet, als welche also hiernach in der That mit schulmännischen *Erziehungs*prinzipien einfach identifizirt sind. „Wir stehen", sagt er, „mitten in einem Kampf, nicht etwa um Technik, Richtung, Charakter der Musik, nein um die *Prinzipien der Kunst*, darum müssen wir *Stellung nehmen* und diese *mit all dem Ernst*, den die hohe *Verantwortlichkeit* alles dessen, was die *Jugenderziehung* angeht (?), erheischt, begründen und sicherstellen". Aber wie kommen die Prinzipien der Kunst einerseits, und andererseits die gewaltige tragische Kunst des Dramas, von der doch schliesslich die Rede sein soll, dazu, einfach unter dem Gesichtspunkte der „Erziehlichkeit" betrachtet und hiernach beurtheilt zu werden? Wann hat jemals ein grosser Künstler seine Meisterwerke — für die Schule, für die Kinder geschaffen, und wann ward je, sobald ein gewaltiges, seine Zeit überragendes Werk entstanden war, dieses alsbald auf seine Erziehlichkeit geprüft und in den Lektionsplan der Schule als Erziehungsmittel aufgenommen? Wie lange währt es doch oft, bis ein solches Kunstwerk überhaupt erst als „national" anerkannt und unter die Kulturschätze des Volksgeistes aufgenommen wird! Erst wenn es dem Volkgeiste sich völlig einverleibt hatte oder zu haben schien (da diess in Wahrheit höchst selten wirklich erreicht zu werden pflegt), dann, als unaustilgbarer

Theil des Geisteslebens der Nation, konnte es wohl, wenn es sonst darnach geartet war, auch auf den Geist der Jugend dieses Volkes in der Weise, wie der Verfasser es meint, als Bildungsmittel der Schule, einwirken. Eine andere Sache freilich ist jene begeisternde Wirkung, welche gerade zunächst auf die herangewachsene Jugend das *neue lebendige Grosse* ausübt, wenn die Vorurtheile der Schule ihm nicht mehr Stand halten. Aber die Kinder der Zeit Bach's und Gluck's werden von den Fugen und Opern dieser Meister wenig zu hören bekommen haben; die Kinder der Zeit Lessing's hatten ihre ästhetische Bildung schwerlich dem Nathan und der Emilia zu verdanken; die Kinder der Zeit Goethe's wurden gewiss nicht mit Werther, Meister oder Faust erzogen. Diess Alles ertragen erst unsere modernen Kinder; und es frägt sich dabei doch immer noch sehr ernstlich, ob diese grossen Schöpfungen, so als allgemeines Schulmittel von den Vertretern des heutigen akademischen Geistes angewandt, denn wirklich in einigermassen würdiger und erspriesslicher Weise ihre wahrhaft bildende Kraft bewähren können. Jedenfalls müssen sie erst als bildende Mächte dem Volke angehören, müssen dem Geiste und Leben der Nation wirklich intim eingewachsen sein, ehe sie der noch zu erziehenden Jugend angehören können. Allerdings aber dürfen diess diejenigen nicht anerkennen, welche das grosse Erbtheil der Vergangenheit nur als einen fertig in sich abgeschlossen einkassirten und in dem fest abgesperrten Kreise ihrer gebildeten Verehrung deponirten Besitz betrachten, wie er von ihnen nun zu allen möglichen Zwecken zu benutzen ist; wobei sie niemals daran denken mögen, *wie* diese Vergangenheit und dieser Besitz *geworden*, und in wie fern sie auch heute noch in uns *lebendig* sind. Die grossen todten Meister gelten als „*Klassiker*“: da hat Keiner weiter nachzufragen, wie es sich mit ihrem „Leben“ und ihrer „Unsterblichkeit“ eigentlich verhalte: sie sind ein lebloses Material zum beliebigen Gebrauche des „klassischen Geschmackes“ geworden; und wer sich diesem Gebrauche nicht fügt, weil er noch ein eigenes Leben hat und, nach dem Lebensgesetze des Genius, selber noch frei sich fortentwickelt und fortwirkt, der kann unmöglich gleich jenen grossen Todten als Klassiker gelten, dessen Werke können nimmermehr „erziehliche Kraft“ besitzen: und also — unbrauchbar für die *Schule* — sind sie überhaupt werthlos für die „wahre, reine, edele *Kunst*“. So dekretiren deren streng ausschliessliche, offizielle Wärter, welche doch die stete *Verunstaltung* dieser selbigen Kunst, wenn sie sich einmal wieder mit dem äusseren Leben berührt, auf keine Weise zu verhindern wissen. Sie haben die grosse Vergangenheit ganz in sich aufgenommen, sodass sie Keinen mehr geniren kann, am Wenigsten sie selber: denn in ihnen ist sie, leblos und fruchtlos, zum kalt abstrahirten Begriffe eines starren und gründlich unverstandenen *Formalismus* geworden. Gleich den Bildern des elementaren Anschauungsunterrichtes werden diese seltsamen, entseelten formalen Abstraktionen vor die blöden Seelen der Jugend aufgehängt, damit sie daran nichts Anderes lernen, als sich vor allen den Erscheinungen zu hüten, welche etwa je vor ihren Augen lebendiger sich geben möchten, als die doktrinären Schemen einer klassischen Kunst von des regelrecht gebildeten Akademikers Gnaden, in denen die bedauernswerthen Zöglinge nun für immer die wirklichen lebendigen Meisterwerke unserer nationalen Genien auf die echteste und edelste Weise kennen gelernt zu haben wähnen sollen.

Mit welchem gerechten Stolze, mit welchem hämischen Triumphe ruft der vortragende Professor, im vollen Bewusstsein der unvergleichlichen Macht seines Standes, die Worte aus, die wie das Motto dieses ganzen akademischen Jesuitismus klingen: „*Wer die Schule hat, hat die Zukunft!*“ — Wehe der „Zukunftsmusik“ (selbst dieser Name ist ja erst ein *untergeschobener* Begriff aus dem gegne-

Aschen Lager!), wehe ihr und ihrer Zukunft, da sie die Schule *nicht* hat! Keine Möglichkeit werde ihr gewährt, je eine Schule zu gewinnen; und Heil uns, dass die Schule, die *wir haben*, nie von *ihr* gehabt werden kann, da sie ja doch nichts für die „*Kinder*" ist, — da sie keine „erziehliche" Kraft besitzt! — Dieses Alles liegt in jenem stolzen Rufe, der die Antwort gibt auf einen — Einwurf von *unserer* Seite, welchen jedoch der Herr Professor nothwendiger Weise sich erst *erfinden* und uns tückisch *unterschieben* musste, um doch gleich von vorne herein seine beabsichtigte Zusammenstellung der *Erziehlichkeit* der Musik mit der *Wagnerschen* Musik zu rechtfertigen. *Wir* sollen also, nach seiner Mittheilung, ausdrücklich die — halb überflüssig, halb unsinnig erscheinende — Behauptung aufgestellt haben: „Die Bestrebung der Neueren sei nicht auf den *Jugendunterricht* in der Musik gerichtet, der *Geschmack der Erwachsenen* solle *verbessert* (!) werden"; — worauf er erwidert: „Jedes Bestreben ist nichtig, das sein Fundament nicht in den *bildsamen Boden* (?!) der jugendlichen Seele legt. Wer die Schule hat, hat die Zukunft." — Jawohl, es ist etwas Bedeutendes um den Besitz der *Schule*, in der man ganz nach autoritativem Gutachten — auch wenn man durch nichts persönlich berechtigt ist Autorität auszuüben, wenn man nur zu der autoritativ organisirten *Gattung* gehört — Geist, Geschmack und Begabung der Untergebenen fest in die gewünschten Normen pressen, regelrecht beschneiden und genau umzirken kann. Ohne jede besondere persönliche Empfindung, Erschütterung, Begeisterung in Folge gewisser ganz bestimmter künstlerischer Eindrücke wird der Schüler seinem Lehrer zugeführt, der nun die volle Freiheit hat, *ihm* alle Freiheit der Empfindung und des Urtheiles für immer zu rauben.

Das Musterbild solcher „Schule", wie der Akademiker sie kluger Weise für *jeden* Jugendalter mittels „*obligatorischen Musikunterrichtes*" durchgeführt wünscht, sind die beliebten, bereits allverbreiteten und noch immer neu entstehenden *Konservatorien* und *Konzertgesellschaften*. Wir sehen überall heutzutage ihre unglaubliche Fruchtlosigkeit für ein wirkliches künstlerisches *Leben* neben ihren so bedeutenden Erfolgen in der *Geschmackszuchtung* nach dem streng akademischen Sinne. Sehr bemerkenswerther Weise bewähren sich gerade diese Institute noch immer als die eigentlichen Feldlager der erbittertsten Gegnerschaft gegen *unsere*, freie Kunst, welche ausserhalb der Grenzen derselben durch eigene Kraft Sieg auf Sieg gewinnt. Innerhalb jener Grenzen aber bleibt den wohlberangezogenen Schülern der vorsichtig präparirten klassischen Gesinnung auch in ihrem erwachsenen Zustande der Blick auf das Lebendige draussen möglichst verhüllt, und nur zur Erregung ihres Abscheues wird es ab und zu in der Verzerrung offiziell eingeführter Missdeutungen behutsam schief und flüchtig an ihnen vorbeigeführt. Nur ganz bestimmte *Namen* dürfen sie vernehmen, — aber auch die *Werke* der damit bezeichneten Meister nur von gewissen Seiten und bis zu einer gewissen seichten Tiefe ihrer Bedeutung kennen, damit ja niemals das im Grunde so Engverwandte des grossen *Neuen* ihnen aufgehen könnte, sondern immer die ihnen gelehrte weite Kluft zwischen Alt und Neu für sie erkennbar und glaublich bleibe. Und nun treten die so eingeschulten und zurechtgebildeten Musiker und Musikfreunde, durch Vererbung der Plätze, worauf die Erblichkeit der Gesinnung geknüpft ist, in solch eine lokale Konzertgesellschaft ein, wo sie sich dann stolz fühlen müssen den Titel des Mitgliedes einer meistens so altehrwürdigen Institution zu tragen, alle ihre geheiligten Gewohnheiten in erhebendem Gemeingefühle mitzumachen und in gewissermaassen familiär-persönliche Beziehung zu treten zu dem hierorts hochgeschätzten, edelen Altmeister klassischer Dirigirkunst, welcher durch die überall zusammenhängende Genossenschaft der gediegenen Akademiker, wegen gewisser, ihr besonders genehmer Talente und bewährter Gesinnung, zum berühm-

ten Manne, zur Autorität in Sachen der klassischen Musik gestämpelt und an die Spitze dieses wichtigen Heerlagers des guten Geschmackes gebracht worden ist. Das Programm, das er auszuführen, und seine Zuhörerschaft zu gutiren hat, steht ganz fest. Nur Händel, Haydn, Mozart, bis zu einem gewissen Punkte Beethoven, daneben etwa als Spezialität noch Bach, sowie die vorsichtig ausgesuchten neueren „Nachfolger Beethovens", der „zarte" Mendelssohn, der „edele" Schumann, und neuerdings auch der „tiefsinnige" Brahms, nebst einigen schülerhaften Talenten von der nämlichen „Farbe", werden da geduldet. *Ihre* Werke dürfen mit Begeisterung aufgenommen, mit verhimmelndem Entzücken besprochen und in vorgeschriebener Weise studirt werden; und wenn ein etwa noch Lebender dieser Meister einmal der ehrenwerthen Gesellschaft die Huldigung darbringt in einem ihrer Konzerte selbst zu erscheinen und wohl gar den Taktstock zu schwingen — was seine stärkste Leistung nicht zu sein pflegt, da er ja Ruhmes genug davon hat an massgebender Stelle als „klassischer Nachfolger" anerkannt zu sein — so darf ihm ein Tusch geblasen werden, und es ist erlaubt Kränze auf sein Pult zu legen und sich bei seinem Erscheinen begeistert von den Sitzen zu erheben. Kommt aber ja einmal, zur Prüfung der dauernd guten Gesinnung der Zuhörerschaft, das vereinzelte Werk eines anderen, womöglich unbedeutenderen, neueren Komponisten von zweifelhafter Richtung auf das Programm, so wird vorher mit den geläufigen ästhetischen Phrasen die gehörige absprechende Meinung über dasselbe, innerhalb des auch gesellschaftlich festgeschlossenen Kreises der Zugehörigen, von den autoritativen Oberführern unter ihnen dem andächtigen Chore der treuen Abonnenten mitgetheilt, und diese, wenn sie auch vielleicht das Werk im Grunde ihrer Seele gar nicht so übel finden möchten, sitzen dann starr und stumm, rühren keine Hand und öffnen den Mund nur zu einem bedauernden Seufzer: „Welch eine formlose, lärmende *moderne Musik!* Wie kommt dergleichen in unseren keuschen Kreis?" — was dann sogleich als ein neues erfreuliches und überzeugendes Plebiszit der göttlichen *vox populi* zu gelten hat.

So wird jedes natürliche Geschmacksurtheil unterdrückt, jede lebendige Empfindung für die Kunst im Keime erstickt; das Publikum wird völlig demoralisirt, zur todten Maschine im Dienste, nicht etwa der grossen Meister, sondern der blinden Verfolgung des grossen Nenen herabgewürdigt. Wie achtungswerth muss uns dagegen auch das gewöhnlichste, mindest gebildete Publikum auf den Gallerien unserer öffentlichen *Theater* erscheinen, das seinem Gefallen und Missfallen unmittelbar und frei, so wie es empfindet, Ausdruck gibt, selbst wenn ihm das grösseste Gefallen das dort herrschende *Schlechte* erregt. Denn dieses heute so offenkundige, so frech sich gebahrende Schlechte konnte durch jene, das Regiment des Kunstgeschmackes repräsentirende, in den Schulen und Konzertsälen autokratisch waltende akademische Kulturgesellschaft, trotz all ihrer Macht und ihren pädagogischen Bemühungen, nicht daran verhindert werden, die Herrschaft in der Welt da draussen zu gewinnen, wo Volk und Kunst noch ein wirkliches, wenn auch vielfach bedenklich entartetes Leben haben. Zu dem *Lebendigen* hat eben jene Genossenschaft keine Beziehung; da stockt ihr Einfluss! Die Kunst, welche dem *Volke* dargeboten wird, mag in die entsetzlichste Verderbniss versinken, der Geist der Nation selber mag darüber zu Grunde gehen, das bekümmert sie nicht: *sie hat die Schule*, welche die Jugend des Volkes nur dadurch zur „Kunst" zu *erziehen* weiss, dass sie dem „Leben" sie gründlich *entzieht*. Wenn aber einmal da draussen wiederum ein lebendiger *Instinkt* mit dem Leben des Volkes und der für dieses Volk lebendigen Kunstinstitution in unmittelbare Berührung kommt, dann erfährt man das Wunderbare, wie bei aller Entartung und durch alle Gewöhnung an das Schlechte hindurch das wahrhaft Grosse und Edele doch noch

immer übergewaltig auf das unverdorbene grosse Publikum des Theaters wirkt, sodass man in der Erkenntniss, wie die lebendige Kunst den Genius *ohne* jede Schule sich schon die *Gegenwart* gewinnt, zu der höchsten Hoffnung auf den Gewinn der schönsten *Zukunft* sich begeistert fühlen konnte, wenn auch diese Kunst des Genius nun einmal *ihre* Schule, nicht unfreier Kinder, sondern selbstbewusster Männer, erhielte. Das wäre die Schule, die wir anstreben, die Schule zur Ermöglichung wirklich kunstwürdiger, reiner, vollkommener Darbietungen der grossen ergreifenden Schöpfungen unserer Meister an das — hierdurch dem Schlechten immer mehr entwöhnte und zur vollen Empfindung für das lebendig Echte und Edele neubefähigte — *Volk*. Im Besitze einer solchen *Schule* für die Reinigung und Veredelung der lebendigen Kunst könnten wir uns sicherlich im Besitze auch einer *Zukunft* hoffen, welche für den Geist des Volkes auch eine gereinigte und veredelte *Kultur* bedeuten würde, in welcher aber freilich jene akademischen Institute zur Absperrung der abstrakten Kunst vom wirklichen Leben nicht mehr existiren könnten.

Mit Erbitterung bemerken die, jener Sphäre der öffentlichen Kunst mit der Scheu der hochmuthigen Unfähigkeit sich ferne haltenden Vertreter der akademischen Kultur die Wirkung und die Erfolge des Lebendigen in den Kreisen des Lebens, und je älter sie werden, je mehr die Zukunft, die sie mit der Schule in ihrem Besitze glaubten, zur Gegenwart wird, je näher scheint ihrem selbstbewussten Stolze das Gefühl einer geheimen *Angst* zu rücken, die sie zu immer neuen Warnrufen, nach Art des hier besprochenen Vortrages, drängt, und die selbst ihre lautesten Triumphrufe mit falschem Pathos durchzittert: die Angst doch vielleicht allmählich ihre Macht, trotz der Schule, verloren zu müssen, da nach der anderen Seite hin, welche noch durch keine äussere Macht unterstützt, durch keine Schule gesichert ist, doch schon immer neue, edele Jugendkräfte von der, alle Schutzwehren der Erziehung dennoch überwältigenden Begeisterung an der Macht des Genius, ihnen entzogen und der neuen Kunst, dem neuen Leben gewonnen werden. Eben hierdurch sehen sie sich gezwungen selbst ab und zu eine neue Autorität, aus der jüngeren Periode der Kunstgeschichte, als zulässig zu konstatiren, die sie der Einen, allein gehassten, grossen lebendigen Macht entgegensetzen können. Da wird erst dem einst so heftig befehdeten *Schumann*, hernach gar schon noch bedenklicheren Lebenden, dicht neben Mozart und Beethoven, formlich das Programm-Recht gewährt. Diese neueren Künstler zeigen ja freilich seltsame Eigenthümlichkeiten, bedenkliche Abweichungen von dem in der Schule vererbten Abstraktum der klassischen Vergangenheit, aber — sie verehren doch auf das Höchste jene abstrakte Vergangenheit als ihre „hehre Meisterin", und ihre „edele Innerlichkeit", diese bescheidene Ausdrucksform ihres Mangels an wirklich produktivem Genie, die niemals an den „Grundformen der Kunst", an ihren „heiligen Prinzipien" rüttelt, drückt sich in jenen Abweichungen auf so liebenswürdige und geistvolle Weise aus, dass man darin den eigenthümlichen „*Fortschritt*" der Musik, den man, in unserer Zeit der akademischen Fortschrittslehre, doch nicht ganz und gar wird leugnen dürfen, mit der nöthigen Vorsicht und geschickt rubrizirenden historischen Deutung anerkennen muss. Nur dürfen diese Fortschrittler nicht allzu entschieden *ihrer Zeit vorauseilen* wollen, d. h. nämlich in diesem Falle schon in der Gegenwart zu solcher Bedeutung und Wirkung gelangen können, dass alles andere Gegenwärtige sich dadurch zurückgesetzt und beseitigt sieht; vielmehr müssen sie es geduldig abzuwarten wissen, bis die waltenden Vertreter „ihrer Zeit" sie, vielleicht erst nach ihrem Tode, gehörig zu rubriziren in der offiziellen Lage sind. Denn, da der in der That *vorauseilende Genius* diese Vertreter der Zeitkultur ungemein genirt, so haben sie sich entschlossen den Satz

aufzustellen, den auch unser Akademiker anbringt: „Wir sehen edle und hervorragende Geister auf *naturwissenschaftlichem* und *ethischem* Gebiete ihrer Zeit vorauseilen, *nicht aber auf ästhetischem*.“ (!) Man braucht nur an die Kunst Beethoven's zu denken, um diesen Satz in hohem Grade befremdlich zu finden, allein — er gehörte nun einmal zur Taktik, und die nicht vorauseilenden Fortschrittler werden ihn auch gelten lassen, sobald sie ihr Ziel erreicht haben. Was aber die besagten nachträglich zur Annahme gelangten Künstler besonders empfiehlt, ist der Umstand, dass sie sich gar nicht um die niedrige, entwürdigende Kunst des öffentlichen *Theaters* bekümmern, oder doch, wenn auch sie einmal dazu verführt worden sind, sich alsbald wieder aus dieser unreinen Sphäre erfolglos zurückziehen. Sie sind zu edel geartet um auf die Masse zu wirken; ihr Effekt bleibt auf die exklusive Genossenschaft beschränkt, welche ihre Kunst mit der diplomatischen Besonnenheit der wahren Kennerschaft gelten lässt und auch dafür sorgt, dass ihre künstlerische Bedeutung zum Glaubensdogma der ganzen gebildeten Gesellschaft werde, die sich dagegen im Theater höchstens einmal von den anstrengenden Pflichten ihrer Bildung mittels eines etwas frivolen Amüsements erholen will. Um aber schliesslich jeden Zweifel an der Würdigkeit der also begünstigten neueren Kunst zu heben, ernennt man von oben her, von Seiten der *alma mater* aller dieser akademischen Institutionen, der königlichen *Universität* selber, den Jüngsten der Neuzugelassenen offiziell zu dem *jetzt ersten Meister der ernsten Musik in Deutschland*, wie es dieselbe Breslauer Hochschule, deren Geist aus dem Vortrage des an ihr angestellten Professors deutlich genug zu uns spricht, vor Kurzem in dem Doctordiplom für *Johannes Brahms* gethan hat. Von dieser neuesten Erhebung zum *princeps severioris in Germania musicae* scheint übrigens unser Professor bei der Abfassung seines Vortrages noch nichts geahnt zu haben; wenigstens bestimmt er die Zahl der klassischen Musiker noch nach der alten Regel, wenn er sagt: „Sogenannte klassische Musikstücke: ich meine damit die Kompositionen von Haydn *bis zu Mendelssohn und Schumann*.“ Hoffentlich wird bei der zweiten Auflage diese Liste in der vorgeschriebenen Weise vervollständigt werden.

Weit weniger streng und vorsichtig wird die Frage der Klassizität auf dem Gebiete der *Litteratur* behandelt. Hier existirt einerseits keine fest organisirte Institution zur Konservirung des mumifizirten klassischen Geistes, die Konvention wird viel lässlicher beobachtet, die individuelle Liebhaberei hat grösseren Spielraum; andererseits gibt es hier auch keine geniale, Alles überragende Einzelerscheinung, die eine wohl ersonnene und genau ausgeführte Taktik, sowie einen vollständigen präservativen Erziehungsplan auf der gegnerischen Seite erheischte. Unser Professor z. B. stellt neben jene zweifellose Tabelle der musikalischen Klassiker eine viel weniger offiziell bestimmt erscheinende unserer klassischen Litteratur, worin sich aber immerhin der Geist, welcher in jener exclusiv klassischen Sphäre gepflegt wird, nunmehr auf anderem Felde, ebenfalls recht bemerkenswerth kund giebt. „Ein Volk wie die Deutschen“, so heisst es da, „welches Lessing, Schiller, *Göthe*, *Gutzkow*, *Freytag* besitzt, hat keine Sorge um die Wahl der Schauspiele für seine Jugend“. Goethe und Gutzkow! Eine herrliche Zusammenstellung! Und Uriel Acosta (den man freilich jetzt zum „Nathan“ des 19. Jahrhunderts stämpeln möchte!) nebst der Valentine und dem Grafen Waldemar als Mittel zur Erziehung der deutschen Jugend! Hier geräth die keusche Strenge des Akademikers doch bedenklich in das Schwanken. — Nun begreift man aber auch, warum diese ehrbaren Wärter der schönen Form und des klassischen Styles so ohne jedes Bedenken in die allerliederlichsten Manieren der modernen Schriftstellerei mit verfallen konnten. Weil diejenigen, welche sie als Heroen der deut-

schen Litteratur neben Goethe und Schiller stellen, wie vor Allen dieser hochgefeierte Gutzkow, in ihrem Style sich durch gar nichts von dem herkömmlichen Jargon der Börsenreporter und Lohnschreiber unterscheiden mögen, so sind auch sie allerdings berechtigt zu meinen, dass sie, die um Form und Maass, um Anstand und Geschmack sonst so besorgten Erzieher der Jugend, in dieser Hinsicht sich ebenfalls durchaus keine Mühe zu geben brauchen. Handelt es sich ja doch nur „um etwas ganz Unerhebliches, die sogenannte deutsche Sprache, die wohl gar keine „erziehliche Kraft" besitzen muss, da selbst die grössesten Schriftsteller der „Jetztzeit" in ihrer Behandelung als so gänzlich *ungezogen* sich bezeigen. Hier gibt es keine andere Konvention als die allerniedrigste *Laien*gewohnheit; Geschmack und Geist der Jugend können in dieser Beziehung völlig verwahrlost bleiben. „Blicke *in's* Kulturleben" — „*erziehliche* Kraft der Musik" gleich vorne auf dem Titel eines für die Wahrung der gefährdeten Rechte der klassischen Kunstformen und des reinen edelen deutschen Geistes gehaltenen Vortrages — dergleichen Leichtfertigkeiten des Ausdruckes haben gar nichts zu bedeuten: auf den *Inhalt* allein kommt es an, so heisst es nun hier auf einmal; und die Wiedergebung desselben geschieht in einer Weise, als sollte der allerpopulärste Effekt auf das sonst so verachtete Publikum der Gallerie erzielt werden. Leider aber ist auch das feingebildete Publikum unserer Akademien in diesem Betreff von jenen Plebejern des öffentlichen Kunstgenusses eben gar nicht mehr zu unterscheiden; und leider müssen wir sogar auch eingestehen, dass es uns vorkommt, als wenn selbst in den feierlichen Hervorbringungen der modernen Meister der „ernsten" Musik, welche dieselben Akademiker bei demselben Publikum als würdige Geschmacksbildner einführen, *gar kein anderer Geist* waltete, als wie in jenem modernen Schreibestyle, dessen sie so laienhaft und unbesonnen bei ihren ästhetischen Warnrufen sich bedienen. Ueberall herrscht die gleiche Armseligkeit und Entkräftung in der Formbildung, dieselbe leere Verschwommenheit und gezierte Gewöhnlichkeit des Ausdruckes, überall werden wir in der gleichen unwahren Weise auf den Inhalt oder die „Innerlichkeit" verwiesen, die keine lebendigen Formen produzieren können, weil sie selber impotent sind. Und diess geschieht bei aller sonstigen Sorge gerade um die edelen Maasse der *Form*, welche aber in solchen Fällen auf das Alleräusserlichste einfach als „im Geiste der klassischen Kunst" bezeichnet und anerkannt wird, gleichwie Gutzkow neben Goethe gestellt werden konnte, weil Beide schliesslich doch in derselben, deutsch genannten, *Sprache* geschrieben haben.*)

Mit dieser seltsamen Konnivenz gegen das „gemeine *Laienthum*" und seine geschmack- und formlose Sprache stimmt übrigens die Gesinnung überein, welche sich, sehr überraschend, in der Beantwortung eines *zweiten Einwandes* ausspricht, den der Herr Professor wiederum *nun* unterschieden für rathsam gehalten hat. Dieser ist noch kühner erfunden als der erste; wir sollen nämlich hiernach be-

*) Noch einige Stylproben aus dem Vortrage unseres Professors! „So muss ich einen *über* diese Gegenstände *handelnden* Vortrag von der Dauer einer *Stunde* damit beginnen, dass ich die wichtigsten *Punkte — derselben* (Stunde?), *die wir behandeln* wollen, *mit festen Grenzen umziehe*." — „Die Erziehung ist *das einemal* (?) eine von aussen her einwirkende Leitung, *das andremal* eine von innen aus selbst geleitete Fortbildung." — „Wir arbeiten die *Ziele* aus den *Anlagen* des Verstandes, der Vernunft, des Schönheitssinnes des Kindes *heraus*." — „Das Bild der eigenen Person soll *zur Schönheit herausgearbeitet* werden." — „*Mit* dem Besuche einer höheren Schule *von 10 Jahren an* kommt gewöhnlich die Frage *über* den Musikunterricht *heran*." — „Die höhere Idealisirung *hebt* die Dinge der Welt bis *in's Innerste* des Menschen *hinauf*." — Ausdrücke wie: „das sogenannte *Durchschnittskind*" — „*diesbezügliches* Material" — „*diesbezügliche* Litteratur" können uns kaum mehr als besonders auffällig erscheinen.

hauptet: *Der Laie darf nicht über Musik urtheilen.*" Eine seltsame Zumuthung! Sind wir doch heute noch vorzüglich auf ein Laienpublikum angewiesen, hat dieses doch bisher immer noch das beste, natürlichste Urtheil für die Kunst unseres Meisters gehabt, in so fern, als es durch keine künstliche Sonderzüchtung der Selbständigkeit des Geschmackes und Urtheiles beraubt worden war, daher es das Kunstwerk noch instinktiv richtig als Ganzes auffasst, wie es sich ihm darstellt, und nicht nach Art der *Künstler* nur von der Seite der einzelnen, durch sie gerade ausgeübten Kunst. Selbst diejenigen Musiker z. B., welche sich von der Konvention losgemacht und mit Entzücken die Schöpfungen unseres Meisters aufgenommen haben, pflegen sich noch immer an die eine, *musikalische* Seite derselben zu halten, oder gelangen doch erst nach und nach zu der grossen Empfindung des Ganzen, welche dagegen für ein natürlich empfängliches Publikum das Erste sein musste, von wo aus es dann erst allmählich auch in ein spezielleres Kunstverständniss einzuführen sein würde. — Sonderbarer aber noch als die uns untergeschobene Behauptung ist die Erwiderung des Vortragenden, in Rücksicht auf welche sie erst erfunden worden war: „Der Laie hat kein Urtheil über die Technik, *aber über die Einwirkung eines Kunstwerkes auf sich*, er sagt: die Predigt hat *mich* nicht erbaut, darum *halte ich* sie für schlecht. *Jedermann*, der solche Einwirkung der Kunst erfahren, ist berechtigt über die Beschaffenheit der *in das Erziehungswerk heran zu ziehenden* (!) Kunstwerke seine Stimme abzugeben." Wie eigenthümlich subjektiv, wie ganz gegen alle Schulkonventionen und Abrichtungsmaximen, wie *freisinnig* klingt das, und wie reimt es sich mit den akademischen Prinzipien!? Wollten wir diese Worte auf *uns* anwenden, anstatt, dass sie hier *gegen* uns angewendet sind, — es würde vortrefflich passen: denn gerade *wir* wollen ja nur Solche unter uns sehen, die wirklich eine unmittelbare, durch nichts gestörte und durch nichts künstlich präparirte Wirkung des Kunstwerkes auf ihr Gemüth einmal erlebt haben und dadurch zu dem selbständigen Entschlusse gekommen sind sich uns anzuschliessen. Die *Akademiker* aber gerade gestatten es der ihnen untergebenen Jugend nicht, etwas Derartiges zu empfinden, und wollen es womöglich aller Jugend, in allen Schulen, von Kindesbeinen an, gründlich verwehren. Die „freisinnigen" Laien des Theaters sind ihnen ein Greuel, aber auch sie sollen womöglich noch einmal durch die rechte „Bildung" gewonnen und bekehrt werden; darum liegt es unseren Akademikern vor Allem daran: die Einführung des allgemeinen „*obligatorischen Musikunterrichtes*" durchzusetzen mittels dessen die ganze jeweilig lebende Generation aller schulbesuchenden Klassen in demselben streng akademischen Sinne zu der vorgeschriebenen empfindungslosen Aufnahme der erlaubten künstlerischen Eindrücke herangebildet werden könnte. Was soll nun also bei solchen Wünschen diese seltsame Unterschiebung der *Subjektivität*? Soll sie das Publikum, in so fern, als es sich selber doch noch als laienhaft gegenüber dem hohen akademischen Professorenthume fühlen dürfte, schmeichelnd beruhigen und ihm die Vorstellung erregen, wie wenn innerhalb des geschlossenen Kreises der „anständigen" ästhetischen Gesellschaft wirklich Alles doch wiederum der subjektiven Freiheit überlassen bliebe? Ja, so scheint es: die Gebundenen sollen sich frei wähnen und dafür in den Freien Gebundene sehen; wie man sich denn in der That eifrig bemüht hat und noch immer bemüht die Freunde unserer Sache als ein Herr von willenslos gehorsamen Sklaven zu schildern, während doch ein Jeder von uns durch sein eigenes Erlebniss aus jener geschlossenen Kulturgesellschaft herausgetrieben worden ist, um sich mit der Anfangs so kleinen, auf diese natürliche Weise aber immer wachsenden Gemeinde der lebendigen Gläubigen des lebenden Genius zu verbinden.

Ebenso berechnet auf die von vorne herein überall beabsichtigte Verunglimpfung

unserer Kunst ist die scharfe Betonung der *Subjektivität der Musik* als Kunst überhaupt, welche der Herr Professor sich angelegen sein lässt. Wie subjektiv das Urtheil über die Musik sein soll, so subjektiv sei auch das Wesen der Musik selber. Diese zweite Behauptung scheint von Anfang an die „Objektivität" der ernst gemeinten *dramatischen* Musik einigermassen diskreditiren zu sollen, von welcher letzteren bis zum äussersten Ende des Vortrages noch gar nicht die Rede ist. „Die *Idee* ist *in der Musik nicht in ihrer vollen Reinheit darstellbar*", lehrt der Professor, „wie sie Theil des Subjekts geworden ist, so kann sie auch immer nur durch das Ausdrucksmittel des Subjekts für den edelsten Sinn hörbar nach aussen treten: im *Ton*, wenn das *Gefühl* die Mutter der Idee war." Der hier behauptete Mangel an Reinheit der Darstellung der Idee durch die Musik spräche nun gerade nicht sehr zu Gunsten der „erziehlichen" Kraft dieser Kunst. Auch die weiterhin versuchte Verdeutlichung bringt uns keinen sehr erhabenen Begriff von jener Subjektivität der Musik bei: „Was ein edler Mensch *im Leben aller möglichen Stufen* (?), mitten im Kampfe verschiedenartigster *Interessen* (?) fühlt, welche Resultate seine Erfahrungen für seine Empfindungen *zurücklassen*, *das* lehrt uns das musikalische Kunstwerk." Gekrönt aber wird das Ganze durch die Anwendung auf ein *Beethoven*'sches Werk: „Dort ringt ein edler Mann gegen *Unverstand* und *unverdiente Noth* — die Töne lassen es zusammen *in der C-moll Symphonie*." Welch eine tiefe, gross geartete subjektive Empfindung für die „Subjektivität" der Beethoven'schen Musik verräth uns hier der Herr Professor! Wie widerwärtig fremdartig musste ihm trotzdem dagegen die „subjektive Empfindung" *Wagner*'s erscheinen, als welcher in derselben Symphonie, statt „Unverstandes" und „unverdienter Noth", wie sie einem Professor begegnen mögen, mit dem Blicke des mitempfindenden künstlerischen Genius, den Meister „aus dem Ozean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinleiten" sah. — Man bemerkt es wohl, wie bedenklich gewagt von einem Akademiker es war, sich auf das fremde Gebiet des subjektiven Schaffens und Urtheilens zu begeben! Bei der Fortsetzung dieser unserer kritik wird er sich jedoch innerhalb wie ausserhalb seiner geistigen Heimath in noch bedenklicherem Lichte zeigen.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der *Wiener akademische Wagnerverein* hat seit dem Dezember des vorigen Jahres seinen Mitgliedern die folgenden musikalischen Aufführungen dargeboten: *am 7. December 1878* als am letzten (IV.) internen Abende des Jahres, Wagner's *Siegfried-Idyll* (Klavier: Herr *Mottl*), *Hagen's Wacht* (Herr Professor *Wallnöfer*), *Siegmunds Liebeslied* und *„Träume"* (Herr *Glatz*), *Isoldens Liebestod* (Frau *Kupfer-Berger*), sowie Transkriptionen von *Liszt* — „Walhall" — und *Brassin* — „Feenzauber" — (Fräulein *Auguste Baumzl*) und Kompositionen von *Liszt* und *Mozart*. — *am 30. Januar 1879*, als am ersten internen Abende des neuen Jahres, Wagner's *Rheinfahrt* (Klaviere: Herr Dr. *Baumgartner* und Herr *Mottl*), *Lohengrin's Erzählung*, vollständig nach der Originalfassung (Herr *Wellinger*), *Siegfried und die Rheintöchter* (die Damen *Wanka*, *Seiden*, *Weiss* und Herr *Wellinger*), *Schlussscene der Götterdämmerung* (Frau *Friedrich-Materna*), nebst Kompositionen von *Händel*, *Beethoven* und *Schubert* (Frl. *Mezzalinger*). — *am 21. März* eine historisch geordnete Musikaufführung: Kompositionen von *Rameau* (Chor und Orchester), *Palestrina* (gemischter Chor), *C. Ph. Em. Bach* (Klavier: Herr Professor *Eppstein*), *Gluck* (Frau *Dustmann* und Männerchor), *Mozart* (Hrn. *Glatz* und *Gausner*, Chor); *Beethoven* (Violine: Herr Professor *Hellmesberger* jun.; Orchester), *Schubert* (Frau *Dustmann*), *Peter Cornelius* (gemischter Chor), *Franz Liszt* (Herr *Glatz*) und Wagner's *Siegfried-Idyll* (Orchester); — *am 4. April* zur Feier der Anwesenheit *Franz Liszt's*, neben Wagner's *Siegfried-Idyll*, meist Kompositionen von *Liszt* (Frau *Kupfer*, Fräulein *Toni Raab*, Herr *Glatz*, Herr *Wanka*, Chor und Orchester, Dirigent: Herr *Mottl*); — *am 23. Mai*, als am zweiten internen Abende, zur Feier des Geburtstages des Meisters: Wagner's *Vorspiel zu den Meistersingern* (achthändig: Hrn. Dr. *Baumgartner*, *Mottl*, *Zottmann*, *Schmidt*), *Nornenscene* (die Damen: *Scheler*, *Zednick*, *Pollack*), *Albumblatt* (Fräulein *Ott*), *Quintett aus den Meistersingern* (Frau *Dustmann*, Fr. *Scheler*, Hrn. *Wallnöfer*, *Rathmuhl*, *Wanitschek*), nebst Kompositionen von *Gluck*, *Beethoven*, *Lowe*, *Schubert* und *Liszt*. —

Litterarische Neuigkeiten. — Heute haben wir die jüngst erfolgten Veröffentlichungen der Schriften zweier Vereinsmitglieder empfehlend anzuzeigen, und zwar eine in praktischer Kürze abgefasste *„Harmonielehre für Lehrer und Lernende"* von *Cyrill Kistler* (München, in Kommission der Wilhelm Schmidt'schen Musikalienhandlung; Preis: 4 Mark), über welche der Verfasser selbst in dem Vorworte sagt: „Diese Schrift ist ein Versuch, der, nur in seinen ersten Keimen hier niedergelegt, Früchte tragen möge und als Grundstein zum Ausbau eines neueren Lehrsystems zu einer neuen Theorie, wie sie uns der mächtigste Geist des Jahr-

hunderts, Meister *Richard Wagner*, auf dem Gebiete der Musik praktisch enthüllt hat, dienen möge;" — und ferner das reichhaltige Büchlein: *„Aus der Zeit — für die Zeit*, Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst" (Leipzig, E. Schloemp; Preis: 3 Mark), welches einen jungen, begabten, ausserordentlich getreuen Freund unserer Sache zum Verfasser hat, für jetzt aber nur erst als als *anonyme* Mittheilung uns theils zu angenehmer Unterhaltung, theils zu ernstlicher Anregung dargeboten wird.

Vergünstigung für die Mitglieder des Patronatvereines. — Herr *Joh. André* in Offenbach, der Verleger des *„Richard Wagner-Kataloges"* von *E. Kastner*, theilt uns seine Absicht mit, das genannte Werk unseren Mitgliedern zum ermässigten Preise von 4 ℳ (anstatt: 5 ℳ) abzulassen, wobei er von dem Erträgnisse eines jeden verkauften Exemplares 80 ₰ für den Fonds unseres Vereines bestimmt hat. Bestellungen wären durch die Vertretungen oder den Bayreuther Vorstand an die Adresse des Verlegers gelangen zu lassen. —

Herr *Wilhelm Tappert* macht in der „Allgemeinen Deutschen Musikzeitung" treffend darauf aufmerksam, dass in den „modernen" *Bibelausgaben* das von R. Wagner in seinem Aufsatze: „Wollen wir hoffen?" so bedeutsam hervorgehobene Wort *undeutsch* der alten lutherischen Uebersetzung jenes Verses aus dem Korintherbriefe, als für den Deutschen der „Jetztzeit" unverständlich geworden (!), wohlweislich ungeändert ist in: *undeutlich*!! — Bedarf es eines noch deutlicheren Zeichens für unsere Undeutschheit, welche also bereits in die Behandelung unserer heiligen Schriften, „verbessernd" und „modernisirend", so tief eingedrungen sich zeigt?! — Beachtenswerth ist übrigens auch das erste Erscheinen des Wortes *deutsch* in den Ueberlieferungen unserer Sprache; wir finden es nämlich zuerst bei Ulfilas im 14. Verse des 2. Kapitels aus dem Briefe Paulus' an die Galater: *Wenn du, der du Jude bist, deutsch lebst, warum zwingst du die Deutschen jüdisch zu leben?* Der Gegensatz von *Judisch* und *Nichtjudisch* wird hier durch *iudaurisko* und *thiudisko*. Letzteres als Uebertragung des griechischen *ethnikos* (volksmässig = heidnisch), bezeichnet

Geschäftlicher Theil.

Erklärung

an die Mitglieder des Patronatvereines.

Ich glaube den Mitgliedern unseres Vereines, welche meine Darstellungen unserer Lage verfolgt haben, keine durchaus unerwartete Mittheilung zu machen, wenn ich ihnen heute melde, dass die Aufführung des „Parsifal" im Jahre 1880 noch nicht stattfinden kann. Doch halte ich mich für verpflichtet, diese Erklärung ausdrücklich zu geben, sowohl um Missverständnisse zu vermeiden, als auch um denjenigen Mitgliedern, welche nur in der Erwartung dieser für das nächste Jahr projektirten Aufführung, nicht aber aus Uebereinstimmung mit der allgemeinen Tendenz desselben dem Vereine sich zugesellt haben, den Austritt, mit dem Anrechte auf Zurückerstattung der bisher gelieferten Beiträge, zu ermöglichen.

Der Vermehrung und Erkräftigung unseres Vereines bleibe es dagegen vorbehalten, mich zu ermächtigen, mit der Bestimmung des Zeitpunktes jener Aufführung zugleich auch die Begründung des auf periodische Wiederholung von Bühnenfestspielen abgesehenen Unternehmens zur Kenntniss zu bringen.

Bayreuth, 15. Juli 1879.

Richard Wagner.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

August. Achtes Stück. 1879.

Inhalt: — Ueber die Schumann'sche Musik. Von Joseph Rubinstein. — Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von C. Fr. Glasenapp. II. Das Kunstwerk der Zukunft. 2. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Voltaire als Wagnerianer. Von Edmond Van der Straeten. —

Ueber die Schumann'sche Musik.

Von Joseph Rubinstein.

Zu den in unseren Tagen beliebtesten Tonsetzern aus der Zeit seit Beethoven's Tode gehört ohne Zweifel Derjenige, mit dessen Wesen und Einfluss die hier nachfolgenden Betrachtungen sich zu beschäftigen haben werden. Konnte Dieser sich einst veranlasst finden, als kühner „Davidsbündler" gegen die „Philister" in den Kampf zu gehen, so wird man, Angesichts seiner gegenwärtig so zahlreichen Anhängerschaft, anzunehmen haben, dass jene Philister entweder von dem Davidsbunde mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden, oder aber, was das weniger Unwahrscheinliche ist, mit der Zeit zu der Ueberzeugung gekommen seien, dass sie und die Schumannianer gar viele Berührungspunkte unter einander finden können, wenn sie nur wollen. Das Publikum unserer heutigen grossen Konzerte wenigstens lässt sich ohne Widerstreben, zwischen Bach und Beethoven, etwa „Ouverture, Scherzo und Finale" von Schumann gefallen — findet auch *Alles* schön, namentlich in der Ausführung — und sieht es im Uebrigen als etwas ganz Natürliches an, dass z. B. die Namen Haydn und Mozart verhältnissmässig nur selten noch unsere Konzertprogramme zu zieren pflegen und jedenfalls für den Standpunkt der Gegenwart (sammt dem dazu gehörigen erweiterten Gesichtskreise) nur noch

von untergeordnetem Interesse sind. Es will wirklich scheinen, als ob diese Klassiker gegen die fortschrittliche Romantik eines Schumann und Anderer nicht mehr recht aufkommen könnten, und ein genaueres Eingehen auf die Eigenthümlichkeiten der Schumann'schen Musik dürfte uns in der betrübendsten Weise darthun, dass die grosse Popularität dieses Autors, wenn sie noch lange andauert, das Verständniss und die Freude nicht nur an diesen, sondern bald wohl an allen Klassikern der Musik bedeutend erschweren, ja vielleicht ganz unmöglich machen könnte.

Von dem vielen Nebelhaften und Unklaren, das von allen Seiten her um den Namen Schumann wie angesammelt erscheint und, wenn wir das Wesen dieses Komponisten einmal bestimmter in's Auge zu fassen uns anschicken, uns übermus verwirrend und hemmend in den Weg tritt, ist dasjenige, was uns bei einer solchen Untersuchung zu allererst auffallen muss, die sonderbare Unbestimmtheit des dabei hervortretenden Hauptbegriffes von einer „romantischen Richtung" in der Instrumentalmusik.*) — Schumann, welcher von seinen Anhängern als der musikalische Romantiker *par excellence* angesehen und so, den Klassikern gegenüber, gewissermaassen als Vertreter einer zwar durchaus andersartigen, in sich aber vielleicht eben so berechtigten, ja, als viel moderner, uns wohl noch näher angehenden Kunstrichtung hingestellt wird, hat bekanntlich unter Anderem auch eine erkleckliche Anzahl Symphonieen, Quartette, Trio's u. Aehnl. geschrieben, also ganz dieselben Formen behandelt, wie unsere allgemein so hochverehrten Klassiker. Da liegt denn wirklich die Frage nahe, was wir uns wohl eigentlich unter einer solchen „romantischen" Symphonie zu denken hätten, oder unter einem „romantischen" Quartett??... Sollten wir sie etwa gar für besser halten, als die klassischen?... Fast möchte man es hier ein wenig mit dem Khalifen Omar I. halten, welcher die alexandrinische Bibliothek dem Feuer überantwortet haben soll, sagend, dass die in ihr enthaltenen Werke, falls sie mit dem Koran übereinstimmend wären, als *überflussig*, im entgegengesetzten Falle aber gar als *schädlich* angesehen werden müssten. Zum Glücke treten uns aber die Verehrer der Romantik zuvorkommend entgegen, indem sie freiwillig zugestehen, dass ihr Meister, trotz allem Wollen und Streben, jene grossen Formen nie recht habe bewältigen können. Ohne uns nun lange darüber aufzuhalten, weshalb denn dann jene Werke überhaupt veröffentlicht worden sind und nun obendrein in klassischen Konzerten aufgeführt werden, in welche doch nur das, was dem Genie und dem Können, nicht aber, was dem Wollen und Wagen sein Dasein verdankt, hingehörte, — wenden wir uns für jetzt zu andern Gebieten der Schumann'schen Instrumentalkomposition, da uns daran liegt, das Prinzip der „Romantik" in ihr zu entdecken.

*) Mit dem Hinzutreten der Worte, in der *Vokalmusik* also, bestimmt sich der Charakter des Romantischen hingegen leicht nach den Eigenschaften des Textes. Bei der Oper z. B. haben soweit Sujet und Dichtung dem in der Litteratur gebräuchlichen Begriff des Romantischen zu entsprechen, wenn wir das gesammte Werk als ein romantisches sollen gelten lassen.

Hier scheint unser Ziel leichter erreichbar zu sein; wir treffen nämlich da auf eine grosse Anzahl von Kompositionen, welche Schumann, indem er sich des Vorgebens bestimmter musikalischer Formen in ihnen enthielt, auf ungewöhnliche Weise mit charakteristischen, zum Theil sehr originell gewählten, Ueberschriften versehen hat.

Wir werden einen gewissen Zusammenhang vermuthen dürfen zwischen diesem Aufgeben der herkömmlichen Formen und dem Annehmen ganz neuer Benennungen, ja bei genauerem Zusehen wird uns endlich auch eine Ahnung davon aufgehen, was man sich hier unter dem Worte: Romantik zu denken hat, wenn man überhaupt irgend eine klare Vorstellung damit zu verbinden gewillt ist. Bei den eben erwähnten Ueberschriften nämlich, als: „Nachtstücke", „Novelletten", „Phantasiestücke", „Kreisleriana", „Blumenstück" u. dgl. m. fallen uns sofort die ähnlich oder gleich betitelten litterarischen Erzeugnisse E. T. A. Hoffmann's oder Jean Paul's ein (— diese waren bekanntlich insbesondere Schumann's Lieblingsschriftsteller —), und wir werden uns nun veranlasst finden, diese seine Kompositionen nicht als blosse freie Phantasieen zu betrachten, wie wir deren auch unter den Klavierstücken unserer Klassiker kennen, sondern uns für berechtigt halten dürfen, anzunehmen, dass in ihnen *bestimmte, aus jenen Schriftstellern gewonnene, Eindrücke musikalisch wiedergegeben werden sollten*, da wir anderen Falls den Zweck jener Ueberschriften nicht einzusehen vermöchten.

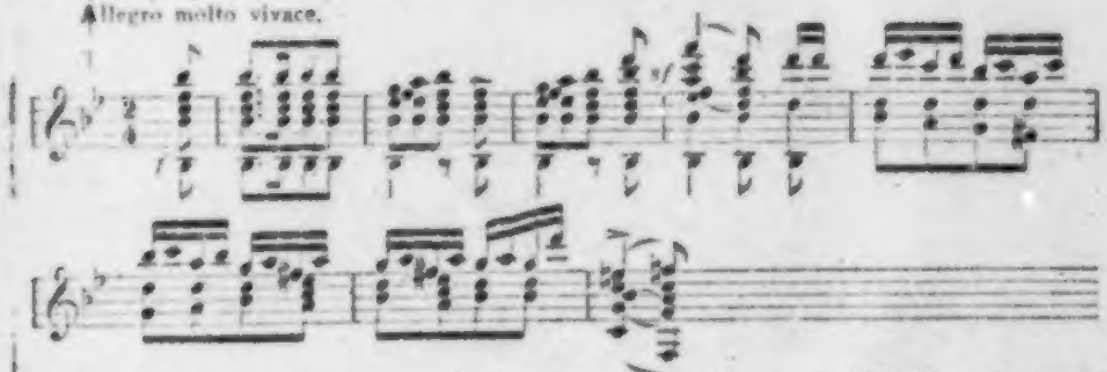
Sowie nun diesem Drange nach möglichst genauer Individualisirung, nach möglichst getreuer Schilderung in Tönen, die genannten Schumann'schen Kompositionen offenbar ihre Entstehung verdanken, so werden wir auch eben diesen Drang, das Bestreben, ihm Genüge zu leisten, und nichts Anderes, unter der sogenannten „romantischen Richtung in der Musik" zu begreifen haben. Als ganz verschieden hiervon wird gewiss die blosse „Tonmalerei" anzusehen sein, welcher wir schon bei unseren Klassikern in zahlreichen Beispielen begegnen, daher sie mit dem von uns hier Gemeinten durchaus nicht zu identifiziren ist. Es lässt sich aber nicht läugnen, dass auch zu diesem Letzteren der ursprüngliche Keim und erste Anstoss weder dem Haupte Chopin's, noch dem Schumann's entsprang, sondern den letzten Werken Beethoven's zu verdanken ist, wogegen man schon einer genaueren Untersuchung bedarf, um inne zu werden, dass, sowie der Ursprung, so auch Ziel und Vollendung dieser ganzen Richtung abermals nicht in den Werken unseres vielgerühmten Romantikers gefunden werden können. Gerade, weil Schumann auch hier gleichsam auf halbem Wege stehen blieb und es höchstens zu einigen unfruchtbaren Ansätzen brachte, konnte die Begriffsverwirrung entstehen, bei welcher sich dann das unklare Wort „Romantik" zur rechten Zeit einstellen durfte. Denn für die konsequente Ausführung der erwähnten Schumann'schen Bestrebungen kann man, vernünftiger und logischer Weise, nur Das erklären, was wir heute als „Programmmusik" bezeichnen. Schumann hätte gar keinen Grund gehabt, sich vor diesem Worte so sehr

zu entsetzen; denn was bezweckt im Ernste diese Programmmusik, die man vielleicht eben so wohl „Gedankenmusik“ nennen könnte? Nichts Anderes als die möglichst genaue und getreue musikalisch-künstlerische Illustration eines „bestimmten poetischen Gedankens“, mit Aufgeben, so weit diess nöthig ist, der in der klassischen Instrumentalmusik geltenden Formen, wogegen nun das deutlich umschriebene, gehörig gegliederte „Programm“ aus sich heraus einzig und allein Maass und Form zu bestimmen hat. Nur so konnte es, wie in F. Liszt's „symphonischen Dichtungen“, erreicht werden, dass selbst solche anscheinend so frei abgefassten Werke das erhielten, was sie erst zu Kunstwerken stämpeln sollte: die *künstlerische Form*. Schumann's Programme, d. h. seine Ueberschriften, bestehen hingegen meistentheils aus einem einzigen und noch dazu so unbestimmten Worte, dass eine solche Benennung, wie „Humoreske“ oder „Faschingsschwank“, uns nur als ein dem Komponisten sehr bequemer Vorwand erscheinen kann für die höchst nachlässige Aneinanderreihung unzusammenhangender Themen, Phrasen, Rhythmen und Floskeln, welche, einzeln für sich genommen, uninteressant und roh, zu einem solchen *soi-disant* Ganzen vereinigt uns den Eindruck nonchalanten musikalischen Improvisirens, ja Delirirens machen müssen und, bei dem Anhören einer solchen „Humoreske“, uns nur immer die Frage auf die Lippe locken, was denn schliesslich diess alles uns sagen solle, was denn — „der Humor davon“ sei? Wenn den „ernsthaft strebenden“ Musiker, der unglücklicher Weise zu komponiren anfing, als Beethoven — *aufgehört* hatte, ein dunkles Gefühl von der Nothwendigkeit, diesem Alles zermalmenden Symphoniker so weit als möglich aus dem Wege zu gehen, dazu veranlasst haben mochte, andere Bahnen einzuschlagen, so durfte ihn, wie wir nun finden müssen, dieses Gefühl nicht weiter als zu ersten Versuchen, zu schwachen Anfängen leiten. So sehen wir ihn in kleineren Kompositionen, wie in manchen Nummern des „Carneval“, den vollkommen adäquaten musikalischen Ausdruck für die betreffenden „programmatischen“ Ueberschriften erreichen. In grösseren Werken aber, selbst wo die Sonatenform aufgegeben ist, erwarten wir vergebens, nun auch ein im Verhältniss zu ihrem Umfange entsprechend umfassenderes Programm, das heisst: eine Angabe des in ihnen zu bearbeitenden poetisch-künstlerischen Vorwurfs, an die Spitze gestellt zu sehen. Ja selbst jenes Aufgeben der Sonatenform, als der klassischen Grundform, geschah hier nicht in Folge selbstbewusster künstlerisch-besonnener Ueberlegung des bedrängten Musikers; es kann uns nur als ein Akt nebelhaft-unbestimmter, blindlings umhertappender Laune erscheinen, welche sofort auch wieder zur Symphonie- oder Sonatenform zurückgreift, sobald einmal der, nach dieser Seite hin Schumann allerdings weit überlegene, Mendelssohn mit dem Beispiel muthig vorangegangen ist. — Dass es mit Schumann's Symphonieen und Quartetten nicht eben zum Besten bestellt sei, geben selbst seine Anhänger halb verschämt zu; sind sie aber im Ernste der Ansicht, dass seine zahlreichen „charakteristischen“ Klavierwerke wirklich das sind, was sie zu sein vorgeben? Dass sie nämlich

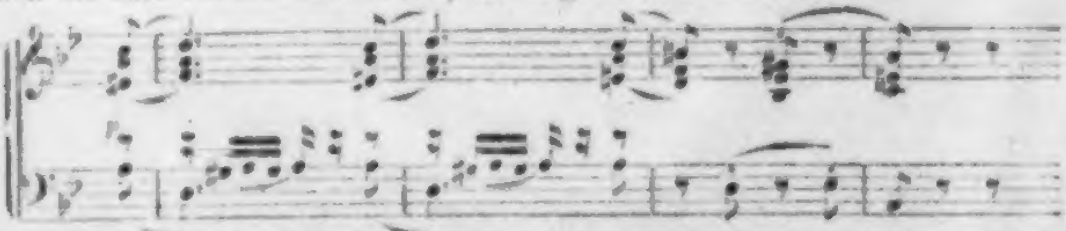
genau das ausdrücken, was ihre Titel versprechen? Wer wird behaupten wollen, dass die Themen, Phrasen und Sätzchen seines „Faschingsschwankes“ nicht eben so gut in den „Nachtstücken“, die seines „Blumenstückes“ in der „Humoreske“, die seiner „Novelletten“ in den „Romanzen“ stehen könnten? Oder endlich, dass er uns sehr leicht eine fünfte Symphonie zu seinen vorhandenen vieren hätte schenken können, wenn er vier oder fünf von den eben erwähnten kleineren Klavierpièçen in ein Heft zusammengefasst und in seiner gewohnten Weise, *[illegible] bien par mal*, für Orchester gesetzt hätte? Es ist jedenfalls durchaus klar, dass ihm ein Reichthum, ja sogar ein grosser Reichthum, an allerlei Einfällen zu Gebote stand, welche nur den einen Nachtheil hatten, dass sie Floskeln zum Verwechseln gleich sahen; doch da sie nun so unaufhaltsam ihm zuströmten, so musste der Komponist sie unter jeder Bedingung unterzubringen bedacht sein. Wenn die hierfür geeignete Form sich niemals recht auffinden lassen wollte, so war das zwar kein geringes Unglück (wiewohl das ewige Suchen darnach ihm in den Augen der Nachwelt wenigstens den Nimbus des musterhaften Wollens und Strebens eintragen sollte); aber bei genauerer Betrachtung der eigentlichen Natur jener „Einfälle“, wird man bemerken, dass sie (mit Ausnahme jener, die bloss als „Abfälle“, von der Tafel der grossen, dieser Romantik noch ganz fremden, Tondichter sich präsentiren) vernünftigerweise in gar keine der vorhandenen oder noch je zu erfindenden Formen passen konnten, ja dass selbst ein Autor, dem, neben Ernst und Wollen, auch noch Geist und Können zu Gebote gestanden hätten, schwerlich aus solchen Themen auch nur Musikstücke, geschweige denn Kunstwerke, hätte schaffen können.

Hier haben wir von der, unter Musikern wohl nicht ganz unbemerkt gebliebenen, Erscheinung zu reden, dass die meisten S.'schen Werke, vorzugsweise aber die grösseren und grössten, durch Aneinanderreihung von fast ununterbrochenen Reihen simpler *Schusterflecke* zusammengesetzt, oder — „komponirt“ worden sind. Bekanntlich belegt die Schule mit dem Namen Schusterfleck (oder auch „Rosalie“) jene vitiösen, weil tödtliche Monotonie erzeugenden Wiederholungen musikalischer Phrasen auf verwandten Tonstufen, welchen die Kompositionsschüler in ihren ersten Arbeiten vorzugsweise gerne zu fröhnen pflegen. Zweifelhaft wird es dabei nur bleiben, ob es der auffallend späten Lebensperiode, in welcher Schumann, von der Jurisprudenz weg, sich der Tonkunst in die Arme warf, zuzuschreiben ist, dass er sich die Elemente des musikalischen Periodenbaues durchaus nicht mehr anzueignen vermochte, oder ob es vielmehr eine ihm von vornherein innewohnende, besonders eigenthümliche, durch keinen Unterricht mehr zu bändigende Inklination, „Gleiches zu Gleichem zu gesellen“, war, welche bei jedem hingeschriebenen viertaktigen Sätzchen ihm unseliger Weise eingab, es sei nicht gut, „wenn es allein wäre“ — und so die Ursache jener sonderbaren Kompositionstechnik ward, der man allüberall in seinen Symphonieen, Phantasiestücken, Quartetten, Ouverturen und Sonaten begegnet, und die als das eigentliche „Werde“ dieser „Schöpfungen“

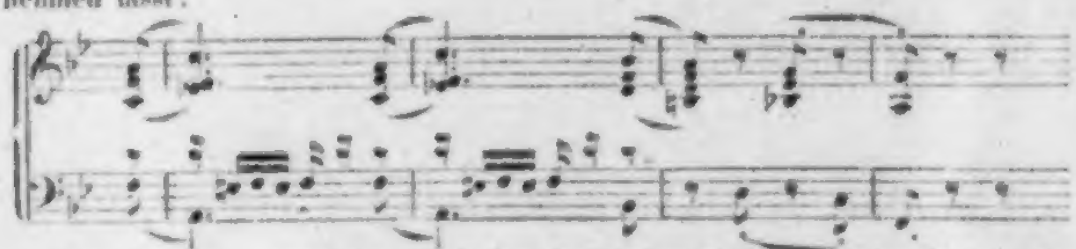
anzusetzen ist. Man betrachte einmal das erste Allegro der so berühmten B-dur-Symphonie (Op. 38). Die ersten acht Takte



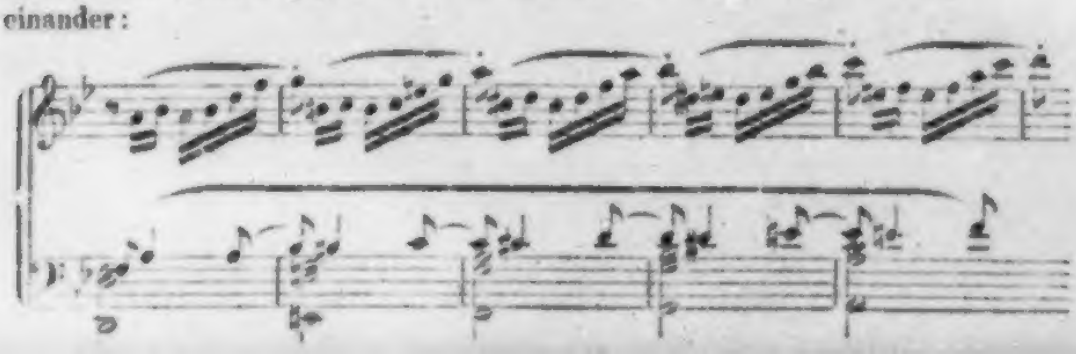
werden sofort auf der Unterdominante (Es im Bass) wiederholt und somit im 16. Takte wieder der Tonica zugeführt; schon innerhalb dieses achttaktigen „Thema's" finden wir zwei Perioden, welche mit dem gleichen, aufdringlich akzentuirten, Rhythmus schliessen und also einen Vorgeschmack von der hierauf folgenden fast ununterbrochenen Reihe von Rosalien gewähren können. Diese selbst, bald aus 4 und 4, bald aus 2 und 2 Takten bestehend, schlängeln sich bis zum zweiten Thema fort, das folgendermaassen anhebt:

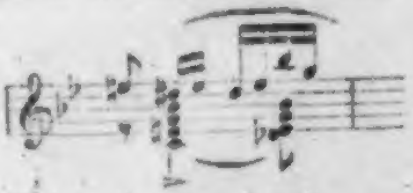


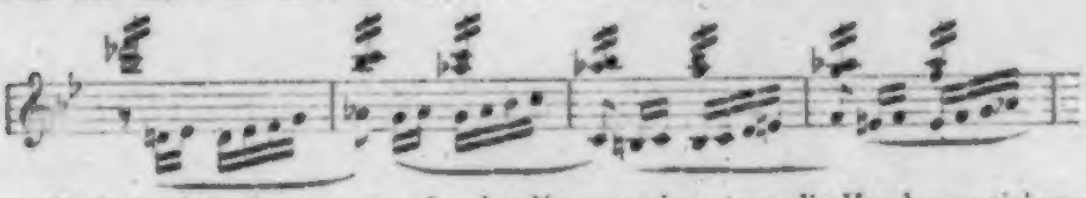
worauf die andere Hälfte des Thema's sich überraschender Weise also vernehmen lässt:



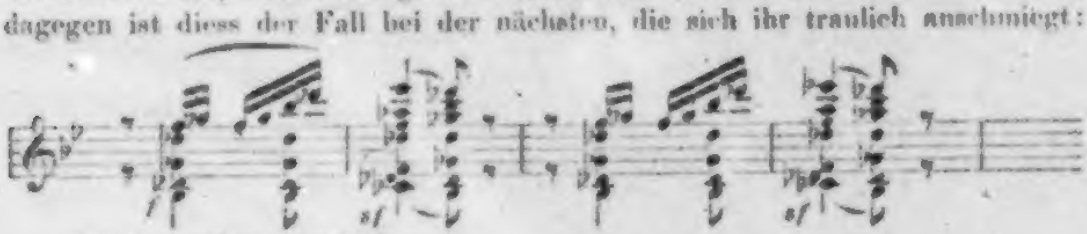
Die nächste viertaktige Stelle in C wird sogleich 5 Stufen tiefer, also in F, zum Besten gegeben. Nun kommt das Gleiche gar fünfmal hintereinander:



worauf der nächste Takt wenigstens in der Oberstimme anders lautet. Gleich darauf aber hören wir den Takt  zweimal, worauf nur durch die zwei nächsten Takte die neue Rosalie

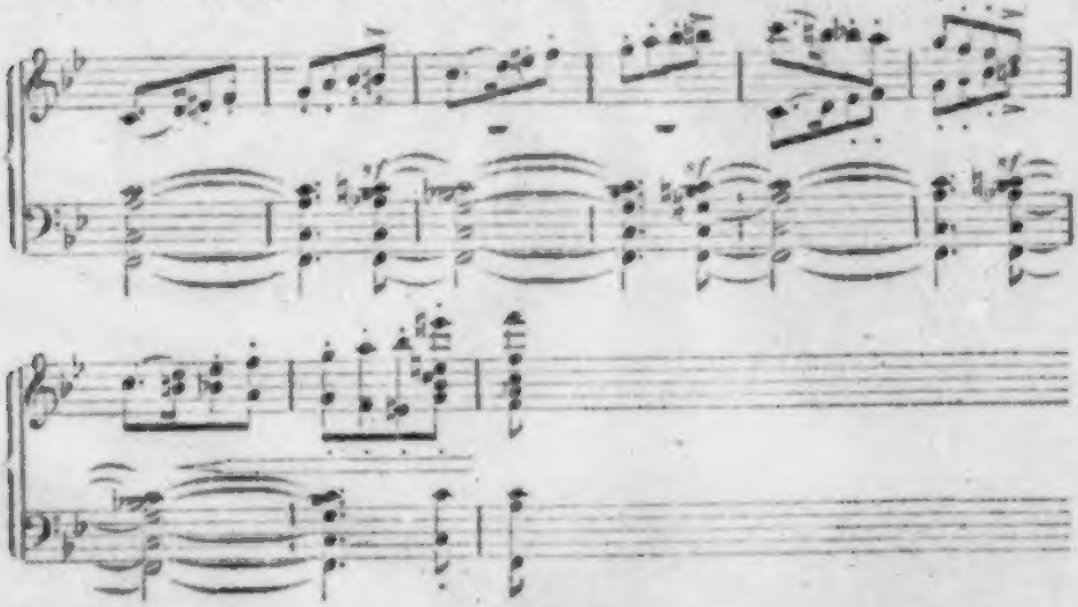


verhindert wird, ihren vorangehenden Namensschwestern die Hand zu reichen; dagegen ist diess der Fall bei der nächsten, die sich ihr traulich anschmiegt:



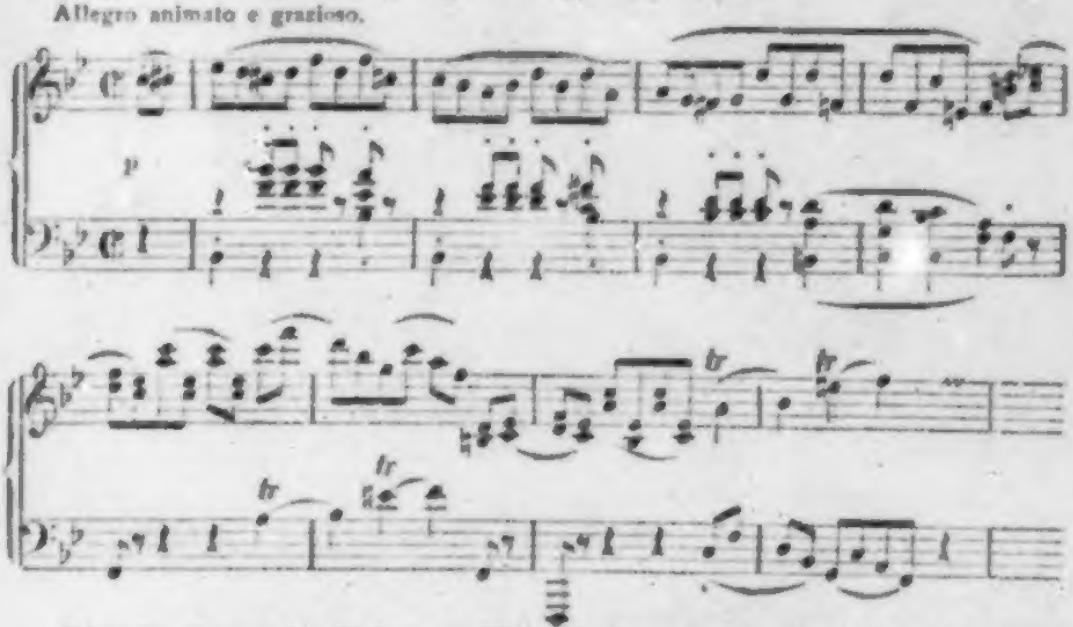
Die folgenden vier Takte

thun gleichfalls nichts, um die immer drohender sich anhäufende Langeweile von uns abzuwehren, welche durch viermalige Wiederholung des, für einige Zeit verlassenen, Rhythmus des Hauptthema's



— mit den hinkenden dreimal wiederkehrenden Akzenten auf dem achten Achtel — beim Schlusse dieses ersten Theiles sich schon auf das Unerschütterlichste in ihm festgesetzt hat. Und doch ist dies Alles noch nichts gegen den nun beginnenden Durchführungstheil dieses Satzes. Nicht nur wimmelt es hier gleichfalls von Schusterflecken der verschiedensten Dimensionen, sondern man erlebt es da auch, dass ein ganzer Komplex aneinandergefügter Rosalien (Takt 1 — 44 der Durchführung), nach einem eingeschobenen Zwischenspiel von 24 Takten, welche selbst nur eine, um 3 Stufen erhöhte, Wiederholung der 24 Anfangstakte des vorliegenden Allegro sind, in seiner ganzen Länge, diesmal um fünf Stufen erhöht, gleichsam als Rosalie *höherer Ordnung*, dem Hörer *zum zweiten Mal* vorgeführt wird. Wenn der Komponist, nach der üblichen, an den Durchführungssatz sich anschliessenden Wiederholung des ersten Theiles, in der nun folgenden *Coda* (Animato) ganz und gar dem Style der Balletmusik verfällt, so darf uns dies nicht verwundern, da in dem vierten Satze (Finale) derselben Symphonie sogar das erste Hauptthema selbst den Charakter eines zierlichen „Pas Seul" offen an der Stirne trägt. Das Thema, zu dem sich bei Schumann noch manche Pendants vorfinden (siehe Streichquartett in F, Finale), beginnt folgendermaassen:

Allegro animato e grazioso.



Themen von so kindlicher — Nichtigkeit nun, wie etwa das eben angegebene, für einen Symphonie- oder Quartettsatz zu verwenden, muss jedenfalls originell genannt werden, wird aber damit zu entschuldigen sein, dass Jedermann eben nur die Themen aufschreiben kann, die ihm einfallen; wer nun gar von einem so unerhörten Reichthum an Einfällen überflutet wird, wie Schumann, wird nicht einmal die zur Auswahl und Sichtung derselben nöthige Zeit erübrigen können, sondern, im Bewusstsein des treuen Willens und der guten Absicht, sich hierin ein wenig auf den Zufall oder die Vorsehung verlassen dürfen, da ja ohnehin das schliesslich zu Stande gekommene

Opus, je disparater seine einzelnen Elemente sein mögen, den Leuten nur um so romantischer vorkommen wird.

Es würde den uns gewährten Raum überschreiten heissen, wenn wir, mit gleicher Ausführlichkeit wie für den ersten, auch für die übrigen drei Sätze der Symphonie in B das formale Schema hier angeben wollten. Uebrigens ist dieses, im Ganzen genommen, so ziemlich überall das Gleiche, und man wird an die grossen Instrumentalformen nur selten erinnert werden, da Schumann eben weniger *instrumentaliter* als *rosaliter* zu verfahren liebt. Man gehe nur die vier Symphonien der Reihe nach durch, vergleiche damit „Ouverture, Scherzo und Finale", oder das Klavierquartett, oder die Manfred-Ouverture — und überzeuge sich, dass überall das nämliche Handtieren mit den einzelnen Flicken und Lappen zu finden ist, welche vergebens nach allen Richtungen hin gezerrt und gestreckt werden, ohne dass es gelingen kann, sie in „Gedanken" zu verwandeln.

Es entsteht uns nun die Frage, wie denn nach diesem Allen der grosse Erfolg zu erklären sei, dessen diese Sachen sich seit einiger Zeit, nachdem man angefangen hat, sich an sie zu gewöhnen, offenbar zu erfreuen haben. Wir kommen hier auf die, gleich zu Anfang unseres Aufsatzes erwähnte, Gefahr zu sprechen, welche uns aus der Pflege dieser Musik für das Verständniss unserer Klassiker und die Liebe zu ihnen erwachsen zu müssen schien. Es würde nämlich Schumann gewiss nicht gelingen können, die Meisten über die inneren und äusseren Fundamentalgebrechen seiner Musik zu täuschen, wenn ihm nicht jederzeit gewisse äusserliche Blendmittel und Pikanterieen zu Gebote stünden, die er denn auch mit der nöthigen Profusion anzuwenden nicht ansteht. Ehe wir genauer hierüber uns aussprechen, wollen wir des Vergleiches halber unseren Blick auf die Sonaten und Symphonieen Franz Schubert's richten, wobei für uns die Erscheinung lehrreich werden könnte, dass diese in Bezug auf die Form gewiss nicht eben vollkommen zu nennenden und überhaupt durchaus nicht gerade den klassischen beizuzählenden Werke im Allgemeinen auch von dem grossen Publikum an ihren richtigen Platz gestellt und in keiner Weise überschätzt zu werden pflegen. Diess scheint uns daher zu kommen, dass Schubert, in Folge seiner durchaus ehrlichen Natur, auch da wo er (wie fast in Allem, was wir ausser seinen herrlichen Liedern besitzen) formlos und langgedehnt erscheint, sich nicht anders zu zeigen vermag, als er eben ist, und daher manchmal durch Flachheit und Trivialität uns geradezu langweilen kann, nie aber durch solche Mittelchen, wie Schumann sie anwendet, den falschen Schein des Tiefen, Ur-Originalen, verblüffend Neuen sich zu geben vermag. So erklärt es sich, wesshalb man Schubert's Längen eben noch, wenn auch kopfschüttelnd, hinnimmt, für alles hingegen, was Schumannisch ist — geradezu „schwärmt". Dieser bringt es nämlich zu Wege, etwa auf den ersten graziös-koketten Theil eines kleinen Salonklavierstückes einen zweiten folgen zu lassen, der aus lauter modulirenden Akkorden und bis zum Haarsträuben „tiefsinnigen" Harmoniefolgen zusammengesetzt ist (siehe „Träumeswirren" Op. 12); oder

erreicht ein anderes Mal den Effekt unerhörter Neuheit dadurch, dass (wie z. B. „Kreisleriana" Nr. V, im 4. Theil) dem Hörer unversehens eine Reihe von 22 Takten voller Synkopen zugemuthet, und damit, wenn er irgend Gefühl für Rhythmus besitzt, dergestalt der Athem versetzt wird, dass er, bei dem immerwährenden Akzentuiren der schlechten Taktheile und dem gänzlichen Fallenlassen der guten, bald nicht mehr weiss, wo dieser und wo jener eigentlich anzunehmen sei, und so, von einem Marcato zum andern haltlos taumelnd, schliesslich froh sein muss, wenn, wie an der bezeichneten Stelle, der gewohnte Trott der Rosalien wieder einsetzt. Ein anderes Mal werden gequälte Harmonisation und stäte Synkopirung in glückliche Verbindung gesetzt, in welchem Falle sich zum Exempel das ganze 16taktige „Thema" des II. Trio im Scherzo des Klavierquartetts Op. 47 befindet. Diese 16 Takte, aus denen sich nicht nur keine Melodie, sondern selbst gar kein Rhythmus entnehmen lässt, indem das Ganze, auf die lächerlichste Weise, wie in der Luft schwebt, werden, eben so wie alles Andere, trotz Alledem gespielt, gehört und auch bewundert, nur weil Niemand vorher sich hat beifallen lassen, solche Ungeheuerlichkeiten niederzuschreiben. Der richtige Schumannianer lässt sich von der einmal gefassten Affektion auch nicht durch die, mit solchen Ausbrüchen von Schwulst und Bombast abwechselnden, offenbaren Gemeinplätze und greiflaren Trivialitäten abbringen, von denen wir schon oben ein paar Beispiele angegeben haben, hier aber noch zwei weitere von schlagendster Evidenz anführen wollen: das Trio (Des-dur, $^2_4$) des Scherzo von „Ouverture, Scherzo und Finale" und die so überaus wässerige Lieder-ohne-Worte-Cantilene des Larghetto in der B-dur-Symphonie. — Die jetzt so weit verbreitete Vorliebe für Schumann lässt uns, nach den im Vorstehenden geschilderten Eigenschaften seiner Musik, leicht einen Schluss ziehen auf den Grad von Empfänglichkeit, den die Gegenwart noch für die naive Meisterlichkeit eines Haydn, für die klassische Linie eines Mozart und für die lebensvolle Plastik eines Beethoven besitzen mag. Zwar die *Ausgaben* der Klassiker mehren sich zusehends, und damit wohl auch die *Einnahmen* der respektiven Verleger; was aber ihre Werke noch zu Jenem reden können, der sich viel und gern mit Schumann beschäftigt, ist wahrlich schwer abzusehen. Dagegen wird er selbst ein Langes und Breites von ihnen zu reden wissen, namentlich wenn es gegen etwas Anderes Front zu machen gilt, das jetzt nicht mehr todt zu — *schweigen* ist. — Wer sich eben gewöhnt hat, eine Musik „reizend" und „interessant" zu finden, welche für stäte Reizung und Aufregung unserer Affekte und unseres Willens sorgt, welche uns auf das Gründlichste zu zerstreuen und uns so die Zeit „zu vertreiben" geeignet ist, wird nothwendigerweise nichts mehr mit jenen einzig echten Kunstwerken anzufangen wissen, welche nicht unsere Zerstreuung, sondern unsere Sammlung bezwecken, nicht ***uns*** die Zeit, sondern ***uns*** der Zeit und ihren Beziehungen gleichsam ***uns selbst*** vertreiben und in jene reinen Regionen erheben wollen, wo durch den Zauber und die adelnde Macht der Schönheit unser Wille gebändigt und zum Schweigen gebracht wird.

Unter S.'s Gesangskompositionen würde nur ein Theil seiner „Lieder" unser Urtheil zu modifiziren und milder zu stimmen geeignet sein, da diejenigen von ihnen, welche sich von dem, von Schubert noch so glücklich festgehaltenen Charakter des Volksliedes immer mehr entfernen, und, wie leider mindestens der Fall, der Sphäre einer krankhaften Weltschmerzlichkeit und falschen Sentimentalität verfallen, hierin sich wenigstens treu an die betreffenden Texte anschliessen, welche diesmal wirklich „romantisch" sind. Da man es nun einmal gegenwärtig nicht lächerlich findet, wenn in unseren Salons eine Dame, Fächer und duftendes Spitzentuch zwischen den behandschuhten Fingern haltend, von dem — sonstigen — Herzallerliebsten als einem „hohen Stern der Herrlichkeit" singt, der „sie nied're Magd nicht kennen dürfe", — oder wenn ein befrackter Herr die Schlange im Traume gesehen zu haben versichert, welche am nachterfüllten Herzen einer, im Uebrigen unbekannten, jedenfalls aber „edlen" Persönlichkeit fresse, so darf man gewiss nicht zuerst gerade dem Komponisten darüber „grollen", wenn er bei der Illustration solcher, unstreitig in „besseren Kreisen" sehr beliebten, Dichtungen seinerseits alle Höhen und Tiefen des musikalischen Ausdrucksvermögens durchwühlt, um nicht hinter dem Poeten zurückbleiben zu müssen.

Es erscheint uns nicht als überflüssig, zum Beschluss noch auf eine besondere Eigenschaft des Schumann'schen *Klaviersatzes* aufmerksam zu machen, welche als Quelle bedeutender Irreführungen namentlich für klavierspielende Dilettanten bezeichnet werden darf.

Schumann hatte bekanntlich, durch die Individualität Chopin's mächtig angeregt, es Anfangs darauf abgesehen, sich gleichfalls zum Klaviervirtuosen auszubilden. Durch die in Folge anstrengender Exerzitien erlittene Lähmung eines Fingers gezwungen, von diesem Vorsatze abzustehen, schrieb er nun doch seine Klavierkompositionen mit Vorliebe in einem gewissen virtuosen Style, welcher aber bei ihm, und dies ist das Bezeichnende, wiederum zu etwas durchaus, ja doppelt, Falschem und Aeusserlichem werden sollte.

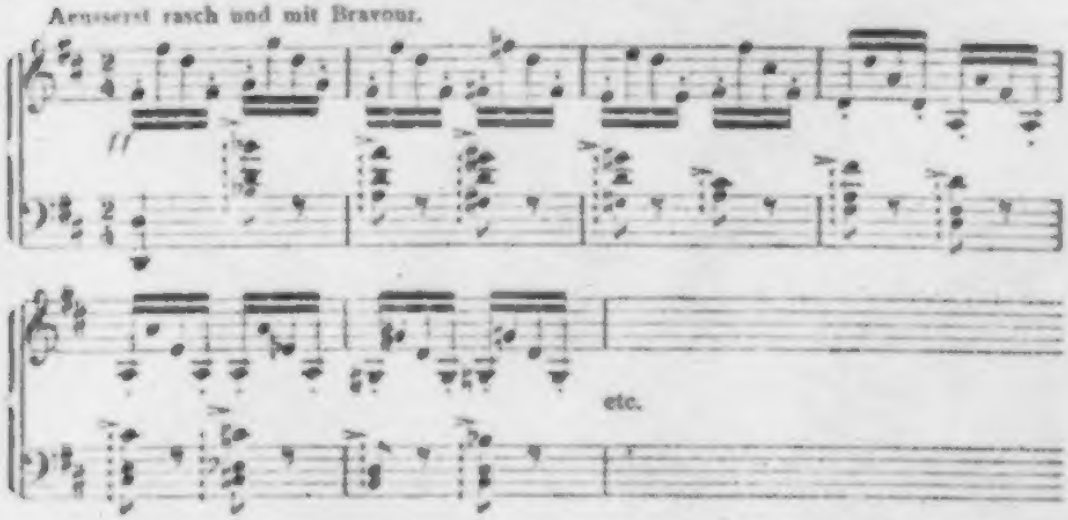
Besteht nämlich das Wesen des virtuosen Klaviersatzes darin, *schwierig* und *effektvoll* zu sein und wird er hierdurch befähigt, so manchem, an sich unbedeutenden, Musikstücke wenigstens in äusserlich-technischer Rücksicht Interesse und Glanz zu verleihen, so hat der Schumann'sche Klaviersatz bloss das *äussere Machen des Schwierigen und Effektvollen* aufzuweisen und ist so das Vorgeben jenes an sich schon Aeusserlichen, gewissermaassen der Schatten jenes Schattens, zu nennen. Die Schumann'schen „Schwierigkeiten" machen nämlich nur dann „Effekt", wenn sie (wie dies meistens der Fall ist,) unklar und verwischt herausgebracht werden; dieser Effekt besteht aber wiederum nur darin, dass der Spieler, dem es trotz aller Anstrengung mit deren klaren Herausbringen nicht gelingen will, die Schuld an der ihm selbst dann und wann wohl fühlbar werdenden Hölzernheit der ganzen Sache auf seine eigene mangelhafte Technik schiebt und sich Wunder welche Wirkung von der ganz korrekten Ausführung dieser widerhaarigen Stücke verspricht, welche letztere

aber wieder gar nicht möglich ist, weil nämlich zwar jede technische Schwierigkeit zu überwinden ist, jedoch nur unter der Bedingung, dass sie auch klaviermässig sei, wogegen Alles, was diese Bedingung nicht erfüllt, gar nicht mehr schwierig genannt werden kann, weil es überhaupt gar nicht mehr spielbar ist.

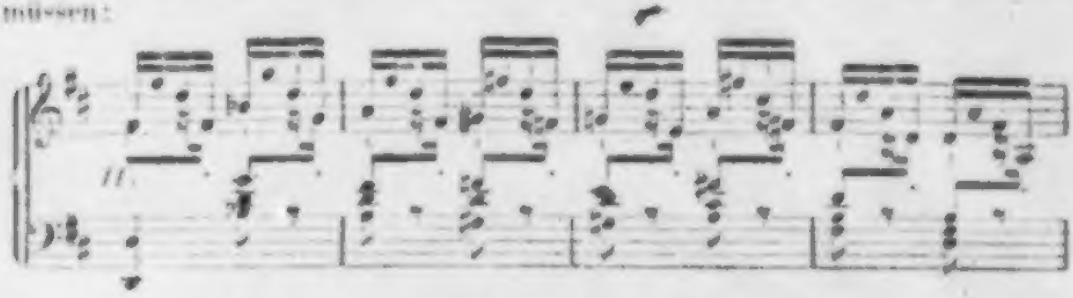
Wer solche Stücke wie Novelette in D (Nr. 2) oder Kreisleriana Nr. 1 vollkommen gespielt hörte, müsste sofort mit Entsetzen gewahr werden, wie hinter jenem Figurenschwalle sich nur hohle Phrasen verbergen, die noch dazu immer *pauvre* auftreten und so ihr eigenes Echo machen!

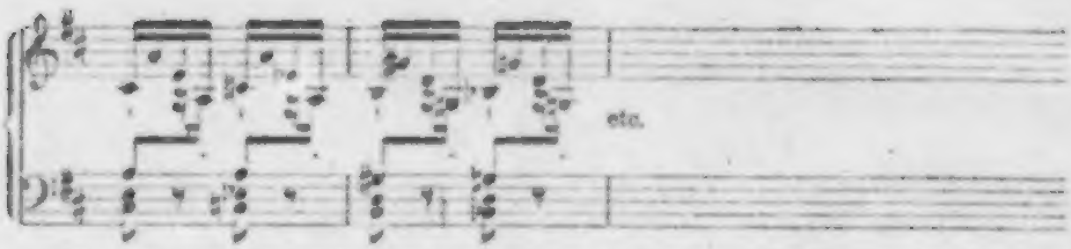
Aber dafür, dass solche Stücke *nicht* vollkommen gehört werden, ist durch die Art, nämlich die totale Unklaviermässigkeit, jener Schwierigkeiten genügend gesorgt. Hier und da mag es, durch Anwendung aller Hilfsmittel, z. B. der modernen Liszt'schen Technik gelingen, einige solcher Stellen wenigstens mit annähernder Klarheit herauszubringen; man wird aber, wie wir sogleich an einem Beispiele zeigen werden, durch den Erfolg vor weiteren ähnlichen „Verdeutlichungen" gründlichst abgeschreckt werden.

Die oben genannte D-dur-Novelette beginnt nämlich folgendermassen:



Will man den Staccato's in der rechten Hand, mit denen hier wohl die *thematischen* Noten bezeichnet sein sollten, gerecht werden, so wird man etwa zu folgender Vertheilung der Mittelstimme in die beiden Hände schreiten müssen:





Die Eigenschaften der sich hierbei entfaltenden „Melodie" glauben wir nicht näher bezeichnen zu müssen.

Wir haben somit gefunden, dass selbst auf diesem äusserlichsten Gebiete unserer Kunst es Schumann nicht gegeben war, naiv und wahr zu sein, und wir schliessen mit dem Wunsche, dass möglichst Viele und möglichst bald sich dem Umgange und dem Einflusse eines Autors entziehen möchten, welcher nach dem Ausgeführten nicht anders als schädigend und verbildend auf Geschmack und Gefühl wirken kann, welch' letztere uns rein und unverdorben zu erhalten gerade wir, die wir einer neuen Offenbarung des wahren Kunstgeistes entgegenhoffen, nicht genug besorgt sein können.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr. Glasenapp.

II. Das Kunstwerk der Zukunft.

2.

Wir nehmen den Faden unserer im sechsten Stücke abgebrochenen Betrachtung wieder auf, indem wir, ihrem bisherigen Gange getreu, der Darstellungsweise Wagner's möglichst im Anschlusse an ihren Wortlaut folgen. Vor den rings sich darbietenden Eindrücken einer entarteten Kunstübung flüchtend, hatte der Künstler seinen forschenden Blick bis tief in den entlegensten Ursprung aller menschlichen Kunstthätigkeit versenkt. Dort hatte er den innigen Zusammenhang der drei rein menschlichen Kunstarten gewahrt, in welchen der Mensch selbst sich noch einzig sein künstlerischer Gegenstand und Stoff ist: der eng verbundenen Tanz-, Ton-, und Dichtkunst. Der blosse Anblick der entzückenden *Einheit* ihres schwesterlichen Reigens dient ihm fortan, statt aller abstrakt ästhetischen oder metaphysischen Spekulationen über das Wesen der Kunst an sich, zum lebendigen, unabweislichen Kanon für alle, ihrer

ferneren Entwickelung vorbehaltenen Möglichkeiten. Als das erreichbare Ziel dieser Entwickelung erscheint ihm die *Wiedererlangung jener unzertrennlichen Einheit*, auf einer unendlich erhöhten Daseinsstufe der Einzelkünste. — Aber noch eine andere Bahn hat seine Untersuchung zu durchmessen, bevor der Künstler auf Grund derselben die sicheren Umrisse für die Gestaltung des „Kunstwerkes der Zukunft" entwerfen kann. Der Dreizahl der rein menschlichen Künste entspricht noch eine andere Dreizahl: in *drei* Kunstarten bethätigt sich der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen, in der Baukunst, Bildhauer- und Malerkunst. Damit sind zugleich die drei Abschnitte benannt, in welche der *dritte Haupttheil* des Buches zerfällt.

Inmitten der Natur zum Bewusstsein seiner selbst erwacht, dehnt der Mensch sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf diese seine mütterliche Umgebung aus. Diesem Verlangen entspricht die Baukunst. Dem naturunterwürfigen Asiaten oder selbst Aegypter stellte sich die Natur noch als elementarische oder thierische Macht dar; nicht er, der sich zu ihr unbedingt fühlend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, war zu ihrer künstlerischen Reproduktion berufen. Erst der inmitten der Natur sich selbst als den Mittelpunkt seiner Naturanschauung begreifende *hellenische* Mensch übertrug sein künstlerisches Bewusstsein auch auf seine Umgebung. „Als *Zeus* vom Olympos her die Welt mit seinem lebenspendenden Athem durchdrang, als *Apollon* den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab", da — sagt der Künstler — verschwanden die rohen Naturgötzen Asiens, und der künstlerisch schön sich bewusste Mensch erhob das Gesetz *seiner* Schönheit auch zum Gesetze für seine Auffassung und Darstellung der *Natur*. Zwar drängte den Menschen das nächste natürliche Bedürfniss zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden; nicht aber dieses rein physische Bedürfniss sollte das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln, sondern das Bedürfniss des nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangenden Menschen. Der *Lyriker* und *Tragode* bedang den Architekten, der ihm das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende Gebäude errichten sollte. Wonnige Ruhe und edles Entzücken erfasst uns daher beim heiteren Anblicke der hellenischen *Göttertempel*, da wir in ihnen die durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigte *Natur* des Götterhaines wiedererkennen. In dem, zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterten Göttertempel, dem *Tragödientheater* des Volkes, aber erkennen wir als das einzig maassgebende, aus seiner Nothwendigkeit die kühnsten und wunderbarsten Schöpfungen hervorbringende Gesetz, eben die selbst gemeinschaftliche und der Gemeinschaftlichkeit sich mittheilende *Kunst*.

Was — nach dem Verfalle der Tragödie — von diesen beiden Gegenständen der Baukunst ablag, das bezeichnet der Künstler als seinem Wesen nach *exotischen* Ursprunges. Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die

Herrlichkeit des Menschen endlich nur in dem *einen* unbedingt herrschenden Despoten darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen einen „Gott auf Erden“ an. Der *Luxus* ist das Wesen der asiatischen Baukunst; seine monströsen, geistöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste asiatischer Despoten. Als auf hellenischem Boden das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen der Baukunst das Gesetz machte, als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern dem alleinseligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthums, opferte, da nahm er sich auch den Architekten in den Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu erbauen. Wie aus Rache für Alexanders Eroberung streckte der Despotismus Asiens seine schönheitvernichtenden Arme mitten in das Herz der europäischen Welt. In den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft gewahren wir auf der einen Seite die widerliche Erscheinung des in das Ungeheuere gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und der Reichen, auf der anderen das blosse — wenn auch kolossal sich kundgebende — Nützlichkeitswesen in den öffentlichen Bauwerken. Was uns aus dieser Welt — wie der Künstler sagt — „über die Kirchthurmspitzen des Mittelalters“, zugekommen ist, entbehrt nun aber auch des letzten schönen und wenigstens majestatischen *Zaubers der römischen Welt*. Die eigentlichen Tempel unserer modernen Religion, die *Börsen* (neben welchen neuerdings Kasernen, Synagogen und Industriepaläste zunehmend an Bedeutung gewinnen) werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechische Säulen konstruirt, aber die Regel unserer Nützlichkeitsbaukunst ist unsäglich kleinlich und lässlich; weil sie nirgend aus innerer schöner Nothwendigkeit zu gestalten hat, verfährt sie nach der Willkür des Luxus und der Mode. Nur das wirkliche Bedürfniss macht erfinderisch, dem stupiden Utilismus können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Erst mit der Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen der Zukunft kann auch unsere zeugungsunfähige Baukunst zur freien, unerschöpflich fruchtbaren Kunstthätigkeit erlöst werden.

In dem gemeinschaftlichen hellenischen Kunstwerke, — dies lehrt der zweite Abschnitt — war das *Band* der Gemeinsamkeit der religiöse Glaube, die Verehrung der Götter, die sichere Annahme von der Wahrheit der alten Geschlechtsüberlieferungen gewesen. Der Kern der hellenischen Religion, auf den all' ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich einzig sich geltend machte, war aber: der Mensch. Das gemeinschaftliche Kunstwerk war vernichtet, als die Kunst das letzte verhüllende Gewand der Religion von ihm abwarf und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menschen, zeigte. War mit dieser Enthüllung das Band des religiösen Glaubens zerrissen, der Glaube als Aberglaube verspottet, so war damit allerdings der unleugenbare Inhalt dieser Religion als

unbedingter, wirklicher, nackter *Mensch* zum Vorschein gekommen: dieser Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande der Geschlecht-gemeinschaft vereinte, sondern der *egoistische, absolute, einzelne Mensch*, nackt und schon, aber losgelöst aus dem schönen Bande der Gemeinsamkeit. Von hier ab, von der Zerstörung der griechischen Religion, von der Zersplitterung des gemeinsamen tragischen Kunstwerkes, von der Zertrümmerung des griechischen Naturstaates und seiner Auflösung in den politischen Staat, — beginnt für die weltgeschichtliche Menschheit bestimmt und entschieden der neue, unermesslich grosse Entwickelungsgang von der untergegangenen *geschlechtlich natürlichen Nationalgemeinsamkeit* zur *rein menschlichen Allgemeinsamkeit*. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Kommunismus*) sein. Das Band, das der, im *nationalen* Heldnen sich bewusst-werdende *Mensch*, mit diesem Bewusstsein, als beengende Fessel zerriss, soll sich als allgemeinsames um *alle* Menschen schlingen. Die Kunst aber, die jenen einsamen, egoistischen nackten Menschen, als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode, als schönes mahnendes *Monument* uns hingestellt hat, ist die Bildhauerkunst, die ihre Blüthe genau dann erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von seiner Höhe herabsank. Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinem egoistischen Einzelnsein, hat uns in Marmor und in Erz die Bildhauerkunst überliefert, bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung des Griechenthums. Durch das eisengepanzerte oder monchisch verhüllte Mittelalter leuchtete der lebensbedürftigen Menschheit zuerst „das schimmernde Marmorfleisch griechischer Leibesschönheit" wieder entgegen: an diesem schönen *Gestein*, nicht aber an dem wirklichen *Leben* der alten Welt, sollte die neuere den Menschen wiedererkennen. Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklichen *vorhandenen* Menschen, den sie durch seine moderne Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachge-

*) „Es sei polizeigefährlich dieses Wort zu gebrauchen", bemerkt hierzu der Künstler. „Dennoch gäbe es keines, welches besser und bestimmter den reinen Gegensatz zum Egoismus bezeichne; wer sich daher schäme, als Egoist zu gelten — der möge es sich schon gefallen lassen, Kommunist genannt zu werden." Und bis heute wüssten wir nicht aus dem Vorrathe unseres politisch-sozialtheoretischen Wörterschatzes ein passenderes Wort für die hier gemeinte *übernationale* Gliederung der menschlichen Gesellschaft nachzuweisen, während es, die Sache selbst betreffend, beachtenswerth bleibt, dass der originellste politische Denker unserer Tage auch von seinem gänzlich praktischen Gesichtspunkte aus nicht ermüdet, die *internationale* und die *soziale Organisation* als die beiden wesentlichsten Aufgaben moderner und insonderheit deutscher Politik zu bezeichnen, und eben hierdurch, auf seine Weise, über den eben erst so beliebten, egoistischen „National-Staat" hinaus, die Richtigkeit der Meinung des Künstlers über den wahren Zug in der Entwickelung der Menschheit zu bestätigen.

ahmten, sinnlich unvorhandenen Menschen. Das Erscheinen des schönen Menschen im wirklichen Leben, sein unmittelbar durch sich selbst massgebendes Gestalten, müsste der Untergang der heutigen Plastik sein. Denn:

„das Bedürfniss, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja, das sie durch sich künstlich erst anregt, ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich herausschnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im *lebendigen* Kunstwerke verlangt. Das wahre schöpferische künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor; die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechischer Plastik. Aus *dieser* Fülle *schafft* sie nun aber nicht, sondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird sie ihr nur zugetrieben, sie versenkt sich in diese Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten."

Um schöpferisch werden zu können, sehnt sich die Bildhauerkunst somit nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen hofft. Das Kunstwerk des vollkommenen warmen lebendigen Menschen selbst aber ist — das *Drama*, und die Erlösung der Plastik ist genau die der *Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige*. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des *singenden* und *sprechenden mimischen Darstellers* übergegangen ist, kann er als wirklich gestillt gedacht werden, dann erst wird auch die wahre Plastik vorhanden sein.

Damit schliesst der Abschnitt über die Bildhauerkunst. Der grossartige Zug der darin niedergelegten Gedanken verfolgt auch hier seine schnurgerade Bahn zum Ziele des lebendigen Kunstwerkes, welches die verlangende Einbildungskraft des Künstlers zu sympathischem Erglühen gebracht hat. In fast verwegener Vereinfachung die zerfliessende Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in eine bedeutungsvolle Richtung zusammendrängend, ihre vielgegliederte Breite kraftvoll verengend, das Ueberschüssige bei Seite lassend und abschneidend, lässt Wagner vor unseren Augen und Ohren eine neue Betrachtungsweise der bildenden Künste entstehen, wie sie kühner und bedeutsamer vor ihm von Niemandem ausgesprochen werden konnte, eben weil die Voraussetzungen für eine solche Betrachtung fehlten; nur die höchste Energie im Hinstreben auf das lebendige Kunstwerk vermochte sie dem Künstler einzugeben. Und doch hat eben die Energie dieses Strebens in der Beurtheilung zwar nicht der modernen, wohl aber der wahrhaft hellenischen Bildhauerkunst eine ersichtliche Ungerechtigkeit veranlasst, wenn diese nach den virtuosenhaft isolirten Gestaltungen ihrer üppigen *Reife* als die, ihrer Natur nach zu egoistischer Isolirtheit neigende Kunstart aufgefasst wird, während ihre herrliche Blüthezeit, eben die gleiche des gemeinsamen lebendigen Kunstwerkes, die *drei bildenden Künste* zu einem nicht minder innigen Zusammenhange verband, als die rein menschlichen der vereinigten Tanz-, Ton- und Dichtkunst. Aber auch dieser Zwischenbetrachtung dürfen wir nicht die Zügel schiessen lassen,

damit sie uns für jetzt nicht zu weit von dem uns vorgezeichneten Wege abführe.

Den rohen Anfängen der Malerei, wo sie, gleich der Bildhauerkunst, aus dem noch unkünstlerischen religiösen Vorstellungsdrange hervorging, eilt der Beginn des *dritten* Abschnittes kurz vorüber, da auch die Malerei ihre eigentliche künstlerische Bedeutung ebenfalls erst von da an gewinnt, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich. In ihren heilen farbigen Gestaltungen habe das griechische Kunstwerk seine Nachblüthe gefeiert. Diese Blüthe aber, sagt Wagner, war nicht mehr jene dem reichen Leben unwillkürlich und *natur*nothwendig entsprossende, ihre Nothwendigkeit war vielmehr eine Kulturnothwendigkeit. Sie ging aus einem bewussten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem *Wissen* von der Schönheit der Kunst, und dem *Willen*, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen zu zwingen. Hierdurch wurde die Kunst selbst zu einem Kunstgegenstande, und die *Kulturkunst* begann ihren Lebenslauf. Von dem thörichten Verfahren, durch blosse nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurück zu konstruiren, unterschied sich jedoch die Malerkunst auf das Vortheilhafteste, indem sie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer besonderen, eigenthümlichen künstlerischen Fähigkeit des Menschen entsprach. Weil sie noch idealer, als die Bildhauerei, von der Wirklichkeit absah, noch mehr auf künstlerische Täuschung ausging, so vermochte sie auch vollständiger zu dichten als diese. Sie gewann dadurch bald den wichtigen Vorzug, dass sie nicht nur menschliche Gruppen, sondern die *Naturszene* selbst in den Bereich ihrer Darstellung zog. Von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst wurde das innige Begreifen und Wiedergeben der Natur durch die *Landschaftsmalerei*. In ihr, sagt der Künstler, brach sich der menschliche Egoismus, der in der Architektur die Natur immer noch auf sich allein bezog. Sie rechtfertigt die Natur in ihrem eigenthümlichen Wesen und, indem sie den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in die Natur bewog, liess sie ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden. Als griechische Maler die Scenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten suchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menschen allein als der Darstellung würdige und für sie massgebende Gegenstände, und der sogenannten *historischen* Richtung verdanken wir die Entwickelung der Malerei zu ihrer ersten Kunsthöhe. Beim Wiedererwachen der Künste, nach Ablauf des Mittelalters, knüpfte auch die Malerei im Drange nach Veredelung ihre künstlerische Wiedergeburt an die Antike an. Je mehr sich jedoch die neuere Historienmalerei, um schön zu sein, von der Unschönheit des durch die Mode entstellten Lebens zum Konstruiren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombiniren von, wiederum der Kunstgeschichte — nicht dem Leben selbst — entnommenen Manieren

und Stylen gedrängt sah, machte sich, von der Darstellung des modischen Menschen abliegend, diejenige Richtung der Malerei Bahn, der wir das liebevolle Verständniss der Natur in der *Landschaft* verdanken. „Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen das *einzelne Genie*, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten, als weder das Bedürfniss, noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergiesst sich dort einzig fast nur in der Landschaftsmalerei: denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen." Je mehr dagegen die sogenannte Historienmalerei nur mit willkürlichem Dichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unserem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen, je mehr sie durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten, Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, desto mehr hat auch sie sich, wie die Bildhauerkunst, nach der Erlösung in das wirkliche lebendige menschliche Kunstwerk zu sehnen, aus welchem sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständniss in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt. Von Leinwand und Kalk her auf die *tragische Bühne* steigend, wird sie, als letzter und vollendetster Abschluss aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende *Seele der Architektur* werden.

„Auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht zur entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Scene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muss zum vollen Verständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Scene müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Aethers schmücken, um würdig zu sein an dem menschlichen Kunstwerke Theil zu nehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit und wirft sich liebevoll der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll."

Hervorgerufen durch ein gemeinsames Bedürfniss, dem nur sie zu entsprechen vermag, tritt hier die Landschaftsmalerei ein, und lehrt uns die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie, *selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menschen darstellen wird!*

Hiermit ist der Umkreis der Betrachtung abgeschlossen, dessen Vollendung sich Wagner zur Aufgabe gesetzt hat, um nun in den beiden letzten Abschnitten seiner Schrift in grossen und freien Zügen den Grundriss des

Kunstwerkes der Zukunft selbst zu entwerfen und endlich auch den *Künstler der Zukunft* zu bezeichnen. Dieses allbelebende Kunstwerk im Auge, aus dessen unerschöpflichem Mittelpunkte den einzelnen, zu seiner Hervorbringung vereinigten Künsten immer neue Lebens- und Zeugungskraft zuquillt, und im Hinblick auf das erhaltene Vorbild dieses Kunstwerkes in der Vergangenheit, das tragische Kunstwerk der Hellenen, hat er in der Betrachtung der einzelnen Künste den Kampf gegen eine puristische Schulästhetik aufgenommen, welche dieselben, losgelöst von ihrem wirklichen Auftreten in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit, wie abstrakt-ideale, als das Prius der wirklichen Kunstübung jederzeit fertig über derselben schwebende, Kategorien behandelt und sie dadurch nur einer völligen Erstarrung zuzuführen vermag. Es gibt solche Kategorien in der abstrahirenden Vorstellung des gelehrten Schulästhetikers, nicht aber im lebendigen Kunstwerke. Im Gegensatze zu solcher verbreiteten Anschauungsweise zeigt Wagner, wie zunächst die drei rein menschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Dichtkunst, in ihrer Entfaltung vom ältesten epischen Kunstwerke an, durch das Kunstwerk der Lyrik hindurch, bis zur Höhe des tragisch-dramatischen Kunstwerkes der Griechen unzertrennlich waren. Diese Unzertrennlichkeit bewahrte die hellenische Kunst, so lange sie dieselbe nach allen ihren Richtungen durchdrang und bestimmte, vor dem Herabsinken zum leblosen Schrift- und Litteraturwesen. Von dem Augenblicke an, da, mit dem Erlöschen des griechischen Lebens selbst, das höchste lebendige Kunstwerk aufhörte, den einzelnen Künsten seine unversiegende Kraft und die Anreizung zu gemeinsamer Thätigkeit zuzuführen, stockte der Quell ihres Wetteifers, und versagte ihre edelste Fähigkeit. Zum behauenen Steine erstarrte der lebendige Leib des Tänzers und Mimen und gewann sein Leben nur wieder in den Pylades' und Bathyllus', den Mimen und den Pantomimen am Hofe der römischen Imperatoren; die edele attische Musik, aus deren Schooße das Drama hervorgegangen war, suchte sich für den nicht mehr zu verwendenden Ueberschuss an üppigen Kräften eine künstliche Entlastung: und während der dithyrambische Musiker fortfuhr, mit pathetisch verzerrten Schnörkeleien und aufregenden Effekten um die Gunst einer gesunkenen Oeffentlichkeit zu buhlen, beschnitten die strengen spartanischen Ephoren dem milesischen Sänger seine elfsaitige Zither, und der raffinirte Verfeinerer der dorischen Musik überlegte sich in den Steinbrüchen von Syrakus, ob er nicht wohlgethan, die Dramen der sizilischen Tyrannen zu loben — denn seit dem Untergange des hellenischen Volkes war demselben kein Aischylos mehr geboren, und die zur Litteratur gewordene Dichtkunst war zum müssigen Zeitvertreib der Gelehrten und Vornehmen herabgesunken. Das lebendige griechische Kunstwerk endete an der Zersplitterung in seine Bestandtheile; nie aber ist in der darauf folgenden langen Reihe von Jahrhunderten *eine* der einst verbundenen Kunstarten zu voller lebensvoller Wirkung auf die Allgemeinheit gelangt, ohne aufs Neue die Verbindung mit den ihr verschwisterten Künsten zu erstreben. Denn das Geheimniss Shakespeare's,

welches seinen Schöpfungen eine so erstaunlich individuelle Lebenswahrheit verleiht, ist kein anderes, als das von Wagner in einer späteren Schrift („Ueber die Bestimmung der Oper", 1871) aufgedeckte: dass er nämlich nicht sowohl „Dichter" in dem uns einzig geläufigen Sinne, sondern vor Allem *Dramatiker*, d. i. unmittelbar aus lebendigster dichterischer Anschauung gestaltender, gleichsam improvisirender *Mime* war, — worüber wir auf die am bezeichneten Orte gegebenen Ausführungen verweisen. So ist es auch die Sehnsucht Beethovens nach der Erlösung der Musik in eine andere Kunst, was seine künstlerische Kraft bis zu dem Entschlusse sich steigern lässt, diese andere Kunst aus freiem Antriebe und aus eigenen Mitteln aufzusuchen. Auf den Irrwegen, welche die aus dem gemeinsamen Kunstwerke ausgeschiedenen Sonderkünste mit ihrer Trennung eingeschlagen, ist ihnen allen als der kräftigste und gewaltigste Trieb die Sehnsucht nach ihrer Wiedervereinigung geblieben. Dieser Trieb hat eine jede einzelne von ihnen immer wieder bis dicht an die Gränze der anderen geführt, und die schöpferischesten Thaten der ausserordentlichsten Genies aller Zeiten sind eben die gewesen, in denen sich das, bewusste oder unbewusste, Verlangen nach Beseitigung dieser Schranken in der Durchmessung aller in ihrem Umfange enthaltenen Möglichkeiten äusserte, während allerdings der künstlerische Handwerker, also der seine Kunst als Gewerbe betreibende Künstler, und das mit seiner formalen Leichtigkeit spielende Talent sich in dem Umkreise der von ihm technisch erlernten und beherrschten Kunst*art* am sichersten fühlt. Und die Schulästhetik erweist sich gefällig genug, diesem egoistischen Bestreben Vorschub zu leisten und in der strengen Zurückweisung der sogenannten „*Vermischung der Künste*" rings um dasselbe den Wall eines zur Doktrin erhobenen ertödtenden Stylpurismus aufzuwerfen. Wunderbar! da doch dieser Theorie allenthalben in der praktischen Ausübung der Kunst eine völlig groteske Willkür und Stillosigkeit gegenüber steht, und vielmehr eben das Gesammtkunstwerk, durch die von ihm verlangte höchste Anspannung aller künstlerischen Kräfte, einzig zur Forderung strengster *Stylgemässheit* mit zwingender Nothwendigkeit sich gedrängt sieht; ja, erst von *ihm* aus dieselbe Anforderung rückwirkend auch auf die Erzeugnisse der innigen Sehnsucht der Einzelkünste sich erstreckt. Denn: lässt sich der Styl in der Kunst als die lebendige Uebereinstimmung und das gemeinsame Leben aller Theile des Kunstwerkes und als die vollkommene geistige Durchdringung der *Materie* (des Tones, des Wortes, der leiblichen Bewegung) durch die *Idee*, bis zur vollkommenen Vernichtung des rein Stofflichen durch den künstlerischen Gedanken, bezeichnen: so muss gerade das Allkunstwerk ihn in noch weit höherem Grade erfordern, da es mit dem stofflichen Materiale *aller* Einzelkünste zugleich zu ringen hat. Ist aber erst in ihm die volle und aufrichtige *künstlerische Wahrheit* siegreich als errungener Styl verkörpert, so bringt es durch sein weithin leuchtendes Beispiel auch allen ihm dienenden Künsten die Befreiung und das ihnen mangelnde Leben. Wie thöricht und beschränkt daher, wenn je dem „Systeme" Wagner's der Vorwurf gemacht

werden ist, dass es die Wirksamkeit der Einzelkünste beeinträchtige: nicht ihren Untergang bedeutet das „Kunstwerk der Zukunft", sondern, sobald sie *in ihm* untergehen wollen, ihr wahres Leben; wofern es ihnen anders um ein Leben *in der Wahrheit* zu thun ist. In ihm werden sie erst durch ein lebenvolles Zusammenwirken ihre vollkommenste und edelste Fähigkeit beweisen, und auch, wo sie diesen Zusammenhang verlassen, von ihm das fortdauernde Beispiel für jenes Leben in der Wahrheit empfangen.

Nicht allein aber, so dünkt es uns, die drei reinmenschlichen Künste, sondern auch die aus natürlichen Stoffen bildenden Kunstarten werden ihr höchstes Leben und ihre vollkommenste Fähigkeit erst aus der *Gemeinsamkeit* ihres Wirkens gewinnen. Es sei uns gestattet, bevor wir die Betrachtung der Schrift Wagner's selber zum Abschlusse bringen, uns hierüber etwas deutlicher auszusprechen. Dem Architekten der Zukunft ist das höchste ihm erreichbare Ziel angewiesen: ihm kommt es zu, dem lebendigen allgemeinsamen Kunstwerke das sinnvoll zugerüstete Gehäuse zu errichten. Alle Pracht, allen verschwenderischen Reichthum seiner Kunst wird er für dieses sein Werk um so weniger zu sparen haben, als er, in dem allgemeinsamen Leben der Zukunft, keine Veranlassung mehr finden wird, sein Genie auf die prunkend luxuriöse Ausschmückung privater Gebäude verwenden zu müssen. Alle erfindungsreiche Tiefe dieses Genie's wird er aber dem einzigen Bau zuweisen, welcher die Stätte der höchsten gemeinschaftlichen menschlichen Thätigkeit sein wird. Um so reiner aber wird seine Erfindung sich bethätigen können, als sie von den allgemeinsten Grundlinien seiner Schöpfung an bis in dessen geringste einzelne Verzierung nicht der Willkür ihres Erbauers, sondern dem künstlerischen Bedürfnisse Ausdruck verleihen soll, dem sie geweiht ist. Und hierfür wird er des Einverständnisses und der antheilvollen Mithilfe der anderen bildenden Künste nicht entrathen können: der Architekt *allein* wird bei jedem Versuche zu egoistischer Absonderung die Gränze seines Vermögens wahrnehmen, an welcher er dem Bildhauer und Maler die Hand reichen wird. Denn hier offenbart sich uns ein tiefer und bedeutungsvoller Parallelismus der Künste: wie unter den drei rein menschlichen Künsten die Tanzkunst die unmittelbarste, sinnfällig verständlichste ist und die Dichtkunst den durch die blosse Leibesbewegung nie auszudrückenden tieferen und manigfaltigeren Seelenregungen ihre beredte Sprache verleiht, die Tonkunst aber, aus dem innersten *Wesen* der Dinge die Fülle seiner Erscheinungen deutend, das ewig zeugende Mütterliche für die anderen Künste ist: so ist unter den drei bildenden Künsten die — so oft der Musik verglichene — *Architektur* die lebengebende Mutter, in deren Schooosse auch die anderen bildenden Künste erst zu vollem Dasein gelangen, die ihnen das allgemeine Gesetz der Erzeugung des Manigfaltigen aus dem unsichtbaren *Einen*, das Gesetz der Symmetrie und des Ebenmasses verzeichnet, während die Bildhauerkunst, dieses Gesetz auf die Gruppirung und Stellung menschlicher Gestalten anwendend, der

Baukunst aufs nächste verwandt ist — eine Verwandtschaft, die zumal in der Skulptur zum ersichtlichsten Ausdruck kommt — und die Malerei nach Stimmung und Umgebung Dasjenige ausdrückt, was der Kunst des Bildhauers ewig unerreichbar bleibt. So sind auch die drei bildenden Künste, unter sich die Voraussetzung des Dauernden und Bewegungslosen ihrer Schöpfungen theilend, von einander nicht zu trennen, und können erst in der Gemeinsamkeit das Höchste leisten. Das Alterthum hat sie nicht getrennt: Zeugen davon die Wunder der alten Baukunst in Olympia wie in Athen. Das Kunstwerk der Pheidias und Iktinos war nicht minder ein Gesammtkunstwerk, als dasjenige der Aischylos und Sophokles; es kann vielmehr als das *steinerne Korrelativum* des Letzteren betrachtet werden. Wie es in leuchtenden Farben und in edelen Formen als eine ganze Welt von Bildwerken, Giebelfeldern, Friesen, von der Höhe der athenischen Akropolis herab den religiösen Gedanken des hellenischen Volkes kundgab, so verkörperte sich der künstlerische Gedanke an dem schroffen Abhange des Felsens in dem Tragödientheater des Volkes durch das tragische Kunstwerk. Im Baukunstwerke durchdrangen und bedingten sich die bildenden Künste nicht minder, als im lebendigen Kunstwerke die drei rein menschlichen Künste. Aber in dem einen wie in dem anderen lockerte sich die enge Verbindung, in welcher die Einzelkünste sich gegenseitig gedient, sich gestärzt und ergänzt hatten. Als Bildhauer und Maler im egoistischen Bewusstsein ihrer üppig entwickelten Fähigkeit zu der Einsicht gelangten, dass sie durch den Architekten in der selbstständigen Entfaltung dieser Fähigkeit beschränkt würden, suchten sich die Plastik und Malerei mehr und mehr von der Baukunst abzulösen. Mit dem nun sich einstellenden Hange zu möglichster Isolirung schwand der grossartige Zug und die erhabene Ruhe, welche bis dahin die hellenische Bildnerei beseelt hatten; und die strenge und würdevolle Zucht der gemeinsam zu verkörpernden Idee wich jener reizenden Anmuth und heiteren Beweglichkeit, jenem schwärmerischen Enthusiasmus und jener anatomischen Feinheit in der Naturnachahmung, wie sie zunehmend in den Bildungen einer verfeinerten Technik der als Sonderkunst schnell überreiften Plastik sich bemerklar macht. Hatte bis dahin der bildende Künstler, von den ernst und bedeutsam bewegten Giebelgruppen und dem schimmernden Bildergürtel, welcher, die Thaten des Gottes berichtend, das Aeussere des Heiligthumes umlief, in das Innere des gewölbten Raumes zurückkehrend, sich die unerhörte Konzentration mitgebracht, aus welcher die ewigen Typen des panhellenischen Zeus und der jungfräulichen Beschützerin Athens hervorgingen, so war der spätere Bildner sofort auf diese Konzentration angewiesen; aber mit der Zerstörung des lebensvollen Umkreises schwand auch die Möglichkeit der Vertiefung. Diese *spätere* isolirende Bildnerei der Griechen ward nun das Vorbild für alle Bildhauerkunst der folgenden Zeiträume. Und während der Stifter der attischen Malerschule die Werkstätte seines Schaffens vor den athenischen Propyläen aufschlug, und das Heiligthum des Theseus und die delphische Lesche mit den herben aber

kraftvollen Gebilden seiner technisch noch unentwickelten Kunst schmückte, trug die virtuose Eitelkeit der Gebundenheit der architektonischen Malerei die selbstherrliche Unabhängigkeit des Staffeleigemäldes vor: ihm folgte alle spätere Malerkunst. Bis auf heute sind uns die mit der mütterlichen Baukunst verwachsenen und zu ihr gehörigen Zweige der Bildhauerkunst und Malerei so gut wie verloren. Wo aus der lebendigen Architektur die Blüthe der bildnerischen und malerischen Zier mit Nothwendigkeit hervorsprossen sollte, sind die blendenden und farbenprächtigen Erzeugnisse unserer malerischen Virtuosen zum äusserlich aufgetragenen Schmucke der Zimmerwände des reichen Privatmannes geworden. Museen und fürstliche Gartenanlagen bergen in den Nachahmungen der späten griechischen Bildnerei die nackten und einsamen Erinnerungen einer Vergangenheit, in welcher ein schönes Leben eine *doppelte* Spiegelung seiner selbst erzeugte: die eine, das lebendige Drama, in dem schwindenden Zeitraume seiner Verführung als das wahrhaft Menschlich-Göttliche die versammelten Tausende sich selbst entrückend und in den Schauern der Erhabenheit mit sich fortreissend; die andere, in der ruhig ernsten Grösse des verharrenden Steines die Jahrhunderte überdauernd, und durch diese Dauer die Ewigkeit und ununterbrochene Kontinuität des Göttlichen, dessen Wohnstätte sie ist, symbolisch verkündigend. Mit dem gemeinsamen lebendigen Volkskunstwerke war das gemeinsame Kunstwerk aus Stein dahin: und erst das lebendige Gesammtkunstwerk wird uns als seinen fixirten Abglanz auch das steinerne Gesammtkunstwerk wiederbringen.

Wo immer die bildenden Künste sich inzwischen zu einer Blüthe erhoben, zeigt sich das Verlangen nach dem Aufgehen in das Ganze, nach dem umfassenden architektonischen Rahmen. So bei den grossen Meistern des sogenannten Cinquecento. Der bildende Künstler, der in seinem Triebe nach dem Gesammtkunstwerke dem Musiker Beethoven verglichen werden kann, ist der Michel Angelo der Sixtinischen Kapelle. Wie Beethoven aus dem eigensten Gebiete und durch die eigensten Mittel seiner Kunst dem lebendigen Gesammtkunstwerke schöpferisch zustrebte, so baute Michel Angelo und nach seinem Beispiel Rafael in der Farnesina mit den blossen Mitteln der Malerei durch perspektivische Täuschung in die vorhandene Wölbung der Sixtinischen Kapelle die ihm nothwendige neue Architektur in die Luft hinein. Wie Beethoven das Allgemeine der Kunst in sich trug und nach dem Ausdrucke desselben aus der Musik heraus bis zur Vereinigung von Wort und Ton zu ringen sich erkühnte: so scheint auch der grösste italiänische Meister — Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person — ein Universum von künstlerischer und methaphysischer Anschauung der Welt in sich zu tragen. Ist aber die edele und heitere Majestät des hellenisch gemeinsamen Baukunstwerkes in der fortlaufenden Durchdringung und Beseelung aller seiner Theile dem Götter*epos* vergleichbar, welches noch *neben* dem lebendigen dramatischen Kunstwerke als ein abgesondertes Ganze für sich bestehen konnte: so steigert

sich das Verlangen des italiänischen Meisters, wie bei Beethoven, bis fast schon zum lebendig werdenden — bildnerisch architektonischen — *Drama* in seiner ganzen zundenden Grösse und Schrecklichkeit. Aber der zum wirklichen *menschlichen* Drama strebende Beethoven findet als die Lösung für die Aufgabe der Kunst als Welterlösung das Wort: „*Freude*“, — Michel Angelo weiss die Aufgabe der Welterlösung nur in dem schrecklichen Symbole der Weltvernichtung, in der furchtbaren Tragik des *Weltgerichtes* auszudrücken. Erst im lebendigen Allkunstwerke der Zukunft wird die Aufhebung und Vernichtung des Stofflichen der sinnlichen Welt durch den erlösenden künstlerischen Gedanken, und somit die Aufdeckung der wahren Beschaffenheit der sichtbaren Welt als Schein und Hülle, zugleich das (durch den Mythus an das *Ende* der *Zeit* gerückte) Weltgericht, und die Vernichtung der Welt in diesem Sinne zugleich die Freude des von ihr befreiten künstlerischen Menschen sein.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, an dieser Stelle die Mitwirkung insbesondere der bildenden Künste zu der einheitlichen Gesammtwirkung des untheilbaren Allkunstwerkes der Zukunft eingehend zu behandeln. Sie kann ihrer Natur nach nur eine *vorbereitende* sein. Als den Kern des Vermögens der *Baukunst* hat man mit Recht die „stimmungsvolle Raumbildung“ bezeichnet. Ihr allein gehört die geheimnissvolle Macht des Raumes, durch welche der Architekt selbstständig schöpferisch, ohne Anlehnung an die natürliche Erscheinungswelt, zu wirken im Stande ist. Seine Aufgabe für den Theaterbau der Zukunft — im vollsten Gegensatze zu dem beleidigenden Prunke moderner Räume für die theatralische Unterhaltung — wird wahrlich kein geringe sein und der unvergleichlichen Macht der Musik am nächsten kommen, die uns durch ihr vorbereitendes Erklingen wie mit Zauberkraft in die Welt des Ideales versetzt. Dass aber der nothwendig mit dem Architekten vereinigt gedachte *Maler* und *Bildhauer* es in ehrerbietiger Scheu meiden wird, in das Innere des Raumes zu dringen, wo das lebendige Kunstwerk selbst in herrlicher Fülle waltet, und seine tiefbedeutsame Ausschmückung der äusseren Erscheinung des Baues, den Vorbauten und feierlichen Zugängen, zuwenden wird, ist in der geforderten *einheitlichen* Wirkung des Gesammtkunstwerkes begründet. Wo dagegen der Maler als wirklicher Genosse zur unmittelbaren Mitwirkung an der Erzeugung des lebendigen Kunstwerkes, zur erfindungsreichen Herrichtung der Bühne für das Bild des Drama's herangezogen wird, da wird er, wie Wagner im vierten Abschnitte seiner Schrift selber sagt: „den ganzen Raum der Scene zum Zeugniss seiner schöpferischen Kraft gestaltend, was er durch den Pinsel und durch die feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der Mechanik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen.“

An diesem Punkte unserer hier eingeschalteten Betrachtungen angelangt, will es uns fast seltsam und befremdend dünken, nun auch noch dem zuvor

erwähnten Einwurfe gegen das lebendige Bühnenkunstwerk der Zukunft, wie es Wagner vorschwebt, dass es die Wirksamkeit der Einzelkünste ausserhalb des Theaters beschränke und aufhebe, eine ernstliche Widerlegung zu gönnen. In welchem Sinne Wagner ein Aufhören und Untergehen derselben in dem allgemeinen Kunstwerke im Namen seines herrlichsten Ideales gebieterisch verlangt, hat er unzweideutig mit den Worten ausgedrückt, dass *„ihr Aufhören als Sonderkunst ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben sei"*. Es ist also in der That nur die egoistisch ängstliche Befürchtung des geringeren Talentes, welches die Fähigkeit zu diesem Aufgehen in die Gemeinsamkeit des Gesammtkunstwerkes nicht in sich fühlt, die Befürchtung, dass es mit seiner Begabung nun überhaupt nicht mehr werde zur Wirkung gelangen können. Diesem kann zum Troste erwidert werden, was es sich schon selbst sagen dürfte: dass es ja neben dem höchsten Kunstbedürfnisse der Menschheit noch tausend geringere Bedürfnisse giebt, zu deren Befriedigung die Verwerthung seiner Talente eben ausreichen werde; dass aber auch auf *seine* Thätigkeit jene höchste *Freiheit* und *Wahrheit* des künstlerischen Ausdruckes, welche allein das *Allkunstwerk* sich zu erringen vermag, von dem wesentlichsten Einflusse sein werde, ja ersichtlich auf die erschöpften und erschlafften Einzelkünste diesen regenerirenden Einfluss auszuüben berufen sei. Indem aber der Künstler mit starker Hand z. B. die sonst so verachtete sog. Dekorations-Malerei zu den edelsten Aufgaben emporzieht, hat er vielmehr den Beweis geliefert, wie — auch in jeder anderen Hinsicht — das ausserordentliche Fruchtbare und Produktive seine charakteristische Seite nicht in der Verneinung habe, sondern nur schöpferisch und neu erzeugend wirken könne!

Jeden Zweifel dieser Art wird die eingehende Lesung des *vierten Hauptabschnittes* beseitigen, welcher die „Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft" mit wahrhaft hinreissender Gluth und Wärme entwirft, und mit dessen Nennung wir von unserer längeren Abschweifung zur abschliessenden Betrachtung der beiden letzten Abschnitte des Wagnerischen Buches wiederkehren. Es ist uns nicht möglich, diesem Theile bei der Wiedergebung seines Inhaltes die gleiche Ausführlichkeit, wie den vorausgehenden, zu gönnen, und wir müssen den Leser dafür auf die eigene Kenntnisnahme der herrlichen Schrift verweisen. Auch hinsichtlich des *fünften* und letzten Hauptabschnittes sind wir gezwungen, uns auf das Nöthigste zu beschränken. Als der „Künstler der Zukunft" wird das Volk bezeichnet. Wie das athenische Volk der eigentliche Urheber und Erzeuger des Aischyleischen und Sophokleischen Kunstwerkes war, so soll das Volk der Zukunft wieder seiner erhabensten Geister würdig werden, und aus seiner Mitte die freie Genossenschaft der Künstler hervorgehen, welche das Kunstwerk zu vollem *sinnlichen* — d. i. eben die Sinnlichkeit durch die Macht des künstlerischen Geistes aufhebenden — Leben erweckt.

Wer ist das Volk der Zukunft? Wo giebt es schon jetzt eine Bürgschaft für sein einstiges Werden, das aus *gemeinsamer Noth* das herrliche, erlösende Kunstwerk der Zukunft erzeugen soll?

Gerade über den Begriff dieses *Volkes* werden wir uns in unserer Schlussuntersuchung ausführlicher zu verbreiten und von ihm aus nochmals auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung, die Bedeutung der von Wagner verhängten *Revolution*, als des Weges und Mittels zur Erreichung des befreienden Kunstwerkes, zurückzugelangen haben. Wo erkennen wir den Keim dieses Volkes? Gewiss nicht im „Publikum" unserer bedenklichen Theater, schon wegen des seltsamen Missverhältnisses nicht, dass der Künstler ihm *Alles* und sich ganz giebt, bis in die geheimsten Falten seines Wesens, jenes aber von dem ihm Dargebotenen nichts empfängt, und vollends nichts giebt, ausser dass es seinen „Kunstgenuss" *bezahlt*. Es ist aber doch eine Gesammtheit vorhanden, die einer Mittheilung würdig und — wir überlassen unseren Freunden die volle Vermessenheit dieses Wortes zu beurtheilen — als solche dem Genius ebenbürtig ist; wenigstens müsste es eine solche geben!

Sollte diese Gesammtheit unser kleiner Verein sein? Diese Frage muss er sich selbst beantworten.

Ragt nicht vor euch, ihr Freunde, das Kunstwerk der Zukunft, stark und gewaltig, wie ein Bau von Erz? [Und ihr sucht darüber hinaus und wähnt, das Zeitliche sei mehr als ein Gleichniss?] Habt den Glauben daran, wie der, der es schwer und heiter durch sein Leben getragen! Aber, indem es euch als das Kunstwerk der Zukunft bezeichnet ist, habt ihr im Bilde die kräftigende Gewähr der Erreichbarkeit des Ideales.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Voltaire als Wagnerianer.

Von Edmond Van der Straeten.*)

Aus dem Französischen.

„Was nicht der Mühe werth ist gesprochen zu werden, das singt man." Schon in diesen Worten äussert sich ein Geist, der berufen ist eine Revolution herbeizuführen. Zu wiederholten Malen berührt Voltaire dasselbe Thema und aus der Gesammtheit seiner Gedanken ergibt sich uns ein lyrisch-dramatisches System, welches ich dem seit lange an der Pariser Oper herrschenden weit überlegen zu nennen wage.

Es handelt sich dabei um eine der wichtigsten musikalischen Fragen unserer Zeit, deren ganze Bedeutung ich bei der ferneren Mittheilung der Ansichten Voltaire's mehr und mehr an das Licht zu ziehen haben werde am, gegen Baudelaire, zu beweisen, dass der Verfasser der *Henriade* bereits mit vollen Segeln in dem Strome der Wagnerischen Ideen schiffte.

Heurx arts, je vous invoque tous:
Musique, danse, architecture.

Im Sinne dieser und ähnlicher Aussprüche über Poesie und bildende Kunst unternahm es Voltaire den mit besonderer Liebe behandelten Operntext des *Samson*, als „eine Tragödie im antiken Stile" auszuarbeiten, in welcher Rameau sodann „die ganze Kühnheit seiner Musik" zur Wirkung kommen lassen könne. Mit dem jugendlichen Feuer seines grossherzigen Geistes geisselte er eben so kühn die Absurditäten der Oper, wie er mit unerhörter Verwegenheit die Politik angriff, den Kultus lächerlich machte und die Mängel und Missgriffe der Behörden vor die Oeffentlichkeit zog. Dabei dachte er wenig an den ihn erwartenden „Widerstand der stumpfen Welt", noch weniger an die, zur Erreichung einer Sanktionirung seiner Libretti, nothwendiger Weise ihm auferlegte Konnivenz gegen die herrschenden Missbräuche selber, und so verfiel er dem Schicksale, sich hin und her geworfen finden zu müssen zwischen der Anmassung der Musiker, den Launen der Mode, der Strenge der Zensur, die, ohne die mindeste Rücksicht auf den künstlerischen Werth eines Werkes zu nehmen, dasselbe, wenn es nicht gänzlich unterdrückt ward, nur unbarmherzig zu beschneiden wusste.

Um den intimsten Gedanken, das Programm *ad vivum* dieses echtreformatorischen Genies zu erkennen, müssen wir auf den „Gelehrten", den „Theoretiker", den „Musikverständigen" Voltaire hören. Vor allem greift er Saint-Evremond an, weil er mit kühlem Spotte die Oper *im Prinzip* tadele, indem er es lächerlich finde, Leidenschaften und Dialoge in Gesang zu setzen, ohne zu wissen, dass auch die griechischen und römischen Tragödien gesungen wurden, dass ihre Dialoge eine unserem Rezitative ähnliche, von einem Musiker komponirte Melodie hatten,

*) Das Kapitel „*Wagnérisme 1885*" aus meinem Werke „*Voltaire musicien*" (Paris, J. Baur) hat die Aufmerksamkeit der musikverständigen Welt in genügendem Maasse auf sich gelenkt, so dass ich mich berechtigt glauben darf ein kurzes Resumé daraus in den „Bayreuther Blättern" zu veröffentlichen. Voltaire wird fast beständig das Wort führen, während ich nur auf die Aehnlichkeiten mit seiner Lehre hinzuweisen haben werde, welche anderthalb Jahrhunderte später die unsterblichen Schriften Wagners uns darbieten; die Schlussfolgerung ergibt sich dann von selbst. Der Verfasser.

und ihre Chöre ebenso wie bei uns gesanglich ausgeführt wurden. Wenn er selbst dagegen als den wirklichen Fehler unserer Oper den Umstand bezeichnet, dass eine Tragodie nicht durchaus nur aus Aeusserungen der Leidenschaft bestehen könne, sondern der Ueberlegungen, der Detaillirungen, der Vorbereitungen, der Ereignisse bedürfe, während doch die Musik eigentlich nur das unmittelbar zum Herzen Sprechende darzustellen vermöge, so hätte er wohl vielmehr auf jene albernen *Lockenlosser* hinweisen sollen, womit die lyrischen Werke seiner Zeit überfüllt waren; denn das von ihm in weiter Ferne vorausgesehene moderne Drama lässt *alles* zu, was dazu beiträgt die Personen oder die Handlungen zu charakterisiren. Welchen Zweck aber haben wohl solche vom Musiker kommandirten Opernaffekte, die — wie er ja selbst in Bezug auf die italienischen Musiker sagt — nur durch den „Wunsch nach kleinen Arien" hervorgerufen werden, welche den Dichter nöthigen einen Haufen unnützer und seichter Worte, oft ohne jede direkte Beziehung auf das Stück, hinzuzufügen? Der scharfsinnige Reformator brandmarkt hier sehr richtig das Grundübel der gewöhnlichen Oper, warum findet er nicht auch gleich das Rettungsmittel? Es gibt eine bekannte hübsche Anekdote von einem Augenarzte, der, geliebt von einer reizenden, aber blinden Frau, so unvorsichtig war ihr das Augenlicht wieder zu geben, von welchem Augenblicke an sie ihn hässlich, schlecht gebaut und widerwärtig fand und sich in einen andern verliebte. Voltaire hätte solch ein Augenarzt sein sollen; dann würden die Franzosen gegen die Plattitude ihrer musikalischen Tragodie von einem Abscheu ergriffen worden sein, der sich in eben dem Maasse gesteigert haben würde, wie auch ihr Ohr das musikalische Feingefühl weiter ausgebildet hätte. Bedauerlicher Weise aber war der Abscheu bei Voltaire selbst eben nur theoretisch und verhinderte nicht, dass seine mit dem klarsten Scharfsinne gegebenen Vorschriften in der Praxis gar vielmals übertreten wurden.

Doch fahren wir mit unserem Zitate fort — „Seit Quinault ist beinahe nicht *eine* erträgliche musikalische Tragodie mehr zu Stande gekommen. Die Autoren empfanden die ausserordentliche Schwierigkeit, mit einem grossartigen pathetischen Stoffe allerhand in die Handlung eingeflochtene gefällige Schauspiele für die Sinne zu verbinden, die nothwendigen Details aber zu vermeiden und dabei doch interessant zu sein, daher sie sich fast alle auf das niedrige Genre des Ballets geworfen haben, worin jeder Akt, ohne Zusammenhang mit den anderen, aus wenigen Scenen besteht, die eigentliche Handlung also ganz eng zusammengedrängt ist, aber die Abwechslung der Schauspiele für das Auge und die kleinen effektvollen Chansonetten des Musikers, die vom Parterre wiederholt werden, dem Publikum, welches in diese Vorstellungen ohne weitere ernste Ansprüche hineinläuft, die gewünschte Unterhaltung verschaffen." Mit wie gerechter Strenge würde der Dichter, der hier gegen die Ballets und ihre Couplets seine Stimme erhebt, die endlosen Finales, die überflüssigen Perioden und die lächerlichen Vorwände zur Musikmacherei verdammt haben, die in *unseren* lyrischen Werken zu so verschwenderischer Anwendung kommen! Seine Absicht war: „der Oper eine neue Laufbahn auf der tragischen Scene zu eröffnen"; er hat das Unmögliche zur Verwirklichung seiner reformatorischen Ideen versucht und ist an hundert vereinigten Hindernissen gescheitert.

„Ein Hauptmangel dieser Schauspiele ist auch der, dass es ihnen kaum gestattet ist, die sittliche Kraft zu verherrlichen und etwas wahrhaft Edeles zur Darstellung zu bringen; wogegen sie zu den elendesten Wiederholungen sinnlicher Maximen verdammt sind, wie man sie nirgend anders zu verbreiten wagen würde. Welch' ein schmählicher Missbrauch hat es dahin gebracht, dass die Musik,

welche die Seele zu grossen Empfindungen erheben kann, und die bei Griechen und Römern dazu bestimmt war, das sittlich Edele und Erhabene zu feiern, unter uns nur noch benutzt wird, um Liebesvaudevilles zu singen!" — Hier sehen wir Voltaire mit der vollkommenen, ruhigen Klarheit wahrer Genialität in der höchsten und reinsten Sphäre der Kunstauffassung sich bewegen, wovon kein Librettist noch Musiker seiner Epoche auch nur erst eine Ahnung hatte. Ihm galt die Musik als etwas Göttliches: daher seine Verachtung einer durch freche Couplets entweihten Kunst; daher sein Abscheu vor den unzüchtigen Gassenhauern, welche dort die Stelle edeler und würdiger Inspirationen vertreten sollten. Dass aber eben durch ihre keuschen und reinen Harmonien die Musik, als wahrhaftige Himmelstochter, die ganze Natur sich dienstbar mache: diess und nichts anderes ist ja auch die Bedeutung ihres symbolischen Mythos, der Sage vom *Orpheus!* „Es ist zu wünschen", fährt Voltaire fort, „dass ein Genie erstehe, welches stark genug wäre, um der Nation diesen Missbrauch abzugewöhnen und einem bereits zur Nothwendigkeit gewordenen Schauspiele die ihm noch mangelnde ethische Würde zu geben. Eine einzige gewöhnliche Liebesscene, mit Glück in Musik gesetzt und von einem beliebten Darsteller gesungen, zieht ganz Paris an und verdirbt ihm den Geschmack an der wahren Schönheit. Die Hofgesellschaft kann *Polyeucte* nicht mehr vertragen, wenn sie aus einem Ballet kommt, wo sie einige leicht zu behaltende Couplets gehört hat. So wird der schlechte Geschmack vermehrt, und unvermerkt entschwindet es der Erinnerung nach und nach, worin einst der Ruhm der Nation bestanden hatte. Ich wiederhole es noch einmal: die Oper muss auf eine andere Stufe gehoben werden, wenn sie nicht die Verachtung verdienen soll, mit welcher sie alle Nationen Europa's behandeln."

Recht so, Voltaire! Ein Genie forderst du, das „stark genug" wäre, um eine „ethisch würdige" Oper zu schaffen, den „schlechten Geschmack" zu läutern und die Verachtung, welche frivolen und skandalösen Darstellungen gebührte, zu bannen? Wohlan, *dieses Genie ist gefunden*: als begeisterter Prophet hast du sein einstiges Erscheinen vorausgesehen! Schon hat sich unter dem mächtigen Einflusse Wagner's die Opernmusik neu belebt zu reicher und reiner Form entwickelt, und wie durch Zauberkraft erfüllt sie ihre erhabene Bestimmung, regenerirt den Geist, erhebt die Herzen, weckt den Edelsinn und weist zur Pflicht. „In solchen Augenblicken" sagt Franz Liszt, bezüglich des berühmten Pilgerchores aus „Tannhäuser", „in solchen Augenblicken, wann der Geist, von allen Fesseln befreit, widerstandslos der Illusion sich hingibt .... da hallt dieser Gesang in der Seele wieder: wie die grosse klagende, hoffende und sehnende Stimme der ganzen Menschheit auf ihrer Pilgerfahrt zum Eros (der Liebe)."

Gleich Voltaire betrachtet Wagner die Oper als: „das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit" und schreibt ihr die ausschliessliche Bestimmung der „Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genusssüchtigen Bevölkerung" zu; gleich Voltaire geht auch er auf die griechische Kunst zurück, um nach deren Vorbilde in einem vollkommenen Drama die verschiedenen und vereinzelten Zweige der Kunst zu verbinden. Gleich ihm deckt er „die Misslichkeit, Flachheit, ja Lächerlichkeit des Genres der Operulibretto's" auf. Gleich ihm, fordert er, dass die Poesie „sich innig mit der Musik verschmelze" und, statt zu beschreiben, „zur Empfindung spreche". Gleich ihm verdammt er, als ein episodisches Divertissement der Oper, das frivole Ballet, welches er den „vollkommen ebenbürtigen", aus derselben „fehlerhaften Grundlage" hervorgegangenen „Bruder der Oper" nennt. Und um noch eine Aehnlichkeit zu erwähnen, weisen wir auf das Bild hin, welches Wagner, gleichsam mit den Farben Voltaire's, von

einer ergreifend schönen, edelen musikalischen Phrase malt, die „plötzlich in die stabile Kadenz mit den üblichen zwei Läufern und dem forcirten Schlusstone ausgeht, mit welchen der Sänger ganz unerwartet seine Stellung zu der Person, an welche jene Phrase gerichtet war, verlässt, um an der Rampe unmittelbar zur Claque gewandt, dieser das Zeichen zum Applaus zu geben."

Voltaire verurtheilt auch das stumme *e* am Wortschlusse in den lyrischen Tragödien, wenn er an den Abbé d'Olivet schreibt: „In meinem „Siècle de Louis XIV" habe ich bei der Betrachtung der Musiker gesagt, dass unsere insgesammt auf ein stummes *e* ausgehenden weiblichen Reime, wenn sie ein Couplet abschliessen, durch die dem Sänger auferlegte Nothigung ihrer musikalischen Dehnung einen sehr unangenehmen Effekt machen." — Wagner geht sogar so weit, den Reim einen „fast musikalischen Schmuck" zu nennen. An der Stelle, wo wir diese Bezeichnung finden, berührt sich die Ansicht des Autoren von „Oper und Drama" noch näher mit der des Schriftstellers, welcher, wie er selbst die Harmonie des Styles am Besten kannte, zu wiederholten Malen erklärt hat, dass die Poesie „eine Art Musik" sei. „In seiner Sprache", sagt Wagner, „sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen nothwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Gränze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters musste uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik wurde." Voltaire seinerseits meint, ein guter Vers müsse gleich dem Golde sein Gewicht: den *Gedanken*, seinen Gehalt: die elegante ***Klarheit des Styles***, und seinen Klang: die *Harmonie* besitzen. Auch tadelt er die, seit Lulli in Frankreich üblich gewordene Art: Verse auf eine im Voraus geschriebene Musik zu dichten. „Dieses höchst ungeheuerliche Verfahren dient nur dazu unsere Poesie vor ganz Europa lächerlich zu machen und dabei die Armseligkeit unserer Musiker zu verrathen. Derselbe Missbrauch herrscht noch immer unumschränkt, ohne die geringste Hoffnung auf eine Abhilfe zu gewähren."

Endlich krönt Voltaire sein ideales Gebäude der neuveredelten Bühnenkunst, indem er frei und offen die Fahne des modernen Dramas entfaltet: „Die wahre Kunst hat, wie mir scheint, vom Einfach-Menschlichen in das Heroische überzugehen, und doch mit zarten Nüancen immer wieder den natürlichen Boden zu berühren. Wehe jedem Werke dieses Genres, das durchaus nur in einer abstrakten, strengen Grossartigkeit aufgehen will. Es wird nichts als eine Deklamation sein, welche Langeweile erregen muss. Das Natürliche, das Erhabene und das Anmuthige sind in ihrer Abwechselung Alle gleich nothwendig. Ich sage nicht, dass ich diess Alles selber besitze, aber es ist mein Wunsch, dessen Erfüllung Denjenigen, der sich ihrer erfreuen darf, zu meinem Meister machen wird." Jedes Wort ist hier von Bedeutung. Voltaire gesteht darin, dass, wie der Gemüthsbewegungen viele und mannigfaltige sind, auch das Drama s. z. s. seinen Adel wie seinen Bürgerstand habe, d. h. dass es Allem seinen freien Ausdruck zu geben, von der Komödie zur Tragödie überzugehen, Lachen und Weinen, Groteskes und Erhabenes, Seele wie Körper zur Darstellung zu bringen wagen müsse. In der Vorrede seines „Cromwell" fügt er noch mit einem treffenden Gleichnisse hinzu: „Das Genie ist wie der Stempel, der das königliche Bild sowohl den Kupferstücken, wie den Goldmünzen aufprägt." Ersichtlich hat Voltaire bei solchen

momentanen Kühnheiten, was er auch sonst darüber sagen möge, sich dennoch dem Einflusse jenes grossen Dramatikers unterworfen, den er ironisch „*Gilles*" genannt hatte, während ihn *Victor Hugo* als die „*Gottheit des Theaters*" bezeichnet, „in welcher die drei grossen charakteristischen Genies der französischen Bühne zu einer Trinität vereinigt erscheinen." Diesem dramatischen Riesen, Shakespeare, gegenüber musste sich das Genie Voltaires nothwendigerweise beengt, der Luft und Bewegung beraubt, und erniedrigt fühlen, immer nur Personen schaffen zu sollen, die sich auf Stelzen bewegen mussten, damit sie das künstliche Maass der Tragödie erreichten. Aus solcher Empfindung ging sein kühner Angriff auf die herrschende Poetik hervor, womit er an Stelle des Despotismus der Systeme die Wiederherstellung der Freiheit der Kunst verlangte.

Wie konnte er nach so gross und klar gedachten Erkenntnissen, in der Praxis, und selbst in der Theorie (man lese nur die Kommentare zu Corneille), nach jener alterschwachen Kunst mit ihrer einförmigen, konventionellen Grossartigkeit, ihrer dramatischen Unechtheit, sich wieder zurückwenden? Er hat es eben leider nicht vermocht gegen die Woge anzukämpfen, die ihn zum entgegengesetzten Ufer trieb. An der vierfachen Erzmauer des Publikums, der Künstler, der Kritik und der Zensur, die sich, wie ich schon angedeutet habe, ihm entgegenthürmte, würde er zerschellt sein, oder hätte doch nicht ohne bittere Konzessionen sein philosophisches Apostelamt mittels des Theaters erfüllen können. Die Kunst hat dabei verloren, die Menschheit gewonnen.

Wohl dürfen wir ihm seine Schwäche verzeihen: denn noch gegen das Ende seiner thatenreichen Laufbahn hat er mit beiden Händen der Erscheinung des Autoren der „Alceste" und des „Orpheus", des Hauptbegründers der lyrischen Tragödie in Frankreich, seinen Beifall zugeklatscht. Jener Ausruf: „wir sind ganz Gluck in Ferney!" ist das *mea culpa* einer grossherzigen und wahrhaftigen Seele, womit den so oft verläugneten Doktrinen von ehemals noch einmal herzlich die Hand geboten ward.

Und er that noch mehr: er sagte eine künstlerische Revolution vorher, derjenigen ähnlich, die er mit seiner wunderbaren *mens divinior* der Politik und der Gesellschaft prophezeit hatte. Von den Vervollkommnungen sprechend, deren die musikalische Kunst fähig wäre, und die das allmählich sich ausbildende Gehör jeder Generation verschafft, ruft er 1735 mit dem Tone eines wahren Orakels: „in 150 Jahren werdet ihr mir neue Kunde davon zu sagen haben." — Wer ist nun, frage ich, der *Zukunftsmusiker?* Ist der Genius, den man in unserer Zeit für einen solchen erklärt hat, nicht vielmehr der wahrhafte *Musiker der Gegenwart?* Sind die von Voltaire bezeichneten 150 Jahre nicht ruhmvoll mit der Kunst Richard Wagner's schon nahe an ihr Ziel gelangt? Werden wir nicht bald auf eine Reihe neubelebender und erhebender Meisterwerke zurückzublicken haben, welcher der *Parsifal* die erhabenste Krönung gebracht hat? Alles diess wird *vollbracht* sein — im Jahre 1885.

Inzwischen lasst uns „unter den Armen dieses himmeltragenden Atlas spielen," wie Voltaire von Newton sagt, und mit goldenen Lettern an die Giebel unserer lyrischen Tempel, als ein würdiges Seitenstück zu dem Hosianna, das er dem durch Gluck veredelten Drama entgegenrief, die gedankenswerthen Worte Voltaires schreiben: „Es ist ein Verbrechen in der Kunst, dem Genius Fesseln anzulegen; nicht ohne Grund wird er geflügelt dargestellt: denn fliegen muss er, wo und wie er will!" —

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September. Neuntes Stück. 1879.

Inhalt: — Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen. Von Richard Wagner. — Kritik: Blicke in's Kulturleben von Professor Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. II. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus E. T. W. (A.) Hoffmann's Werken zusammengestellt von M. Plüddemann. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen.

Es ist mir, gelegentlich verschiedener Erfahrungen hiervon, aufgefallen, wie wenig die Zuhörer von Opern-Aufführungen die Vorgänge der ihnen zu Grunde liegenden Handlung sich zur Kenntniss gebracht hatten. Hochklassische Opern, wie *Don Juan* und *Figaro's Hochzeit*, kamen hierdurch bei unverdorbenen jugendlichen Zuhörern, namentlich vom weiblichen Geschlechte, gut davon, weil diese von den Frivolitäten des Textes gar nichts verstanden, worauf andererseits die Erzieher und Lehrer, als sie ihren Schülern für die Ausbildung eines reinen Geschmackes gerade jene Werke empfahlen, sehr wohl gerechnet haben mochten. Dass die Vorgänge in *Robert der Teufel* und *Hugenotten* nur den Allereingeweihtesten verständlich wurden, hatte sein Gutes; dass aber, wie ich diess neulich erst erfuhr, auch der *Freischutz* dunkel geblieben war, verwunderte mich, bis ich mir nach einigem Nachdenken bewusst wurde, dass ich selbst, obwohl ich diese Oper zahllose Male im Orchester dirigirt hatte, über manche Stellen des Textes noch ganz im Unklaren geblieben war. Man

gab hiervon der Undeutlichkeit des Vortrages unserer Opernsänger die Schuld; wenn ich hiergegen darauf hinwies, dass in dialogisirten Opern, wie *Freischutz*. *Zauberflote*, ja bei uns Deutschen auch im übersetzten *Don Juan* und *Figaro*, alles die Handlung Erklärende doch gesprochen würde, so ward mir eingeworfen, dass die Sänger heut' zu Tage auch undeutlich sprächen, und, vielleicht schon aus diesem Grunde, die Dialoge bis zur Unverständlichkeit gekürzt würden. Hierdurch verschlimmere sich sogar noch die Sache; denn bei vollständig *durchkomponirten* Opern könne man doch wenigstens mit Hilfe des Textbuches zu einer ausreichenden Erklärung der scenischen Vorgänge gelangen, wogegen eine solche Anleitung beim Gebrauch der *Arienbücher* der dialogisirten Opern abgehe. — Es ist mir aufgegangen, dass das deutsche Theaterpublikum zu allermeist gar nicht erfährt, was der Dichter mit dem Textbuche seiner Oper eigentlich gewollt habe; ja, sehr oft scheint diess auch der Komponist nicht einmal zu wissen. Bei den Franzosen ist diess anders: die erste Frage geht dort nach der *Piece*, das Stück muss an und für sich unterhaltend sein, ausser etwa im erhabenen Genre der *grossen Oper*, wo das Ballet das Amüsement zu besorgen hat. Ziemlich unbedeutend sind dagegen wohl gewöhnlich die Texte zu italienischen Opern, in welchen die Virtuosenleistungen des Sängers für die Hauptsache zu gelten scheinen: seiner Aufgabe jedoch wird der italienische Sänger wieder nur durch eine, seinem Gesangvortrage unerlässliche, ausserordentlich drastische Sprache selbst gerecht, und wir thun dem italienischen Operngenre ein grosses Unrecht, wenn wir in der deutschen Reproduktion desselben den Text der Arien als gleichgiltig fallen lassen. So schablonenartig die italienische Opernkompositions-Manier erscheint, habe ich doch immer noch gefunden, dass Alles auch hier eine richtigere Wirkung macht, wenn der Text verstanden wird, als wenn diess nicht der Fall ist, da gerade die Kenntniss des Vorganges und der Seelenzustände der Wirkung der Monotonie des musikalischen Ausdruckes vortheilhaft zu wehren vermag. Nur für die Rossini'sche *Semiramis* dürfte auch diese Kenntniss mir nichts helfen; Reissiger's *Dido abandonata*, welche dem Komponisten die Gunst eines sächsischen Monarchen gewann, kenne ich nicht; ebensowenig wie F. Hiller's *Romilda*.

Das Gefallen des deutschen Publikum's an Opernaufführungen dürfte man, nach der Bestätigung der obigen Wahrnehmungen, somit lediglich aus der Anhörung der einzelnen Musikstücke, als rein melodischer Komplexe, erklären. In der Ausführung solcher Stücke waren nun die Italiener von je zu grosser Sicherheit gelangt, so dass der deutsche Komponist sehr spät erst hierin mit ihnen zu wetteifern wagte. Als Mozart die *Zauberflöte* komponiren sollte, ward er besorgt und wusste nicht, ob er es recht machen würde, da er *noch keine Zauberoper komponirt habe*. Mit welcher Sicherheit verfuhr er dagegen bei *le nozze di Figaro*: auf der bestimmten Grundlage der italienischen *opera buffa* errichtete er einen Bau von so vollendeter Korrektheit, dass er seinem

Streichungen verlangenden Kaiser mit vollem Rechte nicht eine Note preis geben zu können erklärte. Was der Italiener als banale Zwischen- und Verbindungs-Phrasen den eigentlichen Musikstücken zugab, verwendete Mozart hier zur drastischen Belebung des scenisch-musikalischen Vorganges in der zutreffend wirksamsten Uebereinstimmung gerade mit diesem ihm vorliegenden ungewöhnlich ausgearbeiteten Lustspieltexte. Wie in der Beethoven'schen Symphonie selbst die Pause beredt wird, beleben hier die lärmenden Halbschlüsse und Kadenzphrasen, welche der Mozart'schen Symphonie füglich hätten fern bleiben können, in ganz unersetzbar scheinender Weise den musikalisirten scenischen Vorgang, in welchem List und Geistesgegenwart mit Leidenschaft und Brutalität — liebelos! — kämpfen. Der Dialog wird hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisirt, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchester's möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte. Hieraus konnte wiederum ein, die früher vereinzelten Musikstücke zu einem Gesammt-Komplexe verbindendes Musikwerk entstanden scheinen, so dass das vortreffliche Lustspiel, welches ihm zu Grunde lag, ganz übersehen, und nur noch Musik gehört werden konnte. So bedünkte es die Musiker; und Mozart's *Figaro* wurde immer undeutlicher und nachlässiger gegeben, bis wir endlich bei einer Aufführungsweise auch dieses Werkes angekommen sind, welche, wie ich dies schon berührte, unseren Lehrern es ganz unbedenklich erscheinen lässt, ihre Schuljugend an Figaro-Abenden in das Theater zu schicken.

Welchen Einfluss die, in den vorangestellten Beispielen berührte, öffentliche Kunst-Stümperei auf die Empfänglichkeit der Deutschen für Aechtes und Korrektes ausgeübt hat, wollen wir jedoch heute nicht abermals betrachten; wogegen es uns nicht unwichtig dünken muss, der missleitenden Wirkung hiervon auf die Entwürfe und Ausführungen unserer Opern-Dichter und Komponisten deutlich inne zu werden. Diese mussten zunächst es versuchen, mit Aufgebung aller Eigenheit in die fertige italienische Oper einzutreten, wobei es dann nur auf möglichst glückliche Nachahmung der italienischen *Cabaletta* ankommen konnte, im übrigen jedoch auf breitere musikalische Konzeption Verzicht geleistet werden musste. Auf eigentlichen *Sinn und Verstand* des Ganzen war kein Gewicht zu legen: hatte es doch selbst in der auf deutschem Text komponirten und mit deutschem Dialog gesprochenen *Zauberflöte* keineswegs geschadet, dass der zuerst als böse angelegte Mann unversehens in einen guten, die ursprünglich gute Frau aber in eine böse umgewandelt wurde, wodurch die Vorgänge des ersten Aktes nachträglich in vollkommene Unverständlichkeit versetzt sind. Nur fiel es dem deutschen Genius schwer, der italienischen *Cabaletta* Herr zu werden. Noch Weber bemühete sich in seiner frühesten Jugend vergeblich, in der *Coloraturarie* etwas zu leisten, und es bedurfte des herzlichen Aufschwunges der Jahre der Befreiungs-Kriege, um den Sänger der Körner'schen Lieder nun auf seine eigenen Füsse zu stellen. Was wir

Deutschen durch den *Freischutz* erlebt, ist dem Leben weniger Völker zugetheilt worden.

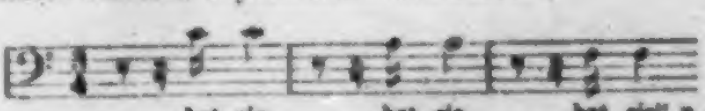
Doch soll uns hier nicht eine, andern Ortes von mir bereits ausführlicher besprochene, geschichtliche Entwickelung des deutschen Opernwesen's vorgeführt, sondern vielmehr die eigenthümliche Schwierigkeit dieser Entwickelung aus der ihm zu Grunde liegenden Fehlerhaftigkeit erklärt werden. Als solche bezeichne ich zunächst das am Ausgangspunkte derselben sofort sich herausstellende Hauptgebrechen der noch heute alle unsere Opernaufführungen verunstaltenden Undeutlichkeit, die ich sogleich im Anfange aus der Erfahrung konstatirte, und von welcher der Grund in der unwillkürlich angewöhnten Auffassung der Textdichter und Komponisten im Betreff des Grades von Deutlichkeit, der einer Opernhandlung zuzumessen sei, bereits durch die vorangehende Betrachtung berührt worden ist. Die vorgegebene *Tragédie lyrique*, welche dem Deutschen vom Auslande zukam, blieb diesem so lange gleichgiltig und unverständlich, als nicht die *Arie* mit prägnanter melodischer Struktur seine rein musikalische Theilnahme fesselte. Diese melodische Arienform blieb auch für die deutsche Oper das einzige Augenmerk des Komponisten und, nothgedrungener Weise, somit auch des Dichter's. Dieser Letztere schien mit dem Texte zur Arie es sich leicht machen zu dürfen, weil der Komponist nach einem musikalischen Schema Ausdehnung, Abwechselung und Wiederholung der Themen anzuordnen hatte, wozu er einer vollen Freiheit in der Verfügung über die Textworte bedurfte, welche er im Ganzen, oder auch nur in Bruchtheilen, beliebig zu wiederholen für nöthig hielt. Lange Versreihen konnten hierbei den Komponisten nur verwirren, wogegen eine etwa vierzeilige Verstrophe für einen Arientheil durchaus genügte. Die zur Ausfüllung der, ganz abseits vom Verse konzipirten, Melodie erforderlichen Textwiederholungen gaben dem Komponisten sogar zu gemüthlichen Variationen der sogenannten *Deklamation* durch Versetzung der Akzente Veranlassung. In Winter's *Opferfest* finden wir dieses Verfahren durchgehends als Maxime festgehalten; dort singt z. B. der *Juka* hinter einander:

Mein Leben hab' ich ihm zu danken —
mein Leben hab' ich ihm zu danken;

auch wiederholt er eine Frage als Antwort:

Muss nicht der Mensch auch menschlich sein?
Der Mensch muss menschlich sein. —

Unglücklich erging es einmal Marschner in seinem *Adolf von Nassau* mit einer dreimaligen gar zu knappen Wiederholung des Redetheiles: *hat sie* auf einem besonders scharfen rhythmischen Akzente:

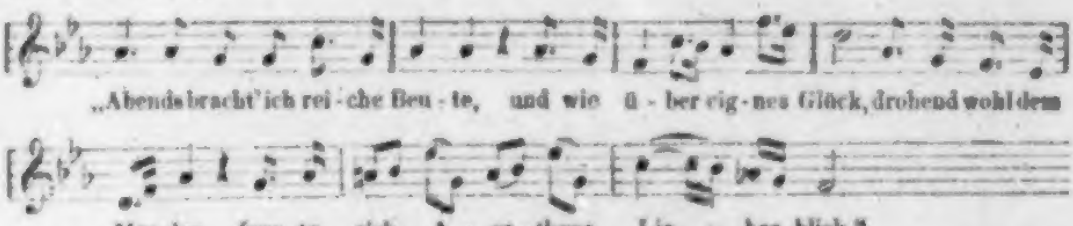


Selbst Weber konnte der Verleitung zur Variation der Akzente nicht entgehen; seine *Eurganthe* singt: *Was ist mein Leben gegen diesen Augenblick*, und wiederholt: *was ist mein Leben gegen diesen Augenblick!* Dergleichen leitet den Zuhörer von der ernsten Verfolgung der Textworte ab, ohne doch im rein musikalischen Gebilde einen entsprechenden Ersatz zu gewähren, da es sich hier andrerseits in den meisten Fällen immer nur um musikalisch-rhetorische Floskeln handelt, wie dies am Naivsten sich in den stabilen Rossinischen *Felicità's* kundgiebt.

Es scheint aber, dass nicht nur das Gefallen an der freien Handhabung der musikalischen Floskel dem Komponisten die beliebige Verwendung von Theilen der Textworte eingab; sondern das ganze Verhältniss unseres eingebildeten Sprachverses zur Wahrhaftigkeit des musikalischen Akzentes versetzte den Komponisten von vornherein in die Alternative, entweder den Textvers dem Sprach- und Verstandes-Akzent gemäss richtig zu deklamiren, wodurch dann dieser Vers mit allen seinen Reimen in nackte Prosa aufgelöst wurde; oder, unbekümmert um jenen Akzent, mit gänzlicher Unterordnung der Textworte, nach gewissen Tanzschemen, sich in freier melodischer Erfindung zu ergehen. Die Ergebnisse dieses letzteren Verfahrens waren bei den Italienern, sowie auch bei den Franzosen, bei weitem weniger störend oder gar verderblich, wie bei den Deutschen, weil dort der Sprachakzent unvergleichlich fügsamer ist und namentlich nicht an den Wurzelsylben haftet; weshalb Jene denn auch die Sylben ihrer Versreihe nicht wägen, sondern nur zählen. Von ihnen hatten wir aber, durch schlechte Uebersetzungen ihrer Texte, den eigenthümlichen Jargon unserer Opernsprache uns angeeignet, in welchem wir getrost nun auch unsere deutschen Verse zu deklamiren für erlaubt und sogar nöthig hielten. Gewissenhafte Tonsetzer musste diese frivole Stümperhaftigkeit in der Behandelung unserer Sprache wohl endlich anwidern: dennoch verfielen sie bisher noch nie darauf, dass selbst der Vers unserer vorzüglichen Dichter kein wirklicher, Melodie bildender Vers, sondern nur ein künstliches Scheinding war. Weber erklärte es für seine Pflicht, den Text stets genau wiederzugeben, gestand aber auch, dass, wollte er dies immer thun, er dann seiner Melodie absagen müsste. Wirklich führte gerade Weber's redliches Verfahren gegen den Verstext, bei der Bemühung die Einschnitte desselben richtig einzuhalten und dadurch den Gedanken verständlich zu machen, sowie bei andrerseits festgehaltener melodischer Modelung auch der hieraus entstehenden Inkongruenzen, zu der Undeutlichkeit, wofür ich sogleich oben aus meiner Erfahrung ein Beispiel ankündigte. Es findet sich dieses in dem Arioso des *Max* im *Freischütz*: *Durch die Wälder, durch die Auen.* Hier hatte der Dichter den unglücklichen Einfall, dem Komponisten folgenden Vers zu bieten:

Abends brachl' ich reiche Beute,
Und wie über eig'nes Glück —
Drohend wohl dem Mörder — freute
Sich Agathe's Liebesblick.

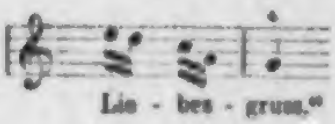
Weber giebt sich nun wirklich die Mühe, diese Zeilen ihrem Sinne und Zusammenhange nach richtig zu phrasiren, demgemäss er nach der Parenthese *drohend wohl dem Mörder* abbricht, und mit dem Reimworte *freute* die nun um soviel verlängerte Schlusszeile einsetzt, indem er dieses, für den Zusammenhang mit der zweiten Verszeile so wichtige Zeitwort leider als kurzen Auftakt verwenden zu müssen glaubt, wogegen nun mit dem folgenden Niederschlage das dem Zeitwort nur ergänzend angefügte Fürwort *sich* den starken Akzent erhält. Hieraus ist ein immerhin fesselnder melodischer Komplex entstanden:



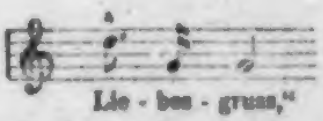
Nicht nur aber ist der Vers, als solcher, des Dichter's hierdurch als eine Absurdität aufgedeckt, sondern, bei aller Deutlichkeit der musikalischen Phrasirung, ist doch auch der Sinn des Verses so schwer verständlich geworden, dass ich selbst, an die blosse Anhörung des Gesangsvortrages gewöhnt, erst, als mir die Unverständlichkeit auffiel, den Verhalt der Sache mir erklären musste. Eine ähnliche Missverständlichkeit ergiebt sich in derselben Arie durch die, von Dichtern um des Reimes willen beliebte, Auseinanderstellung der zusammengehörigen Worte, welche der Komponist hier durch die Wiederholung von Zwischentheilen leider noch schädlicher macht.

Wenn sich rauschend Blätter regen,
Wähnt sie wohl, es sei mein Fuss,
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen —
Nur dem Laub — nur dem Laub — den Liebesgruss.

Hier soll sich ausserdem *Fuss* und *Liebesgruss* reimen. Weber akzentuirt das erstemal:

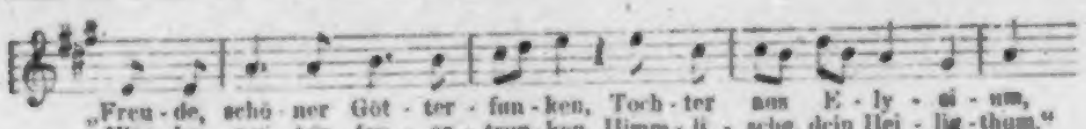


bei der Wiederholung:

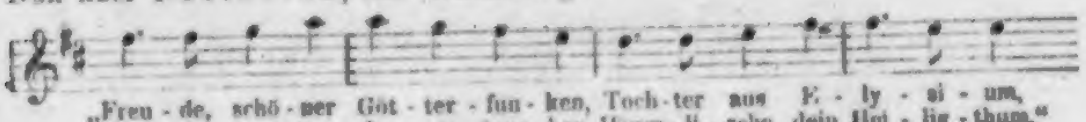


wobei der unrichtige Akzent den Reim giebt, der richtige aber aufdeckt, dass jene Worte sich *nicht* reimen. Und hiermit treffen wir auf einen Hauptgrund der Verwerflichkeit unseres ganzen litterarischen Verswesens, welches sich immer fast nur noch durch endgereimte Zeilen kundgeben zu dürfen

glaubt, während nur in den vorzüglichsten Versen unserer grössten und berufensten Dichter der Reim, durch Aechtheit, zu einer bestimmenden Wirklichkeit wird. Auch diese Aechtheit oder Unächtheit bekümmerte bisher unsere deutschen Tonsetzer wenig; ihnen war Reim Reim, und mit der letzten Sylbe gingen sie in guter Bänkelsänger-Weise zusammen. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür bietet uns die, früher so populär gewordene, Naumann'sche Melodie zu Schiller's Ode an die Freude:



Nun aber Beethoven, der Wahrhaftige:



Dem imaginären Reime zulieb verdrehte Naumann alle Akzente des Verses: Beethoven gab den richtigen Akzent, deckte dadurch aber auf, dass bei zusammengesetzten Worten im Deutschen der Akzent auf dem vorderen Wortheile steht, somit der Schlusstheil nicht zum Reime gebraucht werden kann, weil er den schwächeren Akzent hat; beachtet diess der Dichter nicht, so bleibt der Reim nur für das Auge vorhanden, ist ein Litteratur-Reim: vor dem Gehöre, und somit für das Gefühl wie für den lebendigen Verstand, verschwindet er gänzlich. Und welche Noth bringt dieser unselige Reim in alle musikalische Komposition auf Worttexte: Verdrehung und Verstellung der Phrasen bis zur vollen Unverständlichkeit, um endlich doch gar nicht einmal bemerkt zu werden! Ich suchte kürzlich in der grossen Arie des *Kaspar* den dem Schlussverse: *Triumph, die Rache gelingt* vorangehends korrespondirenden Reim, den ich beim Vortrage nie gehört hatte, weshalb ich vermeinte, Weber habe jene Phrase aus Bedürfniss eigenmächtig hinzugesetzt: dagegen traf ich nun allerdings auf das *im Dunkel beschwingt*, welches, zwischen dem *umgeht ihn, ihr Geister* und: *schon trägt er knirschend eure Ketten* flüchtig eingestreut und ohne musikalischen Absatz hastig mit dem Folgenden verbunden, mir niemals als Reim aufgefallen war. In der That, was lag dem Komponisten an diesem Reime, da er seinerseits eben nur Worte, ja Sylben gebrauchte, um eine stürmische musikalische Phrase, wie sie eigentlich nur der charakteristischen Orchesterbegleitung angehört, auch vom Sänger singen zu lassen?

Ich glaube mit diesem Beispiele, auf welches ich eben nur zufällig gerieth, am Verständlichsten eine weitere Untersuchung des opern-melodistischen Wesens einleiten zu können. Der dürftige, fehlerhafte, oft aus blossen nichtssagenden Phrasen bestehende Vers, dessen einziges der Musik verwandte

Merkmal, der Reim, den letzten Sinn der Worte sogar entstellte und hierdurch im besten Falle dem Musiker sich ganz entbehrlich und unnütz machte, d. dieser Vers nöthigte den Tonsetzer die Bildung und Ausarbeitung charakteristischer melodischer Motive einem Gebiete der Musik zu entnehmen, welches sich bisher in der Orchesterbegleitung als freie Sprache der Instrumente ausgebildet hatte. Mozart hatte diese symphonische Orchesterbegleitung zu so ausdrucksvoller Prägnanz erhoben, dass er, wo diess der dramatischen Natürlichkeit angemessen war, die Sänger zu solcher Begleitung nur in musikalischen Akzenten sprechen lassen konnte, ohne den allerreichsten melodischen Themenkomplex zu zersetzen oder den musikalischen Fluss unterbrechen zu müssen. Hierbei verschwand denn auch jedes gewaltsame Verfahren gegen den Worttext; was in diesem sich nicht zur Gesangsmelodie bestimmte, blieb verständlich musikalisch gesprochen. Vollständig durfte diess dem unvergleichlichen dramatischen Talente des herrlichen Musikers doch auch nur in der sogenannten *opera buffa*, nicht aber ebenso in der *opera seria* gelingen. Hier verblieb für seine Nachfolger eine grosse Schwierigkeit. Diese ersahen es nicht anders, als dass der leidenschaftliche Vortrag immer durchaus musikalisch-melodisch sein müsse; da ihnen hiefür der spärliche Text wenig Anhalt gab, beliebige Wiederholungen der Textworte sie überhaupt schon verächtlich gegen etwaige Ansprüche des Text-Dichters gestimmt hatten, liessen sie endlich auch den Text, mit gerade so vielen Wortwiederholungen, als deren hierzu nöthig waren, zu melodisch dünkenden Phrasen singen, welche z. B. Mozart ursprünglich der charakteristischen Orchesterbegleitung zugetheilt hatte. So glaubten sie ihre Sänger immer *melodisch* singen zu lassen, und um diess recht andauernd im Gange zu erhalten, warfen sie oft allen Text, wenn davon gerade viel vorräthig war, haufenweise unter solchen melodischen Hin- und Herläufern zusammen, sodass allerdings weder Gesang noch Text vermerkt werden konnten. — Wer sich hiervon ein ziemlich auffälliges Beispiel vorführen will, betrachte sich genau die grosse Arie des Templer's in Marschner's *Templer und Jüdin*, so etwa vor Allem das *Allegro furioso* von *mich fasst die Wuth* an, wovon zumal die Komposition der letzten Verse lehrreich ausgefallen ist: nämlich immer wie in einem Athem, ohne den mindesten Absatz, folgen sich die Worte:

Rache nur wollt' ich geniessen,
Ihr allein mein Ohr nur leihend
Trennt' ich mich von allen süssen,
Zarten Banden der Natur,
Mich dem Templerorden weihend.

Hier macht der Komponist einen Halt; denn dass nun wiederum der Dichter, um auch den Reim auf *Natur* zu bringen, nach einem Punktum noch hinanhängte

Bess're Reue fand ich nur

schien doch zu stark: erst nach zweien Takten Zwischenspieles lässt Marschner, allerdings in ähnlich aufgeregter Läuferweise wie zuvor, diesen sonderbaren Anhang nachfolgen.

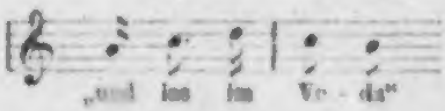
In solcher Weise glaubte der Tonsetzer Alles, auch das Böseste, *melodisch gesungen* zu haben. Nicht anders erging es aber auch dem elegisch Zarten, wovon die gleiche Arie des Templers's mit dem Andante (3/4): *in meines Lebens Bluthezeit* ein Zeugniss giebt, wo, nach Balladenart, der zweite Vers: *einsam in das dunkle Grab* genau nach der Melodie des ersten Verses gesungen wird, und zwar mit der gewiesen Eleganz in der melodischen Verzierung, welche dieses Genre deutscher Gesangsmusik sehr nahe an das Lächerliche gebracht hat. Der Komponist vermeinte, der Sänger wollte durchaus auch etwas zum *Singen* haben: die grossen Bravour-Coloraturen der Italiener gingen den Deutschen nicht leicht ab; höchstens auf *Rache* glaubte man einen Auf- und Abläufer wagen zu müssen. Dagegen fanden sich im *Cantabile* die kleinen Verzierungen, vorzüglich *Mordente* und die von diesen abgeleiteten Schnörkelchen ein, um zu zeigen dass man denn doch auch Geschmack hätte. Spohr brachte die Agrements seines Violinsolo's auch in der Arie des Sänger's an, und fiel nun die Melodie, welche allein schon durch solche Verzierungen hergestellt schien, langweilig und nichts sagend aus, so verschwand darunter doch auch der Vers, der sich stellte, als ob er etwas sagen wollte. Neben offenbaren Geniezügen, denen wir bei Marschner so häufig (z. B. gerade auch in jener grossen Templer-Arie) begegnen, und welche sich (z. B. in den das zweite Finale derselben Oper einleitenden Chorgesängen) zu dem durchaus Erhabenen und Tiefergreifenden steigern, treffen wir hier auf eine fast vorherrschende Plattheit und oft erstaunliche Inkorrektheit, welche sich zu allermeist dem unseligen Wahne verdanken, es müsste immer recht *melodisch* hergehen, d. h. es müsse überall *Gesinge* sein. Mein seliger Kollege Reissiger beklagte sich bei mir über den Misserfolg seines *Schiffbruch der Medusa*, in welchem, das müsste ich doch selbst sagen, *so viele Melodie* wäre, — was ich zugleich als bittere Hindeutung auf den Erfolg meiner eigenen Opern zu verstehen hatte, in welchen doch so wenig *Melodie* sich vorfände. —

Dieser wunderbare Melodien-Reichthum, welcher sein Füllhorn über Gerechtes und Ungerechtes ausschüttete, ersetzte seine vergeudeten Fonds durch, leider nicht immer sinnvolle, Verwerthung aller weltläufigen musikalischen Floskeln, welche meistens den italienischen und französischen Opern entnommen und dann wustvoll an einander gereiht wurden. Auf Rossini ward viel geschimpft: doch war es nur seine Originalität was uns ärgerte; denn, sobald das Spohr'sche Violinsolo für die Eleganz des *Cantabile* erschöpft war, drängten sich — ganz wie von selbst — die Rossinischen Marsch- und Ballet-Rhythmen und Melismen in das erfrischende *Allegro* ein: immer nichts wie lauter *Melodie*. Die Ouvertüre zur *Felsenmühle* lebt noch in unsern Gartenkonzerten und Wachtparade-Musiken, den Marsch aus *Moses* bekommt man dagegen nicht mehr zu hören: in diesem Falle hätte einmal, zu des seligen Reissiger's grosser Satisfaktion, der deutsche Patriotismus gesiegt.

Aber nicht nur jene unwirkungsvoll übersetzten italienischen und französischen melismischen und rhythmischen Floskeln waren es, was die deutsche

Opern-Melodie befruchtete, sondern für das Erhabene und Gemüthvolle kam noch die Einmischung des seit dem letzten halben Jahrhundert so leidenschaftlich betriebenen vierstimmigen Männergesanges. Spontini wohnte widerwillig einer Aufführung der Mendelssohn'schen *Antigone* in Dresden bei, verliess sie aber bald mit verachtungsvollem Ingrimm: *c'est de la Berliner Liedertafel!* Eine üble Bewandtniss hat es mit diesem Eindringen jenes ungemein armseligen und monotonen Biergesanges, selbst wenn er zu Rheinweinliedern gesteigert wird, ohne welche selbst der Berliner Komponist der Oper *die Nibelungen* es nicht abgehen lassen zu dürfen glaubte. — Das Genie Weber's war es, welches die Oper durch Hinzuziehung des deutschen Männerchor-Gesanges, dem er durch seine Freiheitkriegs-Lieder einen so herrlichen Aufschwung gegeben hatte, in edle Bahnen des Volksthümlichen leitete. Der ungemeine Erfolg hiervon bestimmte den Meister, auch für den in dramatischer Betheiligung an der Handlung begriffenen Chor den Charakter jener Gesangsweisen zu verwenden: in seiner *Euryanthe* wird der Dialog der Handelnden mehre Male durch den Zwischengesang des Chores unterbrochen und aufgehalten, und leider singt hier der Chor ganz in der Weise jenes Männergesangs, für sich, vierstimmig, unbelebt durch ein charakteristisch-bewegungsvolles Orchester, fast so, als ob diese Sätze einzeln sogleich für die Kollektionen der Liedertafeln benutzt werden sollten. Was hier jedenfalls edel beabsichtigt war, vielleicht auch um der schablonenartigen, nur zum Akkompagnement der Arie oder des Ballet's dienenden, Verwendung des Chores in den italienischen Opern entgegenzutreten, verleitete Weber's Nachfolger zu dieser ewig nichtssagenden *melodischen* Chorsingerei, welche neben der obenbezeichneten Arienmelodie-Singerei den ganzen Gehalt einer deutschen Oper ausmacht. Ganze Flächen sind von solcher *melodischer* Gesammt-Singerei bedeckt, in welchen nicht ein einziges fesselndes Moment hervortritt um uns die Ursache dieses ununterbrochenen melodischen Vorgehens zu erkennen zu geben. Ich führe als Beispiel hiervon immer noch die Oper des übrigens so ungemein talentvollen Marschner an, wenn ich auf seine sogenannten Ensemble-Stücke, wie das *Andante con moto* (⁹/₈) im zweiten Finale des Templer's, *lasst den Schleier mir, ich bitte*, sowie (als Muster) etwa auch auf die Introduktion des ersten Aktes derselben Oper verweise, von welcher man nur die erste Strophe des Männerchor's: *wir lagern dort im stillen Wald, der Zug muss hier vorbei, er ist nicht fern, er nahet bald und glaubt die Strasse frei*, auf eine Jagdlied-Melodie gesungen, beachte, und im weiteren Verlaufe dieses Stückes die verwunderliche Melodisirung des striktesten Dialoges vermöge undenklicher Wortwiederholungen verfolge. Hier ist zur Belehrung für dramatische Melodiker zu ersehen, wie lange eine ziemliche Anzahl von Menschen auf dem Theater *a parte* sich auslassen kann; was natürlich nicht anders auszuführen ist, als dass Alle, in Reihen aufgestellt, vom Walde aus sich an das Publikum wenden, welches wiederum auf keinen von ihnen achtet, sondern geduldig auf den Ausgang der allgemeinen *Melodie* wartet.

Für den verständigen Zuschauer trat in solchen Opern der gesprochene Dialog oft zur wahren Erfrischung ein. Andrerseits verführte gerade der Dialog die Komponisten zu der Annahme, dass die einzelnen, durch das Prosa-Gespräch verbundenen, Musikstücke durchaus nur lyrisch melodischer Art sein dürften; welche Annahme im eigentlichen *Singspiele* sehr wohl berechtigt war, da es hier wirklich nur auf liederartige *Intermezzi* ankam, während das Stück selbst, ganz wie im Schauspiele, in verständlicher Prosa rezitirt wurde. Nun aber hiess es: *Oper*; die Gesangstücke dehnten sich aus, Arien wechselten mit mehrstimmigen *Ensemble*-Nummern, und endlich das *Finale* ward dem Musiker mit allem Texte zur Verfügung gestellt. Diese einzelnen *Nummern* mussten nun alle für sich effektvoll sein; die *Melodie* durfte darin nicht aufhören, und die Schlussphrase musste aufregend, auf den Beifall hin wirkend sich ausnehmen. Hierbei war denn auch bereits der Musikhändler in das Auge gefasst: je mehre effektvolle, oder auch bloss gefällige einzelne Stücke herauszugeben waren, desto werthvoller wurde das Werk für den Verlag. Selbst der vollständige Klavierauszug musste das Inhaltsverzeichniss der Stücke nach den Rubriken von *Arie*, *Duett*, *Terzett* oder *Trinklied* u. s. w., wonach die Nummern auch für den ganzen Verlauf der Oper genannt wurden, voranstellen. Diess behauptete sich auch noch, als bereits das *Rezitativ* statt des Dialoges eingeführt und nun das Ganze in einen gewissen musikalischen Zusammenhang gebracht war. Freilich hatten die Rezitative nicht viel zu sagen und trugen nicht wenig zur Verlangweiligung des Operngenre's bei; während z. B. *Nadori* in Spohr's *Jessonda* rezitativisch sich vernehmen liess: *still lag ich an des Sees Ufer* —



erwartete man am Ende doch nur ungeduldig den Wiedereintritt des vollen Orchester's, mit bestimmtem Tempo und einer festen *Melodie*, sie mochte eben zusammengestellt *(komponirt)* sein wie sie wollte. Am Schlusse dieser endlich erfreuenden Nummer musste applaudirt werden können, oder es stand schief, und die Nummer durfte mit der Zeit ausgelassen werden. Endlich aber im *Finale* musste es zu ziemlich stürmischer Verwirrung kommen; eine Art von musikalischem Taumel war zum befriedigenden Aktschluss erforderlich: da wurde denn nun *Ensemble* gesungen; Jeder für sich, Alle für das Publikum; und eine gewisse jubelhafte Melodie, mochte sie passen oder nicht, musste mit sehr gesteigerter Schlusskadenz Alles zusammen in eine gehörige Extase versetzen. Wirkte auch diese nicht, dann war es gefehlt, und an der Oper war nichts Rechtes. —

Fassen wir alles bisher in Betrachtung Gezogene zusammen, und halten wir hierzu noch die höchst konfuse Gesangskunst der meisten unserer, schon

durch solche stylose Aufgaben in gesteigerter Unfertigkeit erhaltenen Sänger, so müssen wir uns mit voller Aufrichtigkeit eingestehen, dass in der deutschen Oper wir es eigentlich mit einem wahren Stümperwerke zu thun haben. Wir müssen diess bekennen, schon wenn wir die deutsche Oper nur mit der italienischen und französischen zusammenhalten, um wie weit eher aber, wenn wir die nothwendigen Anforderungen, denen für uns ein Drama einerseits und ein selbständiges Musikstück andererseits entsprechen müssen, an dieses in unerlösbarer Inkorrektheit erhaltene Pseudo-Kunstwerk stellen! — In dieser Oper ist, genau betrachtet, Alles absurd, bis auf Das, was ein gottbegabter Musiker als Original-Melodiker darin aufopfert. Ein solcher war nun für die eigentlich sogenannte *deutsche* Oper Weber, der uns die zündendsten Strahlen seines Genius durch diesen Opern-Nebel zusandte, aus welchem Beethoven unmuthig sich loslöste, als er seinem Tagebuche einschrieb: *nun nichts mehr von Opern u. dgl., sondern für meine Weise!* Wer wollte aber unser soeben ausgesprochenes Urtheil über das Genre selbst bestreiten, wenn er das thatsächliche Ergebniss sich vorführt, dass Weber's schönste, reichste und meisterlichste Musik für uns schon so gut wie verloren ist, weil sie der Oper *Euryanthe* angehört? Wo wird diese endlich nur noch aufgeführt werden, da selbst allerhöchste Höfe für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeits-Feste, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatralischer Feier ausgesucht werden muss, lieber für die *Clemenza di Tito* oder *Olympia* zu bestimmen sind, als für diese *Euryanthe*, in welcher, trotz alles Verrufes ob ihrer Langweiligkeit, doch jedes einzelne Musikstück mehr werth ist als die ganze Opera seria Italiens, Frankreich's und Judäa's? Unverkennbar fallen solche Bevorzugungen jedoch nicht einzig der somnolenten Urtheilskraft etwa des preussischen Opern-direktions-Konsortium's zur Last, sondern, wie dort Alles durch einen gewissen dumpfen, aber hartnäckigen akademischen Instinkt bestimmt wird, dürfen wir auch aus einer ähnlichen Wahlentscheidung erkennen, dass, neben jene Werke eines zweifellos festen Styles, wenn auch sehr beschränkter und hohler Kunstgattung, gehalten, das beste Werk der *deutschen Oper* als unfertig, und somit auch als unpräsentabel bei Hofe angesehen werden musste. Allerdings traten gerade in diesem Werke alle Gebrechen des Operngenre's am Ersichtlichsten hervor, lediglich aber doch nur aus dem Grunde, dass der Komponist es diessmal vollkommen ernst damit meinte, hierbei aber alles Fehlerhafte, ja Absurde desselben durch eine höchste Anstrengung seiner rein musikalischen Produktivität doch immer nur zu verdecken bemüht sein konnte. Wenn ich auch hier, wie ich diess bereits früher einmal bildlich durchführte, das Dichterwerk als das männliche, die Musik hingegen als das weibliche Princip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des grössten Gesammtkunstwerkes bezeichne, so möchte ich den Erfolg dieser Durchdringung des Euryanthen-Textes vom Weber'schen Genius mit der Frucht der Ehe eines *Tschandala* mit einer *Brahmanin* vergleichen; nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen der Hindu's nämlich konnte ein Brahmane mit einem Tschan-

dala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanenthum befähigten Sprössling erzeugen, wogegen umgekehrt die Frucht eines Tschandala-Mannes, durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schooße eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichster, somit abschreckendster Ausprägung zum Vorscheine brachte. Nun bedenke man aber noch, dass bei der Konzeption dieser unglücklichen *Euryanthe* der dichterische Vater ein Frauenzimmer, die gebärende Musik dagegen im vollsten Sinne des Wortes ein Mann war! Wenn Goethe dagegen glaubte, zu seiner *Helena* würde Rossini eine recht passende Musik haben schreiben können, so scheint hier der Brahmane auf ein schmuckes Tschandala-Mädchen sein Auge geworfen zu haben; nur war in diesem Falle nicht anzunehmen, dass das Tschandala-Mädchen Stich gehalten hätte. —

Ueber die so traurige, ja herzzerreissend lehrreiche Beschaffenheit des soeben hervorgehobenen Weber'schen Werkes habe ich im ersten Theile meiner grösseren Abhandlung über *Oper und Drama* seiner Zeit genügend mich verständlich zu machen gesucht, namentlich auch nachzuweisen mich bemüht, dass selbst der reichste musikalische Melodiker nicht im Stande sei, eine Zusammenstellung versloser deutscher Verse zu einem poetisch sich ausnehmen sollenden Opertexte in ein wirkliches Kunstwerk umzuwandeln. Und Weber war, ausser einem der allerhervorragendsten Melodiker, ein geistvoller Mann mit scharfem Blicke für alles Schwächliche und Unächte. Bei der nachfolgenden Musikerjugend gerieth er bald in eine gewisse Missachtung; Gott weiss, welche Mixturen aus Bach, Händel u. s. w. man für allerneueste Komponir-Rezepte zusammensetzte: keiner wagte jedoch an das von Weber scheinbar ungelöst hinterlassene Problem sich heranzumachen, oder Jeder stand nach flüchtigem, wenn auch mühseligem Versuche, bald wieder davon ab. Nur die deutschen Kapellmeister komponirten, frisch darauf los, auch noch *Opern* fort. Diesen war es in ihren Bestallungs-Kontrakten vorgeschrieben, jedes Jahr die von ihnen dirigirte Hofoper durch ein neues Werk ihrer Phantasie zu befruchten. Meine Opern *Rienzi*, *der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* giebt noch jetzt das Dresdener Hoftheater immerfort umsonst, weil sie mir als Kapellmeister-Opern aus der Zeit meiner dortigen lebenslänglichen Anstellung angerechnet werden; dass es diesen meinen Opern dort besser erging als denen meiner Kollegen, habe ich demnach jetzt auf eine sonderbare Art zu büssen. Glücklicher Weise betrifft diese Kalamität mich allein; ich wüsste sonst keinen seine Kapellmeisterei überdauernden Dresdener Operkomponisten, ausser meinen grossen Vorgänger Weber, von welchem man dort aber keine besonders für das Holtheater verfassten Opern verlangte, da zu seiner Zeit nur die italienische Oper daselbst für menschenwürdig gehalten wurde. Seine drei berühmten Opern schrieb Weber für auswärtige Theater.

Von dieser gemüthlichen Bereicherung des königlich sächsischen Hofopern-Repertoires durch meine geringen, jetzt aber doch bereits über dreissig Jahre

dort vorhaltenden Arbeiten abgesehen, hatte auch auf den sonstigen Hoftheatern von den Nachgeburten der Weber'schen Oper Nichts rechten Bestand. Das unvergleichlich Bedeutendste hiervon waren jedenfalls die ersten Marschner'schen Opern: ihren Schöpfer erhielt einige Zeit die grosse Unbefangenheit aufrecht, mit welcher er sein melodistisches Talent und einen gewissen ihm eigenen lebhaften Fluss des, nicht immer sehr neuen, musikalischen Satz-Verlaufes, unbekümmert um das Problem der Oper selbst, ganz für sich arbeiten liess. Nur die Wirkung der neueren französischen Oper machte auch ihn befangen, und bald verlor er sich unrettbar in die Seichtigkeit des ungebildeten Nicht-Hochbegabten. Vor Meyerbeer's Erfolgen ward Alles, schon Anstands halber, still und bedenklich: erst in neuerer Zeit wagte man es, den Schöpfungen seines Styles alttestamentarische Nachgeburten folgen zu lassen. Die *deutsche Oper* aber lag im Sterben, bis endlich es sich zeigte, dass die, wenn auch noch so erschwerten, dennoch aber immer weniger bestrittenen Erfolge meiner Arbeiten ziemlich die ganze deutsche Komponistenwelt in Allarm und Auch-Schaffenslust versetzt zu haben scheinen.

Schon vor längeren Jahren erhielt ich von dieser Bewegung Anzeichen. Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen bereits F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, dass auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Komponisten fortdauernd das Publikum anzogen. Dass ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zu haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfassten Texten begründet zu sein. Wirklich war auch ich der Meinung, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beschaffung guter Dichtungen rathen zu sollen. Man erbat sich hierzu meine Hülfe, lehnte sie jedoch, wann es dazu kommen sollte, wieder ab, — ich vermuthe, aus misstrauischer Befürchtung unlauterer Streiche, die ich ihnen hierbei etwa spielen könnte. Von meinem Texte zu *Lohengrin* erklärte Schumann, er sei nicht als Oper zu komponiren, worin er mit dem Ober-Kapellmeister Taubert in Berlin auseinanderging, welcher späterhin, als auch meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äusserte, er hätte Lust den Text noch einmal für sich zu komponiren. Als Schumann den Text zu seiner *Genovefa* sich selbst zusammensetzte, liess er sich durch keine Vorstellung meinerseits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Akt nach seiner Fassung beizubehalten; er wurde böse, und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abrathen seine allergrössten Effekte verderben. Denn auf Effekt sah er es ab: Alles *deutsch*, *keusch und rein*, aber doch mit pikanten Schein-Unkeuschheiten untermischt, zu welchen dann die unmenschlichsten Roheiten und Gemeinheiten des zweiten Finales recht ergreifend sich ausnehmen sollten. Ich hörte vor einigen Jahren eine sehr sorgsam zu Tage geförderte Aufführung dieser *Genovefa* in Leipzig, und musste finden, dass die

bereits so widerwärtige und beleidigende Scene, mit welcher der auf ähnliche Motive begründete dritte Akt des Auber'schen *Maskenballes* endigt, mir wie ein witziges Bonmot gegen diese wahrhaft herzzerdreschende Brutalität des keuschen deutschen Effekt-Komponisten und Textdichter's erschien. Und — wunderbar! Nie habe ich hierüber von irgend Jemand eine Klage vernommen. Mit solcher Energie beherrscht der Deutsche seine angeborene reine Empfindung, wenn er einem Andern — z. B. mir — einen Andern — z. B. Schumann entgegensetzen will. — Ich für mein Theil ersah, dass ich Schumann von keinem Nutzen hatte werden können!

Doch, — diess Alles gehört bereits in die alte Zeit. Seitdem entbrannte der dreissigjährige Zukunftsmusik-Krieg, von dem ich nicht genau inne werden kann, ob er zu einem westphälischen Friedensschluss bereits für reif befunden werde. Jedenfalls ward noch während der Kriegsjahre wieder erträglich viel Oper komponirt, wozu schon der Umstand auffordern mochte, dass unsere Theater, welche früher nur von italienischen und französischen Opern gelebt hatten, mit dieser Waare jetzt immer weniger mehr Geschäfte machten, wogegen eine Anzahl deutscher Texte aus meiner dilettantischen Feder, sogar auch von mir eigenhändig komponirt, den Theatern bereits seit längerer Zeit gute Einnahmen verschaffte.

Leider habe ich mir von den Schöpfungen der neu-deutschen Muse keine nähere Kenntniss erwerben können. Man sagt mir, die Einwirkung meiner Neuerungen im dramatischen Musikstyle sei dort zu bemerken. Bekanntlich schreibt man mir eine *Richtung* zu, gegen welche z. B. der verstorbene Kapellmeister Rietz in Dresden eingenommen gewesen, und der selige Musikdirektor Hauptmann in Leipzig seine vortrefflichsten Witze spielen gelassen habe; ich glaube nicht, dass Diese die Einzigen waren, sondern gewiss recht viele Meister aller Art waren und sind wohl gegen diese *Richtung* ärgerlich gestimmt. In den Musikschulen und Konservatorien soll sie geradezu streng verpönt sein. Welche *Richtung* man dort lehrt, ist mir andrerseits unklar geblieben; nur soll daselbst überhaupt wenig gelernt werden: Jemand, der in einer solchen Anstalt sechs Jahre lang das Komponiren lernte, liess nach dieser Zeit davon ab. Es scheint fast, dass das Erlernen des Opernkomponirens ausserhalb der Hochschulen heimlich vor sich geht; wer dann in meine *Richtung* geräth, der möge sich versehen! Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg scheint aber manchen akademisch unbekehrtgebliebenen in meine *Richtung* gewiesen zu haben. Worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, dass man eine Zeit lang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im Allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefasst. Aber nicht blos die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die, immerhin neue Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches Andere, besonders das *Durchkomponiren*, vor allem aber das ununterbrochene Hineinreden-

lassen des Orchester's in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchester-Kompositionen sehr viel *Richtung* entstanden war.

Ich glaube nicht, dass ich in allen diesen Dingen viele und nützliche Belehrung würde geben können; da mich glücklicherweise auch Niemand darum befragt, dürfte ich, aus reiner Gutmüthigkeit, höchstens etwa folgenden kleinen Rath — ungebeten — zum Besten geben.

Ein Opern komponirender deutscher Fürst wünschte einst durch meinen Freund Liszt meine Mitwirkung bei der Instrumentirung einer neuen Oper seiner Hoheit vermittelt zu sehen; namentlich wollte er die gute Wirkung der Posaunen im *Tannhäuser* auf sein Werk angewendet wissen, in welchem Betreff mein Freund das geheime Mittel aber damit aufdecken zu müssen glaubte, dass mir jedes Mal zuerst etwas einfiele, bevor ich es für die Posaunen setzte. — Im Ganzen wäre wohl zu rathen, dass verschiedene Komponisten diese *Richtung* einschlügen: mir selbst ist sie zwar wenig ersprieslich, denn ich kann durchaus gar nichts komponiren, wenn mir nichts *einfällt*, und vielleicht befänden sich die Meisten besser dabei, wenn sie Einfälle nicht erst abwarten. Nun aber auf das dramatische Fach bezüglich, möchte ich als bestes Kunststück sogar das Mittel zeigen, durch welches *Einfälle* selbst erzwungen werden können.

Ein jüngerer Musiker, dem ich auch einmal das Abwarten von Einfällen anrieth, warf mir skeptisch ein, woher er denn wissen könnte, dass der Einfall, den er etwa unter Umständen hätte, sein eigener sei. Der hierin ausgedrückte Zweifel mag dem absoluten Intrumental-Komponisten ankommen: unseren grossen Symphonisten der *Jetztzeit* wäre sogar anzurathen, den Zweifel im Betreff des Eigenthumes ihrer etwaigen Einfälle sofort recht gründlich in Gewissheit zu verwandeln, ehe dies Andere thun. Den **dramatischen** Komponisten meiner *Richtung* möchte ich dagegen anrathen, vor Allem nie einen Text zu adoptiren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung, und diese Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde lebhaft interessiren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihm gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske — fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneider's gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so geräth die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muss; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Fassliches, aber auch so Unerhörtes, (wie etwa der *steinerne Gast*, wohl auch der Page *Cherubin* es Mozart sagte) so dass — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen

Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen *Einfall* gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches *Motiv*. Gott weiss, ob es Andere auch schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es Dem, oder missfallt es Jenem? Was kümmert ihn das! Es ist sein Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Gestalt in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben.

Solche Eingebungen erhält man aber nur, wenn man für Operntexte nicht mit Theaterfiguren umgeht: für solche eine *neue* Musik zu erfinden, ist jetzt ungemein schwer. Von Mozart darf man annehmen, er habe die Musik zu solchen dramatischen Maskenspielen erschöpft. Von geistreichen Menschen ward an seinen Texten, z. B. dem des *Don Juan*, das skizzenhaft Unausgeführte des Programmes zu einem scenischen Maskenspiele gerühmt, welchem nun auch seine Musik so wohlthuend entspräche, da sie selbst das Leidenschaftlichste menschlicher Situationen wie in einem immer noch angenehm ergetzenden Spiele wiedergäbe. Wenn diese Ansicht auch leicht missverständlich ist, und namentlich als geringschätzig verletzen könnte, so war sie doch ernst gemeint und schloss das allgemein verbreitete Urtheil unserer Aesthetiker über die richtige Wirksamkeit der Musik ein, gegen welches noch heut zu Tage schwer anzukämpfen ist. Allein ich glaube, Mozart habe diese, in einem gewissen — sehr tiefem Sinne — dem Vorwurfe der Frivolität ausgesetzte Kunst, indem er sie für sich zu einem ästhetischen Prinzip der Schönheit erhob, auch vollkommen erschöpft; sie war sein Eigen: was ihm nachfolgen zu dürfen glaubte, stümperte und langweilte.

Mit den *kubischen Melodien* ist es aus, und es dürfte ohne *neue Einfälle* hierin nicht viel Originelles mehr zu leisten sein. Desshalb, so rathe ich den *Neu-Einrichtern*, sehe man sich den Text, seine Handlung und Personen auf gute Einfälle hin recht scharf an. Hat man aber keine Zeit dazu, um das Ergebniss solcher Betrachtungen lange abzuwarten, (es erging Manchem so mit *Armide* und *Kouradin's*[1]) und begnügt man sich endlich mit Theaterfiguren, Festaufzügen, Schmerzensausbrüchen, Rachedüften und sonstigem Tanz von Tod und Teufeln, so warne ich wenigstens davor, auf die musikalische Ausstattung solcher Mummenschänze nicht diejenigen Eigenheiten der *Richtung* anzuwenden, welche sich aus dem Umgange mit den zuvor von mir besprochenen Wahrtraum-Gestalten ergeben haben und mit welchen man hier nur grossen Unfug anstiften würde. Wer jenen Gestalten in das Auge geschen, hatte es nämlich schwer, aus dem Vorrathe unserer Masken-Musik das dort eingegebene Motiv deutlich herzustellen; oft war da mit der Quadratur des Rhythmus und der Modulation nichts auszurichten, denn etwas Anderes sagt: *es ist*, als: *wollen wir sagen* oder *wird er wenden*. Hier bringt die Noth des Unerhörten oft neue Nothwendigkeiten zu Tage, und es mag im Musikgewebe sich ein Styl bilden, welcher die Quadrat-Musiker sehr ärgern kann. Das Letztere machte nun nicht viel aus; denn wenn, wer ohne Noth stark und fremdartig moduliert, wohl

ein Stümper ist, so ist, wer am richtigen Orte die Nöthigung zu starker Modulation nicht erkennt, ein — — „Senator". Das Schlimme hierbei ist jedoch eben, wenn *Neu-Gerechtete* annehmen, jene als nothwendig befundenen Unerhörtheiten sähen nun als beliebig zu verwendendes Gemeingut jedem in die *Richtung* Eingetretenen zugefallen, und, kleckse er davon nur recht handgreiflich seiner Theaterfigurine auf, so müsse diese schon nach etwas Rechtem aussehen. Allein, es sieht übel damit aus, und kann ich vielen ehrlichen Seelen des deutschen Reiches es nicht verdenken, wenn sie ganz korrekte Maskenmusik nach den Regeln der Quadratur immer noch am Liebsten hören. Wenn nur immer Rossini's zu haben wären! Ich fürchte aber, sie sind ausgegangen. —

Aus meinen heutigen Aufzeichnungen wird allerdings wohl auch nicht viel zu lernen sein; namentlich werden meine Rathschläge zu gar nichts nützen. Zwar würde ich mir unter allen Umständen es nicht anmaassen, lehren zu wollen, wie man es machen soll, sondern nur dazu anleiten, wie das Gemachte und das Geschaffene richtig zu verstehen sein dürfte. Auch hierzu wäre jedoch ein wirklich anhaltender Verkehr erforderlich; denn nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist etwas klar zu machen und schliesslich etwas zu erlernen: um Beispiele wirkungsvoll aufzustellen gehören sich auf unserem Gebiete aber Musiker, Sänger, endlich ein Orchester. Das Alles haben die Mignons unserer Kulturministerien durch ihre Schulen in grossen Städten bei der Hand: wie diese es nun anfangen, dass aus unserer Musik doch immer noch nichts Rechtes werden will, und selbst auf den Wachtparaden immer schlechtere Pièces gespielt werden, soll ein Staatsgeheimniss unserer Zeit bleiben. Meine Freunde wissen, dass ich vor zwei Jahren es für nützlich hielt, wenn auch ich mich ein wenig in die Sache mischte; was ich wünschte, schien jedoch als unerwünscht angesehen zu werden. Man hat mir Ruhe gelassen, wofür ich unter Umständen recht dankbar sein konnte. Nur bedauere ich, so lückenhaft und schwer verständlich bleiben zu müssen, wenn ich, wie mit dem Voranstehenden, über manches unser Musikwesen Betreffendes etwas Licht zu verbreiten mich zu Zeiten veranlasst sehe. Möge man diesem Uebelstande es beimessen, wenn dieser Aufsatz mehr aufregend als zurechtweisend befunden werden sollte: glücklicher Weise ist er weder für die Kölnische, noch die National- oder sonst welche Welt-Zeitung geschrieben, und was daran nicht recht ist, bleibt somit unter uns.

Richard Wagner.

Kritik.

Blicke in's Kulturleben

von **Dr. Wilh. Alex. Freund**, Professor an der Universität zu Berlin.

Erster Vortrag: **Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik.**

II.

Blickt man sich etwas weiter in dem hier besprochenen Schriftchen um, so wird man es in der That bestätigt finden müssen, dass jene zuletzt vernommenen auffallenden Aeusserungen eines ganz unakademischen Subjektivismus wirklich nichts anderes, wie beiläufig als praktisch erachtete *Phrasen* waren, während im Uebrigen der feste Standpunkt des reinen *Formalismus* unerschütterlich gewahrt erscheint. Die Akademiker haben von der lebendigen Kunst niemals etwas gelernt; so viele Meister auftraten, um das Wesen und die Kräfte der Kunst immer tiefer und reicher zu offenbaren, die „Schule" wusste alle diese Offenbarungen, nachdem sie dieselben erst noch geraume Zeit hindurch als unerhörte Neuerungen grimmig angefeindet hatte, nach erfolgter Unsterblichkeitserklärung der betreffenden Meister, immer nur wiederum in die alten historisch überlieferten Rubriken ihrer Aesthetik einzureihen, welche ihrerseits durchaus von den Formen und dem Wesen der *bildenden* Kunst abstrahirt worden war. Die Gesetze der äusseren Form, der Symmetrie, des Ebenmasses, der architektonischen Quadratur, der schönen Linie, der kunstvollen Konstruktion der Theile, nach einem von aussen dem Inhalte der Kunst auferlegten Schema fremden Ursprunges, — was unser Akademiker mit der „harmonischen *Gliederung*" und dem „gesetzmässigen *Aufbau*" bezeichnet — diese Normen der Plastik und Architektur haben, bei ihrer Anwendung auf die ganz anders geartete Musik, aus ihr, der lebendigsten, gleichsam dem Quelle des Lebens selbst entströmenden Kunst, ein wunderliches Abstraktum werden lassen, welches eben selber nur wiederum von aussen her, wie durch *Betrachtung*, zu geniessen sein, nur erst durch die Vermittelung des plastisch-architektonischen Formensinnes, in einer ganz unpassenden Uebertragung desselben auf die musikalische Form, zur Empfänglichkeit des Hörers gelangen soll. Für eine dem Leben überhaupt abgewendete Akademie war dies freilich die einzig mögliche Auffassung aller Kunst; denn hier nur gab es für ihre Lehraufgabe bereits die nöthigen, herkömmlichen, festen Regeln und Rubriken, womit man ganz auf dem geweihten Gebiete der — selber erst durch die Wissenschaft der Archäologie zu das Licht zurückgeführten „klassischen" — Architektur und Plastik blieb, von deren wunderbarer Wiedergeburt aus unsere ganze moderne Aesthetik ihren Anfang genommen hat. Wir stehen noch immer, trotz Beethoven, Schopenhauer und Wagner, unter dem Banne dieses Ursprunges unserer Kunstauffassungen aus dem Studium der antiken bildenden Kunst und ihrer „Renaissance"; und, wer die *Schule* hat, der pflanzt den grossen Irrthum immer weiter fort in jede neue Generation hinüber.

Wie sich, getreu in diesem verderbten Sinne, auch unser Akademiker Wesen und Wirkung der Musik vorstellt, und welche Aufgabe er ihr demgemäss bei dem Jugendunterrichte ertheilt wissen will, das zeigen uns auf das Deutlichste die fol-

geben, aus seiner Schrift exzerpirten Aussprüche. Zunächst bezeichnet er die drei Grundgesetze der Erziehung überhaupt: „1) Du sollst arbeiten — 2) du sollst die 10 Gebote üben (!) — 3) du sollst *das Maass der Schönheit wahren*." Diese „Wahrung des Maasses der Schönheit" wird noch näher bezeichnet in dem Satze: „Die Musik wirkt erziehend als Kunstform auf den Sinn für Maass und Schönheit, in zweiter Stufe (!) bildend und veredelnd auf das Gemüth." Leider nur wird eine solche Wirkung auf das Gemüth, wenn sie erst „in zweiter Stufe" angestrebt werden soll, wahrscheinlich immer eine mangelhafte bleiben, nachdem einmal die jugendliche Seele daran gewöhnt worden ist, ein ihr von Natur aus Fremdes, wie das Maass der Schönheit, die abstrakte Form ohne den Inhalt, der sie aus sich heraus erwirkt, an der so lebensvoll ihr entgegen klingenden Kunst der Musik zu bewundern und zu begreifen, und diese obendrein lediglich erst behufs der Anerziehung einer gleicherweise maassvollen Lebensform, einer gewissen gesellschaftlichen Gesittung, oder, wie der Verfasser es einmal ausdrückt: „zum gesellschaftlichen Vortheile". Jedenfalls merkt man schon von dieser Erziehung auf der ersten Stufe nur sehr geringe Früchte bei der akademisch gebildeten Jugend, und muss daher dringend wünschen, dass wenigstens auf der zweiten Stufe durch die versprochene nachträgliche Bildung des *Gemüthes* das Fiasko der Ausbildung des Maasses der Schönheit wieder gut gemacht werden möge! — Die Kunst, sagt der Redner weiter, lehrt *die Dinge schauen, lieben* und *in rechter Weise geniessen*." — Man sieht: immer ist das Schauen das Erste, die Schönheit wird nur als das Sichtbare begriffen, das Lieben gilt nur dieser äusseren Form, und das Höchste, was erreicht werden soll, ist ein „geläuterter Genuss der Dinge": „die Erziehung *mittelst der Kunst* läutert den Genuss und *macht den Menschen zur harmonischen, anmuthigen Erscheinung*." Also Alles wird zurückbezogen auf die umgebende Wirklichkeit, auf „die Dinge und die Menschen", wie sie sind, welche wir nun nach dem Muster der Kunstschönheit schön geniessen und schön ausbilden sollen. Dahin geräth man, wenn man die Kunst allein „vom erzieherischen Standpunkt" aus betrachtet und obendrein, wenn Leute, welche Kunst und Leben prinzipiell zu scheiden pflegen, nunmehr gerade dieselbe Kunst als ein Mittel zur Erziehung für das *Leben* verwenden wollen. Erschreckt müssen wir uns diesem Schauspiele gegenüber fragen, wo denn da noch die befreiende, über die Welt und unser Menschenthum selber weit uns erhebende Wirkung der wahren Kunst bleibe, welche keine so tief in ihrer eigensten Gewalt hat, als unsere *grosse Musik*?! —

Aber vielleicht gehen wir eben damit schon zu weit. Wir müssen uns bescheiden, die Musik hier so aufzufassen, wie unser Akademiker: nämlich nur erst nach ihrer Anwendbarkeit für die *Jugenderziehung*. Die grosse Musik, die wir meinen, kommt da wohl gar nicht in Betracht. — *Und doch* — es soll ja ein Bach, ein Händel, ein Mozart und ein Beethoven sehr ernstlich und fast ausschliesslich dabei in Betracht kommen, und zwar nicht nur in oratorischen und symphonischen Werken, sondern sogar auch in *scenisch-dramatischen*! Wie steht also die Jugend z. B. einem *Don Juan* gegenüber, wenn er sie erziehen soll? Wie wirkt er auf sie? Lernen sie von ihm den „geläuterten Genuss", das schöne „Maass" für die Gesittung und dergleichen? Der Professor belehrt uns: „Die Jugend soll mit Mozart's Kunstgestalten aufwachsen, wie mit Schiller's und Göthe's," d. h. als mit Darstellungen, „welche das Wilde, Schrankenlose in Wohlordnung, *Maass* und Gesetz der *Schönheit* kleiden." Soll sie aber nur diese „Wohlordnung," dieses „Maass" und „Gesetz", in den Kunstwerken sehen, dann darf sie denselben freilich nicht so kennen lernen, wie sie sich dem Zwecke, zu welchem sie geschaffen worden, entsprechend als ein lebendiges Ganze geben. Das eigentliche Erlebniss des *Dramas* darf ihr dann nicht gestattet werden. Und doch ist

dieses das Natürliche; und doch wird die Jugend, *sofern sie überhaupt noch unverdorben ist*, von einem seinem *Wesen* nach edel und gross gearteten Kunstwerke (ob es auch etwa dieses und jenes nach der moralischen Konvention der Zeit uns bedenklich Erscheinende enthalten möge) immer gerade die unmittelbare Einwirkung des Adels und der Grösse des Ganzen an sich erfahren. Sagt doch der Verfasser selbst einmal: „Wer durch solche Werke häufig *dazu geführt* (!) wird *edlen Herzen nachzufühlen* — auf einen solchen Menschen passt das Wort: *dem Reinen ist Alles rein.*" Wo aber bleibt dieses lebendige Erlebniss des Dramas unter dem Gebote, darin zuerst nur die „wohlgeordnete" *Form* bewundern zu lernen, welche man sich hier zunächst als die Form der *Oper* zu denken haben dürfte. Durch diese, von unserem Professor in inhaltlosigen Phrasen vertheidigte, Form der *Umoder* wird allerdings, und ohne jedes Zuthun des Genius, aus der wildesten, schrankenlosesten Tragödie sofort ein wohlgeordnetes konventionelles *Spiel*, wobei die Leidenschaften in Maske und Domino die vorgeschriebenen Touren der Arien, Rezitative, Duetten, bis zum Faschingsgebraus des Finales, auszuführen haben. Aber was der Genius *dazu thut*, was es ihm glückt da hinein zu giessen aus dem heissen Lebensstrome seiner Schöpferkraft, dieses in den engenden Schranken des ihm fremden Formalismus schon gewaltig sich regende Unendliche, das nach seiner vollen Befreiung sich sehnt, das gerade ist es, was wahrhaft auf das *Gemüth* wirkt und den Sinn für das *Wesen* der Kunst und ihre *innere Form*, die ideale Wahrhaftigkeit, ausbildet. Oder — wäre etwas dergleichen auch von unserem Akademiker gemeint gewesen? Hatte er wirklich gewagt, ohne Umschweife und mit ehrlicher Herzenswärme, auf jene lebendige innere Form hinzuweisen, wodurch der Genius auch das Schrankenlose in die Schranken der idealen Wahrhaftigkeit schliesst? Es soll so erscheinen, als wäre diess in der That gemeint, aber allen ernst darf man es damit nicht nehmen; sonst geriethe ja der Akademiker mit allen seinen Methoden und Prinzipien ganz aus seiner strenge gebotenen Richtung und müsste dieselbe „innere Form" auch in anderen, neueren künstlerischen Behandlungen „schrankenloser" Stoffe anerkennen, oder doch seine, in das Verständniss für diese Form einmal eingeführten Schüler sie dort anerkennen lassen. Das darf aber nun und nimmermehr geschehen. Was man auch in seinen Worten *vermuthen* zu lassen für gut befinden mag, — wenn es in die Wirklichkeit und an die That geht, dann muss man bei der Unnatur bleiben und die Jugend auf dem Boden des abstrakten Formalismus fesseln, woraus niemals wieder etwas Lebendiges entspriessen kann. Diess bewährt sich dann auch alsbald, wenn der Akademiker seine Erziehungsmethode auf die Verwerthung der *Poesie* anwendet, wobei er um die Verhüllung seiner wahren Absicht weniger besorgt zu sein braucht: „Die *beste Nahrung*, welche die Poesie für die Erziehung geben kann, wird ein Gedicht mit energisch ausgeprägtem *Rhythmus* und rein tönendem *Reim* sein." Also auch Goethe und Schiller sollen bei ihrer ersten Berührung mit der jugendlichen Seele nur durch Rhythmus und Reim auf sie wirken. Dagegen wird vor den *Märchen* gewarnt! — Freilich, wenn die Kunst auf den Zweck beschränkt bleibt ein ästhetisches *Verscheuchungsmittel* zu sein, so dürfen wir an ihre „erziehliche Kraft" nicht höhere Ansprüche stellen.

Aber wir haben ja gehört, dass diess nur „in" der *ersten* Stufe ihrer Anwendung bei der Erziehung der Jugend ihre Aufgabe sein soll. Wenn der „Sinn" gehörig „gelautert", und der „Mensch" zur „anmuthigen harmonischen Erscheinung gemacht" worden ist — u. A. durch Opern-Aufführungen für den abstrakten Formensinn, womöglich im Konzertsaale —, dann wird die Erlaubniss gegeben werden, dass die Musik auch „auf das *Gemüth* bildend und veredelnd wirken" dürfe! — Allein — *wird dieses Stadium noch möglich sein?* — in dem

Maasse und in der Weise möglich, wo die Musik, als freie Schöpferkraft des Geistes, diese Möglichkeiten in sich trägt? Wird dieses noch möglich sein, wenn die Kunst dem jugendlichen Gemüthe von Anfang an, wo nicht ganz verekelt, so doch entfremdet wird, indem sie nur dazu dienen soll, wie eine höhere Art von Tanzstunde oder Komplimentirbuch? Und wie soll ein ganz im Formalismus aufgezuchteter Geist jemals zum vollen Genusse des Inhaltes und des Wesens der Kunst zurückgelangen, wie jemals die Form, nun wiederum von der anderen Seite her, als von innen heraus gewachsen erkennen? Nur ein mit unmittelbarer Gewalt Alles über den Haufen werfendes Kunsterlebniss selbst könnte da helfen; aber davor soll die so erzogene Jugend gerade prinzipiell gehütet werden. Und doch steht eben einem solchen unmittelbaren künstlerischen Eindrucke, auf dessen lebendigem Boden eine wahre Kunstbildung zu begründen sein würde, die jugendliche Seele von Natur aus am empfänglichsten offen. Wagner sagt einmal, als er von dem Meere der Harmonie spricht: „Das *Auge* erkennt nur die *Oberfläche* dieses Meeres; nur die Tiefe des *Herzens* erfasst seine *Tiefe*." Wenn die Kunst erziehliche Kraft besitzt, so ist diese vor Allem in ihrer Gewalt auf das *Herz* zu erkennen. Mag sich der Formensinn an der Betrachtung der bildenden Kunst entwickeln: die Musik bildet Herz und Gemüth zu grossen, tiefen, edlen und *überall wahren* Empfindungen; und ein so gebildetes Herz wird sich dann auch für die eigenartigen grossen und schönen *Formen* der Musik das Verständniss schon aus sich heraus zu bilden und zu wecken vermögen. Genüge es hierbei überall Sorge zu tragen, dass nicht leere und gemeine, sondern durchaus wahrhaft edle und eines grossen Inhaltes volle Musik diese ersten Eindrücke auf die jungen Seelen ertrinke. Wenn dann der Verstand reift, so kann weiter fortgeschritten werden zur Erkenntniss der Form, die sich aus dem Inhalte entwickelt. Dann wird sich auch, wie von selber, strenge scheiden, was nur hergebrachter Formalismus und was wirklich nothwendige lebendige Form, was äusserer Schein und was wahre Schönheit ist. Alles wird lebensvoll bleiben und niemals zur todten Abstraktion entarten können, wie es der Kunstgenuss ist, von welchem der Akademiker ausgeht. Dieser aber entreisst der Jugend gerade den in ihrer eigenen Seele vorhandenen natürlichen Boden des Kunstgenusses, und anstatt die Erziehung von der Naturanlage ausgehen zu lassen, kehrt er das Verhältniss völlig um. Die Form soll begriffen werden, während der Inhalt noch nicht auf das Gemüth wirken soll; und wenn er dann endlich wirken darf, „in zweiter Stufe", so kann er diese immer nur noch unter dem Banne jener von aussen her begriffenen und bei eingeprägten, abstrakten Form, sodass in der That nur da, wo die Form durchaus dem Inhalte mit Nothwendigkeit entspringt, kein Schade entstehen könnte. Aber gerade hier wäre ein solches akademisches einzelnes Vorwegnehmen der Wirkung der Form eine *Unmöglichkeit*, in so fern, als sie eben nur aus dem lebendigen Inhalte, als dessen natürliche Lebensform, zu begreifen ist, — wie bei **Wagner's** Dramen.

Endlich musste der Reiner denn doch auch diesen Künstler beim Namen nennen, der von Anfang an als das verschwiegene, aber in den betreffenden Kreisen wohlbegriffene, feindliche Ziel der ganzen oratorischen Bemühung gleichsam im Hintergrunde der Betrachtung drohend gestanden war. Bisher hatte die bedenkliche Scheuigkeit mit Geschick vermieden werden können, diesen Künstler, seine Ideen und Schöpfungen, selber mit dem nöthigen kritischen Verständnisse zu besprechen; die Polemik hatte nur in einer vorsichtigen diplomatischen Zurechtlegung und Deutung der Thatsachen und Verhältnisse innerhalb der Region der „klassischen Kunst" und ihrer akademischen Pflege, zum Zwecke einer rechtzeitigen

wirksamen Entgegenstellung derselben gegen das gefährliche Neue, zu bestehen gehabt. Doch jemehr der Professor sich genöthigt gesehen hatte, vom seinem Katheder herab dem fremden und bösartigen Gebiete der *dramatischen* Musik und der Bühne sich zu nähern, je weniger fest hatte er den Boden unter sich gefühlt, je unsicherer wurden seine Versuche, je schwächer seine Kräfte, aber auch je durchsichtiger, selbst für den weiteren Kreis der Leser des *gedruckten* Vortrages, erschienen seine eigentlichen Absichten. Der Deckmantel der „schönen Form" bekam bedenkliche Risse; die Durchführung der akademischen Prinzipien ward immer schwieriger; es wurden immer mehr Konzessionen nöthig; und schliesslich werden auch alle möglichen Konzessionen wirklich gemacht, nur um nicht zu der Einen sich entschliessen zu müssen: zu der Anerkennung *Richard Wagner's!* —

Wie erweitert sich in dieser merkwürdigen Sphäre des *Lebens* des *Theaters*, plötzlich die strenge Liste des Akademikers: zu dem „nothwendigen Gemeingute des gebildeten Menschen", zu den „Allen geläufigen Faktoren" unseres geistigen Lebens, und daher auch zu den empfehlenswerthen Bildungsmitteln für die Erziehung der Jugend, gesellen sich nun mit einem Male noch: „die besten Werke Von Auber, Lortzing, Méhul, Cimarosa, Rossini (!) und — mit Auswahl *Meyerbeer's!* — Welch eine „Auswahl" ohne Wahl, einzig aus der Qual der Noth: nur nicht Wagner zugeben zu müssen! Und noch etwa „Offenbach" und „Lecoq" auch nicht — von diesen spricht es der Reiner wenigstens offen aus. — Sonst aber meinethalben Alles, was auf dem Theater sich herum treibt, — so meint es unser akademischer „Patriarch" in seiner verrätherisch schwatzenden Verlegenheit.

Was soll nun z. B. an diesem ausgewählten Meyerbeer „bildend und veredelnd" wirken? Die reine klassische *Form* oder der edele das Gemüth anregende *Inhalt*? Wie reimt sich damit der schöne Satz des Akademikers: „Ist das Ideal des Künstlers wirklich das *von allem Zufälligen gesäuberte (!) keusche Wesen der Aussenwelt (!)*, so muss auch die äussere Darstellung eine lautere, edle, maassvolle, keusche Form haben"? Tritt hier etwa jener Fall der akademischen Ansicht ein, dass „dem Reinen Alles rein" sein werde? Und was machen wir mit jenem anderen, so wohl präparirten Axiom: „Jedes organische Wesen, *also* auch jede Idee, hat nur *ein* vollkommen angemessenes Ausdrucksmittel", nebst dem ausserordentlich weisen Zusatze: „dasselbe bekleidet längst die künstlerische Idee im Geiste des Meisters, ehe derselbe noch den Vorsatz zur äusseren Darstellung des Kunstwerks gefasst hat"? Wo bleibt diese *Einzelnheit* des Ausdruckes in der bunten, ausdrucksreichen Opernwelt? Und was wird aus dem ziemlich richtig angedeuteten Prinzipe für die Wahl der *Opernstoffe*, auf Grund dessen der Akademiker selbst soweit zu gehen wagte den *Text* zu verwerfen: „Diejenigen Dramen werden die besten Operntexte sein, in welchen schwierige Verwickelungen, die sich vorzugsweise an das Interesse des Verstandes richten, wie auch Personen geschlechtlichen Charakters zurücktreten" und „der beste Operntext wird daher sich immer in einer einfachen, mehr das Gefühl anregenden Handlung *mit* (!) Personen bewegen, welche mit reicher Gefühlsenergie begabt, ihre charakteristische Zeichnung vorzugsweise dieser Energie verdanken"? Gerade auf das mythische Drama *Wagner's* dürfte dies passen; gewiss aber nicht auf die historische Oper *Meyerbeer's*. Und doch fügt der Professor der obigen Liste, sogleich nach Nennung des letzteren Komponisten, die sehr bezeichnenden Worte hinzu: „die *Wagner*'schen Opern, *selbst die unter Meyerbeer'schem Einfluss gearbeiteten* (Anmerkung: Otto Jahn über die „rein äusseren, materiellen Mittel" der Wirkung des *„Tannhäuser's"*) *schliesse ich* vom Jugendrepertoire aus, — weil dieselben *Verwirrung* des Urtheils *über die Gränzen* des poetischen und musikalischen Ausdrucks *bringen*."

So plötzlich, wie um die Ecke herum, mit der harmlosesten Miene, hat man den grossen Feind noch auf der *dritteletzten* Seite des Vortrages glücklich eingeholt! Und nun geht es unaufhaltsam in das breite Fahrwasser der landläufigsten Phrasensphrasen hinein. Der Herr Akademiker, trotz all seinem grossen, intimen, an den edelsten Meisterwerken ausgebildeten Kunstverständnisse, — von jetzt an redet er durchaus nur noch wie jeder beliebige Tagblatterepoter, der von nichts das Geringste versteht und durch witzig sein sollendes Breittreten gewisser, dem vollsten Unverstandnisse oder der raffinirten Bosheit entsprungener Schlagworter die Sache des grossen Künstlers in den Augen eines grossen Publikums nur möglichst zu verunglimpfen trachtet. Die *Verwirrung des Urtheils durch die Verwischung der Grenzen des Kunstausdruckes* gehörte unter diesen Phrasen naturgemässerweise an die erste Stelle. „Der Zuhörer trägt, nachdem das *Chaos* der eben gehörten Nibelungen oder des Tristan an ihn *herangetreten* ist, entweder ein Stück Gedicht, oder Musik, oder gar Scenerie oder Maschinen-Kunststück *bis zum Landwurm hinab nach Hause*." (!) So mag es allerdings dem akademisch gebildeten Zuhörer ergehen, der sich des vollen, lebendigen Eindruckes eines ganzen dramatischen Kunstwerkes völlig entwohnt hat und überall, während einer solchen Darstellung, nur mühsam nach der schulmässig gewohnten *„Form"* sich umzusehen belehrt ist. Wer mit natürlicher, frischer Kunstempfindung das Erlebniss des Dramas in sich aufnimmt, der trägt hernach eben auch den gewaltigen Eindruck des *Ganzen*, welches es ist und sein soll, mit sich fort, darin die Musik ihre sichtbare Deutung durch das Drama, und das Drama seinen höchsten Ausdruck durch die Musik erhielt, um so, in der vollständigen Darstellung verbunden, das Erhabenste und das Tiefste menschlicher Empfindungen, Leidenschaften und Bestrebungen in ein, auch dem grössesten Publikum gefühlsverständlich sich darbietendes, wahrhaft populares, reinmenschliches *Leben* zu bringen. Das Ganze des Kunstwerkes, das den *ganzen Menschen* darstellt, so vielseitig in seinem Ausdrucke, wie dieser selbst, welcher durch Wort und Ton seiner Sprache, durch Miene und Gebärde seines Körpers zugleich sich äussert, und dabei so einheitlich wiederum, wie dieser, als das lebendige Individuum, zum idealen Kunstwerke verklärt und erhoben, dieses Erinnerungsbild mit sich fortzutragen aus der Aufführung eines musikalischen Dramas, das bleibt dem echten Akademiker prinzipiell versagt. Auch kümmert er sich gar nicht um die ringsumher sich zeigende thatsächliche Wirkung der Kunst; denn ihm gilt es ein für alle Mal als Dogma: die *Grenzen* der Kunst dürfen nicht *vermischt* werden, und wer es versucht, der begeht — nach seiner Ausdrucksweise — den Unsinn, „Quecksilber, Wasser und Oel in einem Gefasse durch *heftiges Durcheinanderschütteln* (!) zu einem *anderen* einzigen Ganzen vermischen zu wollen, *als* zu dem sogenannten physikalischen Chaos". Wo es aber doch gelingt, wird es nicht anerkannt, weil es überhaupt nicht möglich sein *darf*. — „sagt der Patriarch". —

Und ebenso oberflächlich phrasenhaft, wie über die Prinzipien der Wagnerischen Kunst, äussert er sich dann auch über die *Stoffe*, welche der Künstler behandelt hat. „Unsere Bildung", dozirt er, „hat von ihrer leiblichen Mutter, der altdeutschen Nationalitteratur, Nichts geerbt, sie hat Alles von der Pflegemutter, der griechischen und römischen, empfangen; — wir sind mit den homerischen Helden verwandter, als mit Tristan und Siegfried". Nun, jedenfalls ist dies ein unnatürlicher Zustand, und es wäre wohl zu wünschen, dass wir etwas mehr in unserer eigenthümlichen schönen und grossen nationalen Sagenwelt lebten; wahrscheinlich schrieben wir dann auch ein besseres Deutsch und ehrten unsere lebenden Meister, in denen der deutsche Geist sich uns offenbart, mehr, als wir es seit Jahrhunderten zu thun gepflegt haben — und selbst auch mit unserem politi-

ache Leben stände es dann vielleicht besser. Es ist eben fremder, akademischer, Boden, auf welchem unsere „Schule" steht, auf welchem unsere jungen Generationen heranwachsen müssen. Aber kann nicht die Kunst die verlorene Natur uns wiedergeben? Was waren uns Faust und Götz, was Tell und die Jungfrau, was das Käthchen von Heilbronn, und was die Sage vom Hamlet, ehe die grossen Dichter sie, in ihren Kunstwerken neu belebt, uns vertraut werden liessen? Und wie vertraut sind die Gestalten des Tannhäuser und des Lohengrin durch Wagner's Werke dem deutschen Volksgeiste bereits geworden, um welche sich die akademische Schule mit ihrer grossen Schulerschaft bisher durchaus nicht gekümmert hatte, wie sie ja auch selbst auf die edlen Bemühungen der *Liebender Grimm*, jener Einzigen, welche auch in der „Schule" deutsches Leben zu pflegen das Herz hatten, nur gar zu gerne mit einem gewissen verächtlichen Spotte hinabblickt. Aber — die homerischen Helden *sind* uns vertrauter, als Tristan und Siegfried; folglich *darf kein* Künstler diese uns vertraut zu machen wagen: diese Stoffe bleiben auf ewig *unmöglich*. — sagt der Patriarch.

Dann aber gar die Wagnerischen Dichtungen als solche! Wie durfte der Herr Professor ein „erzieherisches Moment" in ihnen finden, da er doch in irgend welcher gelegentlichen Rezension eines jüdischen Blattes einmal gelesen hatte: dass es darin *Zaubertranke* gebe, die „einen bisher edlen Mann zum Schurken machen." „*Dergleichen* ist im Märchen sparsam, im Drama *nie* zu brauchen", ruft er entrüstet aus. Eben darum aber noch *brauchte es Wagner nicht*, als er den Zaubertrank in der Tristansage fand; eben darum gestaltete er das *magische* Motiv des Trankes in ein *psychologisches* Motiv um, und daraus entstand ihm jener gewaltig dramatische erste Akt seines Werkes: der furchtbare Kampf der verhehlenen Liebesleidenschaft zwischen Tristan und Isolde, aus dessen Banne der Trank sie befreit, weil er, als vermeintlicher *Tod*estrank von ihnen genossen, ihr entsetzlich erhabenes Schweigen zu übermächtig entströmendem Liebesgeständnisse löst. Um dieses *nicht* zu verstehen, dazu bedurfte es wohl nicht erst eines Professors von der Universität zu Breslau; aber so ruhig behaupten zu können: „Die Motivirung der inneren und äusseren Vorgänge in Wagner's Texten entbehrt *jeden (?)* erzieherischen Momentes", — ja, das ist doch viel werth für Unsereinen — meint der Patriarch.

„Und nun die Worte, welch tolles Gekreis" — : „mangelnder *organisch gegliederter* Ausdruck, *grob materialistische* Charakterisirung der Personen, *realistische* Darstellung der Empfindung, maasslose Häufung musikalischer Mittel um *meist armselige Gedanken*, Verachtung der als organisches Ganzes ausgestatteten Melodie, armselige, *willkürliche*, nur durch Programmunterweisung dem Verständniss aufgezwungene *Leit-Motivwirthschaft*" — „alles diess *halte ich* für unerziehlich" — sagt der Patriarch. Alles diess sind eben nur die tausendmal gehörten Redensarten eines totalen Unverständnisses, welche so recht eklatant die nothwendige Erkenntnissweise des akademisch an der äusseren Form, an der Betrachtung von aussen hier, gebildeten Professoren-Verstandes verrathen. Wie z. B. solch ein musikalisches Motiv von innen heraus, als Seelenausdruck des Dramas, erwächst und sich verwandelt, davon hat er keine Ahnung: er sieht es, gleich der Gestalt derselben Person auf einem Bildercyklus, so und so oft wiederkehren, wenn er sich die Sache von aussen anschaut (etwa „wie Teufel die Natur betrachten", nämlich umgekehrt, wie der natürliche Menschenblick); und daraus schliesst er, dass das Leitmotiv nur ein *„aufgeklebter Zettel"*, und also Wagner's Musik *unerziehlich* sei. Man glaube es nur: das vorgebliche Verständniss dieser Herren für Mozart und Beethoven ist um nichts tiefer und echter, als wie diese „Kenntniss" der Wagnerischen Kunst bei unserem mustergiltigen „Patriarchen"! —

Was dann schliesslich für solche Kunstkenner von Wagner's Dramen übrig bleibt, das kann freilich nichts weiter sein, als „die Herbeiziehung eines kolossalen unmusikalischen Apparates von Feuerwerk, Wasserkünsten, Thieren, Zauberreien," als welche, wie unser kundiger Thebaner von der Oder uns versichert, durchaus dazu angethan ist „die jugendliche Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Zwecke einer Kunstdarstellung abzulenken und auf Nichtigkeiten hinzuleiten". — Es fragt sich da zunächst, *welche* Jugend gemeint sei? Der Redner selbst, obwohl er das Wort „Jugendrepertoir" noch fortwährend im Munde führt, begnügt sich zu guterletzt, wie wir sehen, in seiner völligen Unwissenheit über die Sache, mit der einfachen Aufzählung jener, von den Gegnern überall behaupteten Eigenschaften der Wagnerischen Werke, welche dieselben für *jedes* Repertoir und für *jedes* Alter unleidlich erscheinen lassen; die besondere Beziehung auf die *Jugend* aber, welche bisher durch den ganzen Vortrag hindurch festgehalten worden war, giebt immerhin diesem allgemeinen Verdammungsurtheile für den gläubigen Hörer oder Leser auch jetzt noch seinen nachdrücklichsten Akzent. Jedenfalls konnte Wagner's Werken gegenüber nicht von den *Kindern*, für welche der Professor die *Konzertprogramme* überwacht wissen will, sondern nur erst von reiferer, für ein grosses, ernstes Kunsterlebniss bereits einigermaassen befähigter Jugend die Rede sein. Wenn nun aber auch eine solche, nach der Schilderung des Redners, sich durch Feuerwerkereien von dem Kunstwerke abziehen liesse, so würde die Schuld daran doch wiederum nur dem Akademiker selber zuzuschreiben sein, welcher die Jugend überhaupt nichts anderes an Wagner's Dramen sehen lassen will, oder sie doch *glauben* lässt, dass nichts anderes in ihnen zu sehen sei, als ein solches *Spektakel* von „unerziehlichen Momenten"; wogegen die frei zugelassene, fähige Jugend selbst das vollständige Drama darin sehen würde, in welchem jedes Einzelne, das in anderen Fällen oft als Spielerei und Luxus auftritt, allein als nothwendiges, ernstes Ausdrucksmittel des Ganzen gilt und wirkt. Eine solche Jugend weiss mehr von Wagner, als der Herr Akademiker, von dem doch eine gründlichere Kenntniss zu verlangen wäre, wenn er die Jugend belehren will. Hat er Wagner's Schriften gelesen? Unmöglich! Wie könnte er dann über seine Prinzipien so ganz leeres Zeug reden. Sind ihm seine Dichtungen bekannt? Ganz und gar nicht! Wie könnte er sonst von den Motivirungen in seinen Dramen gerade das Gegentheil dessen behaupten, was darin steht. Hat er seine Musik studirt? Nicht das Geringste davon! Wie könnte er sonst über die „organische Gliederung" die „armseligen Gedanken" u. s. w. so lächerlichen Unsinn auskramen. Er weiss nur, was Jeder — mit Schopenhauer zu reden — „tintenklexende Lump" weiss, und das ist ihm genug; damit wirkt er ja auch auf die „weiteren Kreise"! — Vielleicht hat er einmal eine *schlechte Aufführung* des Tannhäuser oder Lohengrin gesehen um wenigstens sagen zu können, dass er die Sache *„kennt"*. Und doch zeigt er sich von der Wichtigkeit *guter* Aufführungen überzeugt, indem er sagt: „Zunächst müssen unsere *Kinder* inne werden, dass es sich *in erster Linie* um das Kunstwerk in möglichst *reiner Wiedergabe* handelt." Das wäre also ganz in Wagner's Sinne: das wollten wir durch *unsere* Schule erreichen, nachdem es der akademischen Schule unerreichbar geblieben war. Aber die Anwendung auf Wagner lässt der Akademiker natürlich in keiner Weise zu. Im Gegentheile! Während er auf die *Meininger* hinweist, „welche echte Kunstwerke in echt künstlerischer Darstellung *geben*", und etwas „Aehnliches auch für die *Oper*" wünscht, lässt er deutlich seine Ueberzeugung hindurchblicken, dass gerade seit *Wagner's* Auftreten das deutsche Theater überhaupt *„heruntergegangen"* sei, wofür als Beispiel die Breslauer Bühne angeführt wird. Also wohl gar auch noch an dem perennirenden Theaterkrache in der schlesischen Hauptstadt soll jener furchterliche Feind der Akademiker Schuld sein?!

Genug davon! Dieser Schluss des Vortrages enthüllt uns den akademischen Geist und seine jesuitische Politik in ihrer ganzen Nichtigkeit und Schlechtigkeit. Aller Aufwand erzieherischer Bestrebungen im Sinne klassischer Kunst bildet schliesslich doch nur den *Vorwand* für den grimmigen Kampf gegen das grosse Neue; und auch dieses selber — nicht um seines Wesens und seiner Prinzipien willen wird es im Grunde bekämpft (denn davon wissen die Herren so wenig, wie jeder Andere, der das Wenigste davon weiss), sondern allein um der Möglichkeit willen, dass es einmal die *Schule* in seine Gewalt bekäme, und ihnen so das Einzige raubte, was für sie noch *Leben* bedeutet, nämlich ihr eigenes Leben, im Kreise ihrer akademischen Opfer. — *Hatten* wir die Schule, die *wir* uns wünschen, dann freilich wäre Alles, was die akademische Vorsorge für das Heil der Kunst und für die künstlerische Erziehung des Menschen zu erstreben angiebt, unter dem lebendigen Einflusse des Genius selber wirklich zu erlangen und durchzuführen. Aber — dann hätten wir auch eine andere *Kultur*, als jene der Akademien, Konservatorien und Konzertgesellschaften, eine Kultur, in welcher das Kunstwerk als ein *Lebendiges* existirte und wirkte, nicht als eine, für den Lehrgebrauch dienliche, abstrakte *Form*, mit Wirkung auf das Gemüth „in zweiter Stufe." Dann könnte an dem tiefen Erlebnisse grosser, ernster, lebendiger Kunst, die keinerlei Spass versteht, auch der Geschmack sich wahrhaft bilden und die natürliche Kraft eines strengen Urtheiles zur Scheidung des Falschen und Unechten vom Wahren und Echten gewinnen; wie er schon jetzt in einem Jeden sich mehr und mehr entwickeln muss, der sich mit vollbewusst hingebendem Ernste in die Kunstwelt unseres Meisters einlebt. Nichts Werthloses und Unedeles kann ihm mehr behagen; aber das wahrhaft Grosse und Unsterbliche aller Zeiten erscheint ihm nun in einer Erhabenheit, Reinheit und Klarheit, wie nie zuvor: das Gefühl der verehrenden Liebe zum Grossen wird ihm ein erziehendes und befreiendes Element seines Lebens.

„*Gott führe uns nicht in Versuchung und erhalte mir meinen gesunden Guste*", so beschliesst unser Professor seinen Vortrag. Ein vorzügliches Wort, welches in Kürze noch einmal Alles zusammenfasst, was diese Herren auf dem Herzen haben! Nun, wir wollen sie gewiss nicht in Versuchung führen und den gesunden Guste ihnen nicht verstören; sie gehören für uns nicht zu jenen „Erwachsenen", deren Geschmack, nach ihrer Behauptung, durch unsere Kunst „verbessert" werden soll: daran ist nichts zu verbessern; *aber bei uns ist für das Gute noch viel zu thun*. Hören wir niemals auf nach der Ermöglichung der *Schule* für dieses Gute zu streben: so gewinnen wir auch uns und unserer Kunst eine würdige *Zukunft!*

H. v. W.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus E. T. W. (A.) Hoffmann's Werken zusammengestellt von Martin Pluddemann *)

Vom Theater überhaupt nur zu reden, ekelt mich über alle Massen an: es ist eine der abgedroschensten Materien, seit der Zeit, dass Theaternachrichten in allen nur möglichen Zeitschriften stehende Artikel geworden sind, und Jeder, der auch mit dem ungeübtesten Blick, *ohne alle Vorkenntnisse* hineingeguckt, sich berufen fühlt, darüber hin und her zu schwatzen. —

Es gibt keinen höheren Zweck der Kunst, als, in den Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual, von allem niederdrückenden Druck des Alltagslebens, wie von unsaubern Schlacken befreit, und ihn so erhebt, dass er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt. — Die Erregung dieser Lust, diese Erhebung zu dem poetischen Standpunkte, auf dem man an die herrlichen Wunder des Reich-Idealen willig glaubt, ja mit ihnen vertraut wird, und auch das gemeine Leben mit seinen mannichfaltigen bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht erblickt, das nur allein ist nach meiner Ueberzeugung *der wahre Zweck des Theaters*.

Sollte denn zur Verbesserung unserer Bühne gar keine Hoffnung vorhanden sein? — Wenig! — Selbst von den Schauspielern will ich einen Theil der Schuld weg- und ihn dem Heer der überdummen Schauspieldirektoren und Regisseurs zuschieben. Diese gehen von dem Grundsatz aus: „*Das* Stück ist gut, welches die Kasse füllt und worin die Schauspieler häufig beklatscht werden. Mit diesem oder jenem Schauspiel ist dies am allermeisten der Fall gewesen, und je mehr sich nun ein neues in der Form, der Anlage und dem Ausdrucke demselben nähert, desto besser, je mehr es sich davon entfernt, desto schlechter ist es." — Neuigkeiten müssen auf die Bühne, und da doch nun die Stimmen der Dichter *nicht ganz* verhallungen, sondern von gar Manchem gehört werden, so ist es nicht zu vermeiden, auch manche Produkte, die sich dem Maasstabe der Genialität nicht recht fügen wollen, bei dem Theater anzunehmen. Damit der arme Dichter aber nicht ganz sinke, damit er doch nur einigermaassen *die auf den Brettern als unerlässlich angenommenen Bedingungen* erfülle, ist der Herr Regisseur so gütig, sich seiner *anzunehmen* und sein Stück zu *streichen*. Das heisst: es werden Reden, ja sogar Scenen ausgelassen oder versetzt, so dass alle *Einheit des Ganzen*, jeder von dem Dichter mit Bedacht und Ueberlegung vorbereitete Effekt zerstört wird, und der Zuschauer, dem nur die grellsten Farbenstriche ohne alle Verschmelzung durch die Mitteltinten bleiben, nicht mehr erkennen kann, *was das Ding eigentlich vorstellen soll*. —

*) Sämmtliche Zitate befinden sich in des Dichters gesammelten Werken, Band 7, (Berlin, G. Reimer, 1841): „Fantasiestücke in Callot's Manier" und zwar dort in der Vorrede von Jean Paul, in „Kreisleriana", „Schicksale des Hundes Berganza", „Briefwechsel zwischen Kapellmeister Kreisler und Baron Wallborn" und „Johann Kreisler's Lehrbrief". — Eine biographische Erinnerung an Hoffmann wird, zur Ergänzung der Zitate, das nächste Stück dieser Blätter bringen.

Wenn ich in Forkel's musikalischer Bibliothek die niedrige schmähende Beurtheilung von Glucks Iphigenia in Aulis lese, wird mein Gemüth von den sonderbarsten Empfindungen im Innersten bewegt. Wie mag der grosse herrliche Mann, las er jenen *absurde Geschwatz*, doch eben von dem unbehaglichen Gefühl ergriffen worden sein, wie einer, der in einem schönen Park zwischen Blumen und Blüthen lustwandelnd von *schreienden, bellenden Kläffern* angefallen wird, die ohne ihm nur den mindesten bedeutenden Schaden zufügen zu können, ihm doch auf die unerträglichste Weise lästig sind. Aber wie man in der Zeit des erfochtenen Sieges gern von den ihm vorhergegangenen Bedrängnissen und Gefahren hört, eben darum, weil sie seinen Glanz noch erhöhen, so erhebt es auch Seele und Geist, noch die Ungethüme zu beschauen, über die der Genius sein Siegespanier schwang, dass sie untergingen in ihrer eigenen Schmach! — *Trostet Euch — ihr Unerkannten!* ihr von dem Leichtsinn, von der Unbill des Zeitgeistes Gebeugten; Euch ist *gewisser* Sieg verheissen, und *der* ist ewig, da Euer ermüdender Kampf nur vorübergehend war! —

Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert — er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnissvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz presst ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren. —

In gewissem Sinne ist jeder nur irgend exzentrische Kopf wahnsinnig, und scheint es desto mehr zu sein, je eifriger er sich bemüht, das äussere matte todte Leben durch seine inneren glühenden Erscheinungen zu entzünden. —

Warum lachen gemeine Menschen über Alles, was ihnen ungewöhnlich ist? Weil das Gewöhnliche ihnen so *bequem* geworden, dass sie glauben, der, welcher es anders treibt und handtiert, sei ein *Narr*, der sich deshalb mit der ihnen fremden Weise so abquale und abmartere, weil er *ihre* alte bequeme Weise nicht wisse; da freuen sie sich denn, dass der Fremde *so dumm* ist, und sie *so klug* sind, und lachen recht herzlich, welches ich ihnen denn auch von Herzen gönne. —

Den *musikalischen Fabel* drückt Beethoven's mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen — Aber die weisen Richter, mit vornehmer Miene um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männern von grossem Verstande und tiefer Einsicht aufs Wort glauben, es fehle dem guten Beethoven nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Fantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln! Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe, nach der sogenannten genialen Methode, Alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Fantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur *Eurem* schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Composition entgeht? Wenn es nur an *Euch* liegt, dass ihr des Meisters, dem Gweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn Euch die Pforte des innersten Heiligthums verschlossen blieb? —

Dem zweifelhaften, nach Effekt ringenden, miesmuthigen Tondichter, *wohnt nur der Genius in ihm*, kann man unbedingt damit trösten, dass sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnissvollen Rapport bringen, und dass dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeiführen werde, in der er, wie aus dumpfem Schlafe, zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt; dann gibt ihm sein Studium der Harmonik, seine technische Uebung, die Kraft, jene Musik, die sonst vorüberrauschen würde, festzuhalten, und die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird im wunderbaren Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so dass er der Seligkeit theilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effekt des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedicht's. —

Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur, so wie der Maler und der Plastiker, den Prototypus unserer Kunst? —

Sowie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, *Hören ein Sehen von innen* ist, so wird dem Musiker das *Sehen* ein *Hören von innen*, nämlich zum innerlichsten Bewusstsein der Musik, die, mit seinem Geiste gleichmässig vibrirend, aus Allem ertönt, was sein Auge erfasst. So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern das bewusstlose, oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende, Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der *Natur*, als *Prinzip des Lebens* oder alles Wirkens in demselben, sein. Die horbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quellen u. s. w. sind dem Musiker erst einzelne ausgehaltene Akkorde, dann Melodien mit harmonischer Begleitung. Mit der Erkenntniss steigt der *innere Wille*, und mag der Musiker sich dann nicht zu der ihn umgebenden Natur verhalten, wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet lässt? —

Es gibt Augenblicke — vorzüglich wenn ich viel in den grossen Sebastian Bach's Werken gelesen — in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Contrapunkts ein inneres Grauen erwecken — *Musik!* — mit geheimnissvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich Dich! — Dich! *in Tonen ausgesprochene Sanskritta der Natur!* — Der Ungeweihte lallt sie auch in kindischen Lauten — der nachaffende Frevler geht unter im eignen Hohn —

Bisher warf immer der Sonnengott die *Dichtgabe* mit der Rechten und die *Tongabe* mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, dass wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine ächte Oper zugleich dichtet und setzt. (Jean Paul in der Vorrede zu den „Fantasiestücken".) —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Statistik der Blättersendungen. — Das Januarstück dieses Jahrganges war an sämmtliche vorjährige Mitglieder, sowie an die im Januar neu Hinzugetretenen, zusammen in 1582 Exemplaren versandt worden, von denen einige durch inzwischen ausgetretene Mitglieder zurückgesendet wurden; da aber im Februar zufällig genau ebensoviele Mitglieder wiederum neu eintraten, so erhielt sich die Zahl der Exemplare bei dem Februarstücke dennoch auf der gleichen Höhe mit der Januarsendung, wonach sie alsdann von Monat zu Monat in folgender Weise zugenommen hat:

Januar—Februar:	1582 Exemplare,	Mai:	1640 Exemplare,
März:	1602 „	Juni:	1666 „
April:	1625 „	Juli:	1669 „

Von diesen 1669 Exemplaren gingen:

97 nach *Wien*, 92 nach München, 85 nach Bayreuth, 83 nach Berlin, 80 nach *Riga*;

60 nach *Brüssel*, 56 nach Mainz, 53 nach Leipzig, 48 nach Breslau, 41 nach Hamburg und nach Weimar;

38 nach Mannheim, 34 nach Regensburg, 31 nach *London* und nach *New-York*;

25 nach Schwerin, 24 nach Dresden, Frankfurt a. M. und *Paris*, 23 nach Cöln und nach Viersen, 21 nach Düsseldorf, 20 nach Freiburg i. B.;

19 nach Ludwigshafen und nach Würzburg, 16 nach Braunschweig und nach Minden, 15 nach Heidelberg, 12 nach *Buda-Pest*, *Madrid* und Stuttgart, 11 nach *Helsingfors*, Hirschberg, Königsberg und Pössneck, 10 nach Aachen, *Bern* und *Prag*;

9 nach *Asch*, *Graz*, Kiel, Nürnberg und Strassburg i. E., 8 nach *Basel*, 7 nach Baden, Chemnitz und Villingen, 6 nach *Amsterdam*, Carlsruhe, Elberfeld, Hannover, Magdeburg, *Moskau*, Oldenburg und Stettin;

5 nach Bonn, Dürkheim, Göttingen, *Petersburg*, Plauen i. S., Worms und *Zürich*;

4 nach Cassel, Charlottenburg, Coburg, Görlitz, Goslar, Osnabrück, *Rom*, *Salzburg*, Schweinfurt, Sondershausen, Wiesbaden und Zabern;

3 nach Bamberg, Barmen, Brandenburg a. d. H., Brieg, Edenkoben, *Florenz*, Freystadt, Güstrow, Halle a. d. S., Herzogswalde, Kaiserslautern, *Luxemburg*, Neu-Strehlitz, Posen, *Turin* und *Winterthur*;

2 nach Altenburg, *Baumgarten*, Bellin, *Boston*, *Carlsbad*, *Chippenham*, Darmstadt, Düren, Eisenach, Gotha, *Haag*, Hagen, *Haine St. Pierre*, Jena Kühschmalz, *Liège*, Ludwigsburg, *Mons*, Mühlhausen i. Th., *Neulengbach*, Nordhausen, Plagwitz, Rostock, *Rotterdam*, Straubing, Strehlen, *Warschau* und Zittau;

1 nach *Agram*, Alt-Jessnitz, *Antwerpen*, *Arnheim*, Artern, *Barcelona*, *Battle*, Beringhof, Berneuchen, Blasewitz, Bleicherode, *Birmingham*, *Bologna*, *Bordeaux*, Bremen, *Budweis*, *Burgdorf*, *Carshalton*, *Castelamare*, Cöthen, Colberg, Constanz, Danzig, Dessau, Deutsch-Krawarn, *Drem*, Ebersdorf, Edesheim, Elbing, *Elmira*, Eisenberg, Erfurt, Erlangen, Essen, Ermannsdorf, Frankfurt a. d. O., *Franzensbad*, Fürth, Gardelegen, Gladbach (Bergisch),

Glasgow, Glogau, Gnadenfrei, *Gotaborg*, Gohlis, *Gries*, Gross Giewitz, Gross Ornet, Hagenbach, Hiddhausen, Halberstadt, *Havre*, Heidenheim, Hochstein, Horsegan, *Innsbruck*, Iserlohn, *Kapelle*, Kislegg, Kriewald, Lasdehnen, *La Lancerre*, Lichterfelde, Luben, *Maastricht*, Manau, Maximiliansau, Meiningen, *Modling*, Munster, *Neapel*, *New-Castle a. T.*, *Nizza*, Olber, *Olgalla*, Ostrehen, *Oron*, *Pernau*, *Pilsen*, *Pitten*, *Polten*, Potsdam, *Ratgern*, Ratzeburg, Rheinzabern, *Richmond*, Rohnstock, Schmiedeberg, Siegfeid, Sonneberg, Speyer, *Stafa*, Stilde, Stralsund, *Torok Szent Miklosch*, Todtnau, Trier, Tübingen, Unterhohenried, *Unter St. Veit*, *Venedig*, Wandsbeck, Weissenburg, Wernigerode, Wesserling, *Windsor*, *Wolfaartsdyk*, Zehlendorf, *Zirikzee*, *Znaim* und Zweibrucken.

Von den nach Madrid gesandten Exemplaren ging eines weiter nach *Xeres de la Frontera*, von den nach Mainz gesandten: 1 nach *Alzey*, 1 nach *Cheltenham*, 1 nach Darmstadt, 2 nach *London*, 1 nach München, von den nach Viersen gesandten: 3 nach Crefeld, 9 nach Gladbach, 1 nach Erdingen, und von den nach Chemnitz gesandten: 1 nach *Bombay*. Somit gingen bei der achten Sendung unsere Blatter nach 224 verschiedenen Orten, worunter 79 ausländische, nämlich:

20	österreichisch-ungarische,	mit 158	Adressaten,	
14	grossbritannisch-indische,	„ 40	„	„
9	holländisch-luxemburgische,	„ 18	„	„
7	italienische,	„ 14	„	„
6	belgische,	„ 68	„	„
6	russisch-polnische,	„ 105	„	„
6	schweizerische,	„ 28	„	„
4	französische,	„ 27	„	„
3	nordamerikanische,	„ 34	„	„
3	spanische,	„ 13	„	„
1	schwedischer,	„ 1	„	;

also im Auslande: 506 Adressaten.

Nachtrag zur Statistik. — Die obige Zusammenstellung konnte, des Raummangels wegen, nicht mehr, wie es der bisher beobachteten Ordnung gemäss gewesen wäre, im August-Stücke veröffentlicht werden, wodurch aber der Redaktion die Gelegenheit dargeboten ward, dass sie das Verzeichniss der Blättersendungen bis gegen den Schluss des Vereinsjahres ergänzen konnte. Es sind nämlich im Verlaufe des Monats August und der ersten Hälfte des September, d. h. bis zum Drucke des vorliegenden Stückes, unserem Vereine *16 neue Mitglieder* beigetreten; und zwar gehen demgemäss unsere Blätter nunmehr noch in je *einem* Exemplare nach *Antwerpen*, Cöln, *Horeffe*, Frankfurt a. M., Göttingen, *Haag*, Ludwigshafen, *Luxemburg*, *Odessa* (woher eine *Fondsgabe von 300 Mark* an uns gelangte) und *Wien*, in je *zwei* Exemplaren nach *Brussel*, Mannheim und Strassburg i/E. Die Gesammtsumme der Sendungen betrug im August: 1673, im September: 1679, da jenen fünfzehn Neueingetretenen sieben Ausgetretene gegenüberstehen, von denen vier in *Brussel* schon seit einiger Zeit ausgeschieden, aber nun erst abgemeldet worden sind, während *drei Mitglieder*, eines aus Cassel, zwei aus Elberfeld, in Folge der Anzeige im Juli-Stücke unsere Vereinigung verlassen haben. —

Druck von Th. Berger, Bayreuth

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober. Zehntes Stück. 1879.

Inhalt: Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. Zweiter Theil. Die Entwickelung bis zur Errettung. I. — Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft". Von Richard Wagner. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. Geschäftlicher Theil: Bekanntmachung und Empfehlung des Vereinsvorstandes. —

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Zweiter Theil.

Die Entwickelung bis zur Errettung.

In der Einleitung zu dieser Arbeit ist ein mit strenger Achtsamkeit gepflegtes *logisches Denken* als das nothwendige Mittel zu einer möglichen Errettung unserer Sprache aus dem Zustande ihrer Verrottung bezeichnet worden. Wirklich haben wir auch bei der näheren Betrachtung dieses Zustandes an Beispielen aus der neuesten Litteratur durchweg bemerken müssen, dass durch logisches Denken die darin erkannten Verirrungen und Verwirrungen des Sinnes, wie der Form, zu vermeiden gewesen wären. Zugleich aber hatten wir schon in der Einleitung jenen Zustand der Verrottung selbst, bis zu einem gewissen Grade, als ein natürlich berechtigtes Stadium der Sprachentwickelung dargestellt; und diese Auffassung dürfte dann wiederum durch

eine genaue Beachtung der in der Folge angeführten Beispiele ihre sichere Bestätigung erhalten haben. Die logisch zu korrigirenden Fehler in denselben müssten uns nämlich grösstentheils als die übertriebenen Folgen gewisser, der modernen Sprache eigenthümlicher und nothwendiger Bestrebungen nach der Gewinnung eines, dem modernen Geistesleben entsprechenden Ausdruckes erscheinen. Somit würde auch bei einer logischen Reinigung unserer Sprache dieselbe immer noch in einem gewissen *Zustande* der *Modernität* verbleiben müssen, welcher ihr bei ihrer Verwendung in der, dieser Modernität des gegenwärtigen Lebens speziell dienenden *Prosa* gar nicht zum Vorwurfe gemacht werden dürfte. Wenn wir uns nun also ernstlich der Beantwortung der Frage nach der wirklichen Ermöglichung der *Errettung* unserer Sprache zuwenden wollen, so drängt sich uns zunächst das Bedenken auf, ob es nicht ein bedeutendes Gebiet ihrer Anwendung gäbe, auf welchem auch der Zustand der Modernität als ein zu beseitigender Uebelstand, und daher auch das logische Denken nicht mehr als alleiniges Rettungsmittel gelten müsste. Und in der That haben wir uns bisher auch lediglich mit unserer prosaischen Sprache beschäftigt, das ganze, so eigenartig bedeutende Gebiet der *Kunst* aber noch unbeachtet gelassen, woselbst die Sprache doch noch ganz anderen Dingen als dem „modernen Geistesleben" Ausdruck zu geben hat.

Eine gänzlich zum bequemen Verkehrsmittel des modernen, materialistischen Alltagstreibens erniedrigte Sprache, wie sie dem Reporterwesen unserer Journale, der widerwärtigen Börsenmaklerei, der formlosen parlamentarischen Diskussionen und jener hohlen Phraseologie der undeutschen Geselligkeit des Salons stets gefällige Dienste leistet, eine solche Sprache will uns nicht als fähig erscheinen, dem dichterischen Empfinden, Denken und Schauen die entsprechende, natürlich gewachsene Form zu geben. Dass hierbei nur an die wahrhaft künstlerische Dichtung gedacht wird, welche, kraft des schöpferischen Genie's, sich dem Wuste des gemeinen Lebens abwendet, um das Reinmenschliche und das Ausserzeitliche in wirklicher Gestaltung erschauen zu lassen, und zwar auch selbst da, wo sie das Gewand einer *Zeit*, das Bild einer geschichtlichen Persönlichkeit nicht entbehren kann: dies brauchte wohl kaum erwähnt zu werden. Die Sprache des, wie wir sehen, auf sich allein angewiesenen Dichters müsste von vornherein eine in ganz ungemein starkem Grade künstlich ausgebildete, absichtsvoll über ihren gegenwärtigen Zustand hinausgerückte sein, wogegen sie in ihrem ursprünglichen Verhältnisse zur Dichtung geradezu als *selbstschöpferisch* zu bezeichnen ist. Durch eine, aus innigem, instinktivem Verständnisse ermöglichte, völlig entsprechende Verwerthung ihres eigenthümlichen Wesens, ihrer angeborenen, lebendigen Natur, bestätigt sie da das Gedicht als Kunstwerk. Die Fähigkeit solches selbstschöpferischen Wirkens bemerken wir selbst noch in der *Zeit* der eigentlichen *litterarischen* Erzeugnisse unserer Poesie nicht selten, wenn sie auch mit voller, ursprünglicher Kraft nur in den ältesten bekannten Perioden des dichterischen Schaffens zu walten vermochte. Deren wenige, doch ewig jugendfrische De-

kumente, wie z. B. noch die homerischen Gedichte und jede echte Volkspoesie, haben uns denn auch, unseren heute gewohnten poetischen Kunstwerken gegenüber, einen ganz verschiedenen sprachlichen Charakter aufzuweisen. Wir aber sind nachgerade völlig daran gewöhnt worden, bei *Poesie* alsbald an eine eigenartig verschönerte, erhobene, geschmückte Sprechart zu denken, und diese Sprache mit dem Wesen der Poesie zu verwechseln. Und doch sollten wir wohl Alle es einmal empfunden haben, wie noch heute gerade da, wo eine Dichtung, als Solche, am Tiefsten uns berührt, auch jene selbstschöpferische Kraft der Sprache wieder durchschlage. Es wirkt da die Natur des *Wortes*, und jeder grosse Dichtergenius, in dem der reine Geist seines Volkes fortlebt, hat dieser Natur in gewissem Maasse wieder zu ihrem eigenthümlichen Rechte verholfen. Aber auch dem Grössesten muss die Unbefangenheit je mehr entschwinden, als er die innere Natur seiner Sprache, die er tief nachempfindend vielleicht einzig noch wirklich versteht, von Dem abweichen sieht, was inzwischen dem Volke seiner *Zeit* aus ihr, im ausschliesslichen Dienste ganz anderer, als künstlerischer Interessen, geworden ist. Seit unserer letzten klassischen Litteraturperiode haben sich die Zeit, der Volksgeist und die Sprache so viele Stufen im modernen Fortschritt weiterhin, d. h. vom deutschen Wesen weiter fort bewegt, dass eine deutsche Kunstdarstellung des rein Menschlichen an der Sprache der *„Jetztzeit"* heute geradezu scheitern müsste, oder sich einer, alles bisher Gewohnte an Unechtheit überschreitenden, *rhetorischen Imitation* und *Künstelei* zu befleissigen hätte, wofür jedoch der „moderne Mensch" kaum mehr die Geduld des Schaffens, geschweige denn des Anhörens, besitzen dürfte.

Es war von dem allergrössesten Vortheile für die deutsche Sprache gewesen, dass jene klassische Litteraturperiode in eine Zeit fiel, in welcher der deutsche Volksgeist, nach seinem scheinbar gänzlichen Erloschensein, sich völlig neu gebären musste. Diese wunderbare Neugebärung hat sich damals eben auf dem Gebiete der *Dichtung* vollzogen. Hier war also auch eine Neugebärung des deutschen *Sprach*geistes möglich, der für die vom dichtenden Genius neu erschauten Ideale seine eigene lebendige Form sich zu schaffen vermochte, indessen in der Aussenwelt der prosaischen Wirklichkeit die französische Konversation noch herrschte, unter deren schimmernder Oberfläche die ungebildeten Volksdialekte ihr rohes und unbeachtetes Wesen trieben. Diese letzten Reste eines lebendigen deutschen Sprachwesens waren aber durch greuliche Vermengungen in wilden Zeiten derart verderbt worden, dass sie, dicht neben einander gesprochen, einander selbst nicht verstanden, und so jedenfalls von einem höheren Bewusstsein ihrer *Deutschheit* gänzlich verlassen bleiben mussten, bis der schöpferische Genius der deutschen Dichter gerade aus dieser ihrer vergessenen Deutschheit ein neues Leben erweckte. Lessing fand sich bei seiner ernsten Bemühung um die Veredelung der vaterländischen Sprache allerdings noch einigermaassen befangen in der Verwechselung des Begriffes einer lebendigen deutschen Veredelung, welche hier einer Neuschöpfung gleich-

kam, mit dem Begriffe einer künstlichen französischen Verfeinerung, welche zu vielfach bedenklicher Nachahmung führen musste. Während aber er es sich hatte angelegen sein lassen, den schwerfälligen Ueberresten der einstigen kraftvollen Lutherischen Schöpfung mit Kunst und Mühe die beneidete Gewandtheit der fremden Dialektik mitzutheilen, sicherlich ohne auch dabei seine eigenthümlich *deutsche* Meisterschaft zu verleugnen, — so schuf uns dagegen Goethe, aus innigster deutscher Empfindung und mit treuem Beachten des noch lebendigen, wenn auch in Verkommenheit aller Art gerathenen Volkstones, eine wahrhaftige deutsche Sprache von jugendlicher Frische und ursprünglicher Kraft. Diese liess ihn gerade dann als den grössesten Dichter erscheinen, wann er am kunstlosesten d. h. am einfachsten und unmittelbarsten im schlichten Liede zu seinem Volke mit dessen eigenster Sprache sich äusserte, oder wann er bis in sein spätestes Alter, abseits von den vielfältig ihn zerstreuenden, bald beschränken, bald wieder abstossenden, mühevollen Versuchen zum Finden und Schaffen künstlerischer Formen und Behandelungen verschiedenartigster Stoffe, immer wieder in seinem **Faust** die grosse Schöpferkraft bewährte, die ihm eben aus dem innigsten Verständnisse des Wesens der deutschen **Sprache** erwachsen war. In seinem Liede erscheint uns die deutsche Sprache aus allem Elend und Untergang der Vorzeit **wiedergeboren**, in seinem „Faust" vor aller Fährniss und allem Unfug der Folgezeit **gerettet**.

Es ist gewiss merkwürdig genug, dass gerade diese, gleichsam durch die Sprache selbst mitgeschaffenen, und somit echt nationalen Kunstwerke mit Nichten so wahrhaft vertraulich und innig, zu so dauernder Heilkräftigkeit, in die deutsche Volksseele eingedrungen zu sein scheinen, wie man diess bei ihrer eigenartig nationalen Bedeutung hätte erwarten sollen. Vielmehr war es vornehmlich die spezifisch *litterarische* Betrachtung derselben, an welcher ein gewisses, irrendes Gefühl der Sehnsucht unserer „Gebildeten" nach jenem, dort sprudelnden, ihnen versiegten Quelle des echtbürtig deutschen Geistes eine eigenthümlich abstrakte, halb besonnene, halb schwärmerische Befriedigung fand. Das Gemüth des naiveren Volkes aber fühlte sich zweifellos viel mehr gerade von dem edelsten Schmucke der reichen Rhetorik **Schiller's** wunderbar gefesselt, und blieb diesem pietätvollen Gefühle auch dann noch treu, als jene befriedigten Gebildeten bereits sich bemüssigt fanden, von der „kalten Schönheit" der „Klassizität" sich wiederum abzukehren, um ihr ästhetisches Empfinden nun etwa an den pyrotechnischen Effekten der schauspielerischen Deklamation Goethe'scher Lyrik in modernen Komödien von französisch-jüdischer Derbheit von Neuem zu erwärmen.

Nicht das deutsche Volk hat jene seine Sprache, den entsprechenden Ausdruck seines Geistes, geschaffen, sondern der einzelne grosse Dichter, der den Genius des Volkes selber erst wiederfand und erweckte; und was er selbst in seinem Leben, dicht neben seiner gewaltigsten, unvergleichlichen Schöpfung, zu erstreben für nöthig dachte: die künstlerische Entrückung der Dichtung aus der Sphäre des Volkslebens, das drang seither nur noch mehr und mehr

als zwingendes Gebot durch, wenn poetisch gestimmte Seelen sich über Dinge auszusprechen gedrungen fühlten, die mit dem gegenwärtigen Treiben jenes Lebens nichts zu thun hatten. Ja, die Volksweise selber ward im ironisch lächelnden Munde der gewandten Romantiker bald zu zierlicher rhetorischer Form, die sich alsdann in völlige Unnatur verlor. Dadurch gewann das gegentheilige Streben einen starken Anschein von Berechtigtheit, welches mit allen Mitteln der Modernität aus der Poesie eine raffinirte und pikante Dienerin des inzwischen zum *Politiker* gewordenen, eigenthümlichen *neudeutschen* Geistes zu machen suchte. Dieser aber vermag nun allerdings wenig Verwandtes mit jenem neuen Geiste aufzuweisen, den der deutsche Meister uns erweckt hatte. So ward denn auch Goethe's Lyrik zu einer „Manier", der erst der spekulative Sinn eines talentvollen Dichters aus nicht deutschem Volksstamme, Heinrich Heine's, den eigentlich populären Effekt abzulocken wusste. Und hierin rechnete zugleich diejenige Macht mit der deutschen Poesie ab, welche andererseits den *deutschen* Geist auf politisch-sozialem Gebiete derart zum *modernen* Geiste umzumodeln wusste, dass vom „Deutschen" hiernach nicht mehr viel übrig geblieben ist, als der, nun um so stärker betonte, aber so recht nichts mehr bedeutende, schöne *Name*.

Mussten wir also bemerken, dass Goethe's Sprache zu der unbedingt heilsamen Wirkung, die ihrem Wesen entsprechen hätte, zu gelangen nicht vermocht hat, so haben wir hier noch die ernste Frage zu stellen: woran dies möge gelegen haben? — Die Zeit, die er im Vereine mit den grossen, ihm kongenialen Meistern selber heraufgeführt hatte, erscheint uns als ganz dazu geartet, dass ihre Kinder an künstlerischen Schöpfungen sich recht herzlich begeistern und von ihnen etwas Gutes sich mit in das Leben nehmen konnten, wenn auch dieses Leben eine rechte, äusserlich feste und starke Kulturform damals noch nicht gewonnen hatte. Dieser Gewinn schien nun ebenfalls sich einfinden zu sollen, als das deutsche Volk sich auch aus seinem *politischen* Untergange zu neuer Kraft und Würde durch einen gewaltigen Kampf um seine Existenz und seine Freiheit erhob. Der deutsche Geist, den das deutsche Volk mit den Gaben seiner grossen Genien neu belebt in sich wiedergefunden, hatte sich demnächst in blutigen Thaten auf den Walstätten der Freiheitskämpfe zu bewähren. Konnte er da nicht viele Worte machen, so sang er doch im Schlachtgewühle seine kräftigsten, volksthümlichsten Lieder; und ein Körner ward unter dem Donner der Geschütze aus der mattherzigen Rhetorik knabenhafter Schillerschülerei zu wirklicher deutscher Manns- und Dichterwürde erhoben. Seine begeisterten Worte, sowie die des frommen Arndt, klangen wieder im ganzen Volke; und hier auf einmal schien die innige Wirkung volksthümlicher Kunst ein neues Leben nationaler Dichtung ermöglichen zu sollen. Als aber der Friede eingetreten war, und nun eine solche wahrhaft deutsche Kultur von Männern, die zugleich Goethe's und Schiller's Jünger und Freiheitskämpfer waren, sich hätte bilden können, da begannen jene unseligen Verfolgungen gegen den, in den Machtsphären der geretteten

Staaten missverstandenen, jungen deutschen Geist; und mit reissender Schnelligkeit ging wieder verloren, was mühsam gewonnen und blutig bewahrt worden war. Scheint es nicht wie das eigentlich einzige Erträgniss der grossen deutschen Freiheitskämpfe aussehen, dass man gerade von dann ab die „Freiheit" fast nur noch in der Gestalt der sich allmählich immer mehr vollziehenden Judenemanzipation auftreten sieht. In der That ist Alles, was von Seiten der Deutschen für die Bildung einer, ihrem nationalen Geiste entsprechenden Kultur zu thun unterlassen worden ist, einem reichbegabten nicht deutschen Stamme zu Gute gekommen. Dieser hat die Gunst eines für uns, als Deutsche, widerwärtigsten Geschickes mit seinen ungemeinen Fähigkeiten auf das Vorzüglichste auszunutzen verstanden. Es wäre eben so schlecht, wie unvernünftig, dem Begabten einen Vorwurf daraus zu machen, dass er seine Gaben zu seinem Nutzen zu verwerthen sich befleissigt; vielmehr muss es eigenthümlich quälend für Denjenigen sein, der sich dieses thatsächlichen Verhältnisses bewusst geworden ist, wenn er den Grimm über das von ihm selbst Versäumte — da ja leider die Deutschen ihm bereits so gut wie gänzlich fehlen, gegen die er ihn mit Hoffnung auf Verständniss zu richten hätte — nun gerade an Denen auslassen muss, welche in ihrer Art etwas Tüchtiges geleistet und ihre Schuldigkeit gegen sich selbst gethan haben. Freilich werden aber diese gewiss auch am Deutlichsten zu empfinden vermögen, dass wir mit Recht und in Wahrheit zu klagen haben, weil wir uns nicht zu rechter Zeit auf uns selber zu besinnen wussten, und werden insofern zwar entrüstet sich gebärdende, aber wirklich verständnissvolle Hörer unserer Klagen und unseres Zürnens sein.

Zu jener Zeit, als aus dem neugekräftigten deutschen Volkswesen unter der rechten Leitung und Pflege eine wahrhaft deutsche Kultur einzig sich hatte entwickeln können, da wäre es, innerhalb der Bildung einer solchen Kultur, auch einzig möglich gewesen, dem nun einmal unter uns gemischten nichtdeutschen Volksstamme zu derjenigen Freiheit zu verhelfen, welche für jeden Menschen das eigentlich wahrste und würdigste Glück bedeutet: zu der Freiheit einer vollen Entwickelung der eigenen Fähigkeiten in einem edelen *Dienste*, wie es der Dienst für eine echte, grosse deutsche Kultur sicherlich gewesen wäre. Obwohl es nicht zu denken ist, dass aus dem Nichtdeutschen jemals ein wirklicher Deutscher werden könne, und demnach auch nicht, dass die Arbeit des Nichtdeutschen zur eigentlichen höchsten nationalen Kulturproduktion würde beigetragen haben, so sollte doch wohl eine irgendwie geeignete Verwerthung der reichen Talente unserer nichtdeutschen Mitbürger als möglich sich annehmen lassen, bei welcher nicht das deutsche Wesen selber in den Dienst des Fremden gebracht werden wäre. Es würden dann zugleich mit den Talenten, durch welche dieser Fremde uns nun so glänzend übertrifft, auch Tugenden, durch welche er uns oft beschämen könnte, zu einer, als Mittel für unsere höchsten Zwecke, empirischen Entwickelung haben gelangen können, während jetzt, da unser kulturbaares Volkswesen

von dem selbstbewusst vorwärtsstrebenden fremden Geiste zu sklavischer Heeresfolge in das Undeutsche verderblich mit fortgerissen worden ist, in Momenten mehrer oder minderer Ahnung des Geschehenen, zunächst gewiss alle Bethätigungen jenes Geistes als widerwärtig, feindselig und geradezu schlecht uns erscheinen werden. Diess ist sicherlich eine Ungerechtigkeit; doch wie natürlich für ein jedes deutsche Gemüth! Ja, und selbst dann noch uns natürlich, wenn wir bereits an dem Punkte der klarsten Erkenntniss angelangt sind, dass wir, als wirklich Deutsche, allen Anspruch und alle Hoffnung auf ein eigenes Kulturleben fürderhin aufzugeben haben, indem wir die Durchführung einer neuen, uns zwar seltsam dünkenden, sogenannten internationalen Kultur denen überlassen, welche die Aufgabe der eigentlich modernen Zivilisateren, als begabte, klarsichtige und energische Fremdlinder, auf unserer heimathlichen Erde so vortrefflich zu lösen verstehen.

Doppelt schmerzlich aber freilich muss diese Erkenntniss in den Momenten der Erinnerung an eine Zeit auf uns wirken, in welcher wir noch eine Möglichkeit für eine ganz andere, eine deutschere Entwickelung unserer modernen Kultur vorhanden uns erträumen können. Um den Traum von dieser Möglichkeit uns überhaupt einigermaassen glaublich zu machen, bietet sich uns in der That nur ein einziges bestimmtes Beispiel einer solchen nationalen Verwerthung des fremden Elementes dar. Freilich musste dazu erst die Wundermacht des persönlichen Genius unter uns auftreten. Im grossen inneren Staatsleben hat diese Macht zu walten längst aufgehört: nur in der *Kunst* vermochte sie noch einmal sich uns zu offenbaren. Unsere nichtdeutschen Genossen nun können sich niemals ehrenwerther zeigen, als gerade, wann sie sich mit völlig selbstloser Hingebung einem solchen deutschen Genius anschliessen. Hier wird das fremde Element mit allen seinen reichen Begabungen wirklich einmal in dem rechten edelen Dienste thätig. Beobachten wir das Verhältniss der Anhänger Richard Wagner's zu ihm, so müssen wir einen eigenthümlichen Unterschied bemerken zwischen der Wirkung des Genius auf uns, ihm verwandte Deutsche und auf die ihrer Abstammung nach ihm Fremden, die sich in aufrichtiger Anhänglichkeit zu ihm gesellt haben. Nehmen wir auf beiden Seiten die besten Fälle an. Wir werden innig entzückt und ihm verbunden durch das Gefühl von einer längst verloren gemeinten, oft von uns selber vergessenen Kraft des eigenen deutschen Geistes, die uns in dem Genius sich wiederum als lebendig offenbart. Wir erkennen in ihm, was wir sind, und was wir sein können, und indem wir so den Glauben an unseren eigenen Werth wiedergewinnen und auch noch in der Zeit der höchsten Verzweiflung dennoch immer wieder auf unser Volk, dem solch ein Genius denn doch noch entstehen konnte, zu hoffen getrieben werden, so lieben wir ihn und in ihm das Beste unseres eigenen Wesens, das uns über uns selbst, über den schwächlichen Charakter unserer Zeit, wie über die Schranken unserer Individualität, hinaushebt. Ganz anders bei unseren nichtdeutschen Genossen. Sie erkennen in

dem Genius das, was ihnen fehlt und ewig fehlen muss, eben jenes echteste *Deutsche*, und dieses als ein wahrhaft Grosses und Gutes. Diess aber ist für die Meisten ihrer Stammesbrüder nur eine neue und schwerste Ursache zur Erbitterung, ja, zum Hasse gegen das Deutsche und den es offenbarenden Genius. Denn diesen Meisten zeigt es immer wieder überraschend und erschreckend das Eine des deutschen Wesens, was sie trotz allem Mühen und Arbeiten doch nicht sich aneignen, doch nicht durch ihre Aneignung auflösen können. Diejenigen unter ihnen aber, welche im Stande sind von der nationalen Erbosung über das Nichthaben und Nichtkönnen sich frei zu machen, diese Wenigen ergeben sich, mit dem grossen Bekenntnisse ihrer eigenen Schwäche, dann ganz und gar jenem *Anderen*, das ihnen zwar ein Fremdes, aber ein *Erhebendes* ist. Das wahrhaft Erhebende desselben besteht darin, dass sie ihren Stolz nun in der *Demuth* finden, ihre vielfältigen praktischen Fähigkeiten, sowie ihre vorzügliche Eigenschaft eines rastlosen *Eifers* und ihre edele Tugend einer festen, glühenden *Treue* diesem Fremden, Grossen und Guten zu weihen. So kommt es denn, dass ihre Freundschaft für den Genius moralisch sogar höher stehen kann als die vieler echtdeutschen Genossen. Eine so völlige Hingebung wird selbst in unseren heimischen Kreisen nur als seltene Ausnahme anzutreffen sein. Wir Deutsche nämlich, indem wir unser eigenes, deutsches Wesen vor uns in dem Genius und seinen Werken so stark und gross aufgewachsen sehen, werden nur zu leicht stolz auf uns selber und finden uns darin wohl sogar zu eiteler widerspruchslustiger Eigensucht gegen die Person des Genius aufgestachelt. Von solcher Thorheit kann aber bei Denen nicht die Rede sein, die in ihm nur das grosse Fremde verehren, welches sie, aus ihrer tief empfundenen Unfähigkeit jemals wahrhaft Deutsch sein zu können, in die erhabene Sphäre des selbstlosen *Wirkens* für das grosse Deutsche, und aus diesem Grunde auch in die lebendige Sphäre eines wirklichen *Allgemeinmenschlichen* erhebt.

Erkennen wir nun diese eine Möglichkeit als erwiesen, so drängt sich uns die ernste Frage auf, ob Das zu wirken, was hier der einzelne *Genius* wirkte, nicht die Pflicht des selbstbewusst gewordenen *nationalen Geistes*, in der Person seiner Leiter und Pfleger, gewesen wäre, als nach den Freiheitskriegen das fremde Element bei uns zu üppiger Entwickelung sich zu regen begann. Die einzig sichere Antwort auf diese Frage lautet aber, dass die damals noch denkbare Möglichkeit jener Pflichterfüllung zu benutzen gänzlich **versäumt** worden ist. Das Deutsche, welches zur erhebenden Macht für die ihm dienenden Fremden geworden sein könnte, ist gar nicht zur selbständigen Entwickelung gelangt. Für diese Entwickelung zu sorgen ist vielmehr von seinen eigenen Leitern und Pflegern gerade jenen Fremden selber überlassen geblieben, welche nunmehr, sehr begreiflicher Weise, ihren eigenen, ganz friedlich erscheinenden, uns aber seitdem Unruhen und Nöthe bis zum Untergange bereitenden „Freiheitskampf" zu führen anhoben. Im

Verlaufe dieses seltsamen Kampfes ist es dann dazu gekommen, dass der nichtdeutsche Stamm sich allmählich auch aller wirklichen Anlagen der dabei fast unmerklich ihm unterworfenen Deutschen bemächtigt hat, um aus diesen, ohne sie doch im innersten Wesen verstehen und daheraus natürlich fortentwickeln zu können, einen jenes Wesen missgestaltenden Vortheil für sich zu ziehen. Allerdings konnte es dabei nicht zu den kraftvollen, grossen, originalen Erscheinungen einer natürlichen, unmittelbar wirkenden Produktionskraft kommen, welche eine eigenartige, nationale Kultur zu erzeugen vermag; es ist bei einem künstlichen, spekulativen Benutzen, Verwerthen, Anwenden, Uebertragen, Vermischen und Zurechtlegen geblieben, wie es eben dem Fremden mit dem fremden Gute sich einzig ermöglicht. Doch hat das überall einzig produktive Element des Nationalen darüber den höheren Anschein des *Internationalen* bekommen, und an die Stelle des ernsten Zeichens einer christlichen Volksgemeinde ist die bauschige Fahne der grossen *Humanität* aufgepflanzt worden. Für den Deutschen aber wird es immer beklagenswerth bleiben, dass der schöne Begriff des Internationalen, dessen lebendige Entfaltung, wie auf dem Gebiete der Kunst, so nun auch auf dem Boden der Politik, recht eigentlich aus dem Wesen des deutschen Geistes hätte hervorgehen sollen, — dass dieser Begriff nun gerade durch die Unterdrückung und Missgestaltung dieses selben Wesens von fremden Händen zum „Schiboleth" der *Zeit* erhoben werden musste, worüber zu guterletzt wiederum der Schleier des liberalen Nationalismus, von orientalischer Textur nach französischem Vorbilde, gehängt worden ist. Und nicht minder beklagenswerth ist es für uns, dass mit der Vertretung des edlen Begriffes der Humanität durch jene talentvollen und vielgewandten Fremden, welche ihn aus der *Zeit* ihrer Verfolgung als sehr persönlichen Wunsch für sich mitgebracht hatten, eben dieser Begriff von dem, ihnen natürlich verhassten, Geiste des *Christenthumes* getrennt worden ist, sodass Beides sogar als feindlich sich gegenüber gestellt werden konnte. Hätte nicht vielmehr eine auf dem echten Christenthume beruhende Humanität eben so sehr erst als wahrhaft lebensvolle, produktive Kraft sich entfalten sollen, wie die aus dem nationalen Wesen natürlich entsprosste Thätigkeit eines Volkes es zu sein pflegt? Unleugenbar ist ja freilich durch unsere modernen internationalen Humanitätsbestrebungen mancherlei Gutes und Nützliches zur Erleichterung des menschlichen Lebens und Handelns, des Unterkommens und des Verkehres, erreicht worden, was sich den Erleichterungen menschlicher Arbeit durch die moderne Technik zur Seite stellen lässt. Man muss sich nur immer fragen, zu welchem höheren, eigentlich menschlichen *Zwecke* solche Erleichterungen des Lebens und Wirkens erstlich uns verschafft, und dann von uns angewendet werden, und wohin denn der darin sich bekundende, so hoch gepriesene moderne „Fortschritt" uns führen solle? Gerade solche erhabenen, auf das Höchste, das Ueberpersönliche, Allgemeinmenschliche sich beziehenden Begriffe, wie Internationalität und Humanität, sollten, wenn sie wirkliches Leben gewännen

weit über alles Mechanische und Materielle der Mittelbeschaffung hinaus, mit bestimmtester Deutlichkeit den edelsten Zweck menschlichen Daseins in einer grossen Kultur uns ermöglicht zeigen. Wir aber müssen mit wahrem Grauen bemerken, wie sogar das lebendige *Gefühl* für das Edele und Grosse immer mehr im Schwinden begriffen, wie die Moral zu einer kaufmännischen Abwägung zwischen Soll und Haben, und der hohe Muth der Menschlichkeit zu schwächlich konventioneller Konnivenz entartet ist. Die Herzlosigkeit, Roheit und Gemeinheit ist dagegen auf das Erschreckendste im Wachsen begriffen, was bei jeder das Volksgemüth gewaltiger bewegenden Gelegenheit alsbald furchtbar hervortritt. Das Herz der Menschheit ist nicht im Geringsten gebessert, aber auch ihr Sinn nicht im Mindesten weiter zum Grossen und Hohen gereift worden. Ihre sogenannten modernen „Errungenschaften" haben auf keinem Gebiete als von wirklich innerlich beglückender, erhebender und veredelnder Macht sich erwiesen. Es bleibt zumeist nur eben bei *Begriff*, *Abstraktion*, *Phrase* und *Schein*, nach der Etikette unseres konstitutionellen Jahrhunderts: aber kein lebendiger Herzschlag will darinnen wirken! Die natürliche Entwickelung des nationalen Wesens ist gewaltsam unterbrochen, und eine fremde Strömung hinein gelassen worden, die nun, auf ihre Weise den Boden der Entwickelung selber umwandelnd, ein eigenthümliches modernes Leben aus demselben hervorwachsen macht. Während sonst die grossen Kulturideen den Instinkten des Volksgeistes entblühten, welche sich in einzelnen genialen Persönlichkeiten verkörpert hatten, so werden jetzt die Ideen, von dem Treiben des eigentlichen Lebens losgelöst, nur als unproduktive Blender künstlich davor gehalten. Wahrhaft produktiv aber ist nur der Grund einer lebendigen Religion oder eines nationalen Bewusstseins, und jeder Genius bringt sich einen solchen Lebensboden mit, und sein Wirken ist ein stätes Versuchen ihn auch um sich herum in einer Allgemeinheit empfangender Seelen auszubreiten.

Wenn dagegen alle jene unsere modernen Errungenschaften, welche das Unnationale ihres Wesens hinter dem stolz zur Schau getragenen Stämpel des „Internationalen" verbergen wollen, ihre grosse weltgeschichtliche Kulturprobe eben deshalb nicht zu bestehen vermögen sollten, weil sie nicht in natürlicher Entwickelung auf dem gesunden Boden des eigenen Volksgeistes gewachsen sind, dann wird es auch geschehen, dass, nachdem aus der Geschichte bereits ein Geschäft geworden, dieses Geschäft endlich zu einem Bankerott führt, der uns alle mitsammen, wes Stammes wir seien, in den Untergang reisst. Die grosse Barbarei, als der Schluss dieser gewaltig sich dünkenden Anstrengungen für den Fortschritt der modern-internationalen Zivilisation, welch Letztere wir an der Stelle einer deutschen Kultur um uns her erwachsen sehen müssen: sie meldet sich bereits in vielerlei drohenden Anzeichen; und wenn sie über Europa sündfluthartig hereinbricht, so wird Deutschland die Hauptschuld daran tragen: *Deutschland*, das seine Kulturaufgabe versäumte, weil einst in entscheidender Zeit diejenigen, welche die Deutschesten der Deutschen

hätten sein sollen, aus traurigem Missverständnisse es dahin brachten, dass der Nation, die so viele mannhafte Kraft auf den Schlachtfeldern gezeigt hatte, ihre Kraft auf dem Felde der eigenen Kulturbildung und des Volkslebens jammervoll gebrochen werde.

Nirgends wohl bot sich ein bequemerer Boden zur Arbeit dar für die freiwerdende Kraft eines fremden Stammes, als in diesem Deutschland nach den Freiheitskriegen. Leider nur war eben gerade das Deutsche einestheils das allerwenigst dafür geeignete Wesen, solche Bearbeitung, Vermischung und Vernutzung durch Fremde zu ertragen; und anderentheils liess es sich von dem Fremden auch gar nicht im vollen Sinne „angeeignet" werden, sondern musste ihm immer in gewissem Maasse fremd bleiben. Es besteht da ein ungemeiner Unterschied zwischen dem Deutschen und etwa dem Romanischen, mit welch Letzterem sich zu verschmelzen dem fremden Geiste leichter und unschädlicher gelingen zu können scheint. Um diesen Unterschied einigermaassen zu begreifen, beachte man nur ernstlich die Verschiedenheit der *Sprachen*.

Die Sprache ist nicht ein Willkürliches; sie ist das tief im Volksgeiste wurzelnde, deutlichste Merkzeichen für dessen Eigenart. Nichts ist geeigneter uns über dieselbe aufzuklären, als ein eindringender Blick in das Wesen der Sprache. Nun aber ist es bekannt, dass die romanischen Sprachen *abgeleitete* sind von gewissen *italischen Dialekten*, zu denen auch das Lateinische der Römer gehörte, welche Dialekte also im Stammbaume der europäischen Sprachfamilie selber erst einem *germanischen* Dialekte, sagen wir etwa: dem Altsächsischen und Niederdeutschen, an Ursprünglichkeit gleich stehen. Man betrachte das Französische. Die Sprache selbst hat Form und Gehalt verloren; ihre Flexionsformen haben sich abgeschliffen, ihre Bedeutungssilben oder Wurzeln haben keinen Widerstand geleistet gegen die, sogar den Akzent ihnen raubende, sinnlose Behandelung der Laute durch die Sprechorgane, die sich eine nicht tief im Wesen eines echtbürtigen Volksgeistes wurzelnde Sprache so bequem wie möglich machten, indem es den Sprechenden eben nur noch auf ein konventionell geformtes *Reden* ankam, woraus dann wiederum eine *rhetorische Kunst* zu machen die Franzosen sich vorzüglich angelegen sein lassen. Da die eigentliche Sprache ihren inneren lebendigen Werth ganz eingebüsst hatte, musste eine so zu sagen polizeilich einschränkende, nicht sprachliche, sondern logische Form dafür eintreten, um sie vor völliger Verrottung zu bewahren. Dieser logisch-grammatische Formalismus des Franzosen macht nun wieder aus dem gründlich verderbten Naturprodukte ein Kunstwerk. Eine solche Kunst kann aber der talentvolle Fremde sich wohl aneignen, und er wird dabei nichts Wesenhaftes sich anzueignen brauchen, noch mit der Aneignung und Anwendung schädlich auf ein Wesenhaftes einwirken. Der tieflebendige Grund der Sprache wird dabei nicht berührt, was hingegen bei einem Volksgeiste der Fall sein müsste, welcher nicht abgeleitet ist sondern ursprünglich — wie der *Deutsche*.

Auch unsere Sprache hat, trotz allen Verlusten an der alten starken Form, doch noch immer recht kraftvolle Formen sich bewahrt, und, was das Wichtigste ist: sie hat Wurzeln, die an Lautgehalt nichts eingebüsst haben, und die daher auch noch als Wurzeln, als Träger der Bedeutung des Wortes, im Sprachbewusstsein existiren können und, indem sie also bewusstermaassen die Bedeutung des Wortes enthalten, auch den Ton, den Akzent, auf sich fesseln. Die deutsche Sprache ist ihrem Wesen nach immer noch im ernstesten Sinne eine wirkliche *Sprache*, sie ist nicht ein künstlich gepflegtes Topfgewächs, sondern eine, wenn auch vielfach wild in's Kraut geschossene, und andererseits wiederum wüst beschnittene, aber doch noch durchaus im Boden des Volksgeistes, der sie schuf, selber lebendig wurzelnde Naturpflanze. Eine solche Sprache lässt sich nicht so ohne Weiteres, auch vom grössesten Talente nicht, durch fremden Geist „aneignen“. Je näher der Fremde, nach dem Grade der Sprachverwandtschaft, dem Deutschen steht, je eher wird ihm vielleicht theilweise die Aneignung gelingen; daher z. B. der Franzose, unser europäischer Vetter, in welchem auch das fränkisch-burgundisch-normannische Blut noch nicht ganz versiegt sein dürfte, sich gegebenen Falles wirklich verdeutschen kann, wofür Chamisso ein glänzendes Beispiel ist. Der Semit aber ist nicht nur dem europäischen, sondern selbst dem indogermanischen Stamme fremd. Mit dem Letzteren hat er nur das physiologische Element der Urrace, das Kaukasische, oder richtiger: Mittelländische, gemein, als welches man sich nach den Grundtypen der Schädelbildungen zu bestimmen versucht, wogegen es mit der eigentlichen Sprachverwandtschaft aber nicht zusammen hängt. Die Abzweigung von einem ursprünglich gemeinsamen Stamme, wenn man diese Hypothese für jetzt will gelten lassen, läge in den fernsten Urzeiten der Menschheit. Hier gähnt also eine gewaltige, unüberschreitbar dünkende Kluft, und was von der Sprache gilt, das gilt auch vom Volksgeiste, der sich darin seine unmittelbarste Aeusserung schafft. Die „internationale Bildung“, die „humane Zivilisation“, alle diese schönen Begriffe unserer Zeit —, wo es sich um wahrhaft lebensvolles Produziren und natürliche Kulturbildung handelt, da helfen sie nimmermehr über jene uralte, im Wesen der Arten begründete Kluft hinweg. Natürliche, grosse Kulturen konnten um so kräftiger erwachsen, in je individuellere, nationale Theile das ursprüngliche Ganze der Menschheit sich schied. Aus der Wiedervermischung derselben ist weder die ursprüngliche Ganzheit wieder zu gewinnen, noch eine Kultur von der Kraft und Eigenartigkeit jener nationalen Einzelbildungen zu ermöglichen. Allein aus dem Gefühle von dieser in der Tiefe gähnenden Kluft erklärt sich andererseits auch die mächtige Bildungsbestrebung unserer, dadurch in der Sicherheit ihrer Ansprüche gestörten fremdartigen Mitbürger, womit sie auf der Höhe einer für sie so günstigen Zeit gewaltsam die Kluft zu überbrücken sich bestreben und vergessen machen wollen; welches erstaunenswerth eifrige Bemühen ihnen dann allerdings wiederum über uns versumpfendes Geschlecht

eine unleugbare Gewalt verleiht. Nur kann wohl die Bildung, um welche, und mit welcher sie so rastlos sich bemühen, eine geschickte Benutzung der Volksanlagen durch erweiterte Kenntniss lehren, führt jedoch niemals zurück in jene Urtiefe des menschlichen Wesens, als in die Quellstätte des Volksgeistes und seiner Sprache. Sie weiss sich mit den Unmöglichkeiten geschickt abzufinden, aber sie hebt sie nicht auf. So leitet denn diese moderne Bildung unsere nichtdeutschen Mitbürger immer weiter vom wirklich deutschen Wesen fort; uns selber aber, die wir uns ungeschickt genug bestreben jene eifrigen Bildungsleistungen nachzuahmen, uns schleppt sie widerstandslos hintendrein aus der Heimath unseres eigenen Geistes, auf dem noch immer die Morgenweihe grössester Genien ruht, in die Fremde einer kaltabstrakten, künstlichen Internationalität, wie sie ein Volksstamm wohl herzustellen suchen musste, der nirgends mehr wahrhaft heimisch und weder in eigener Sprache noch in nationalem Leben mehr produktiv war. Und so verfehlen wir gänzlich das uns von unserem Genius gesteckte, erhabene Ziel jener anderen lebendigeren und edleren *Internationalität*, wie sie, im schönsten Sinne der einzelnen unter uns erstandenen unsterblichen Söhne des deutschen Genius selbst, gerade aus den heimischen Kräften unseres *Deutschthums* sich entwickeln sollte.

In welcher Form die beiden sich fremden Volksstämme mit einander sich „abgefunden" haben, das erhellt nun abermals aus dem heutigen Zustande unserer *Sprache*, des Styles unserer modernen Litteratur. Da ein direktes Aneignen nicht möglich war, so musste ein fremdes Hilfsmittel noch herbeigezogen werden. Das dritte Element, welches als Auxiliar die Vermittelung zwischen Semitenthum und Germanenthum bilden sollte, war aber, gerade wie bei unseren modernen politisch-sozialen Fortschrittsbestrebungen, das Franzosenthum, welches einerseits uns Deutschen näher stand als das Semitenthum, und andererseits von diesem leichter konnte angeeignet werden als das Germanenthum. Wir bemerken hier eine Wiederholung des schon zur Zeit des Wiedererwachens des deutschen Geistes Erlebten, doch unter wie ganz anderen Verhältnissen! Damals ging der deutsche Geist daran, sich durch die Wirksamkeit genialer Meister eine litterarische Weltstellung zu gewinnen, und auf diesem Wege überwand er, kraft seines, in den Meistern verkörperten, eigenen Wesens, die Gefahren des Anfangs ergriffenen fremden Mittels. Jetzt gilt es dem nichtdeutschen Geiste sich Stellung in der deutschen, von den Genien verlassenen Litteraturwelt zu gewinnen, und mit dem talentvoll dazu ergriffenen Mittel überwindet und vertilgt er allmählich das deutsche Wesen in Sprache und Litteratur. Wir hatten nach Goethe nichts weiter nöthig, als immer mehr zu lernen *deutsch* zu sein gleich ihm. Das Franzosenthum konnte uns dabei eben so wenig mehr helfen, als der französische Revolutionsgedanke dem deutschen Volkswesen. Wer jenes Hilfsmittels noch bedurfte, gehörte nicht dem Deutschen an. Jetzt sehen wir überall nur das grosse deutsche Versäumniss, das schreckliche Nichtgelernthaben, und

daher ein ganz undeutsches Verweisen auf die Meister des Styles jenseits des Rheines. Dabei aber dünken sich unsere dahin verweisenden modernen Litteraturmeister und Sprachbildner in der That nicht viel weniger als *neue Lessinge* zu sein. Sind sie doch auch ausgesprochen *kritischen* Geistes, nur mit dem bedenklichen Unterschiede, dass sie dabei, trotz mancher Bemühung, es nicht fertig bringen, uns, wie Lessing es vermochte, ein *deutsches Lustspiel* zu schaffen. Vielmehr mag ihr kritisch *zersetzender*, weil fremd über das Deutsche kommender Geist von „Minna von Barnhelm" gar nicht viel wissen. Hier ist ihm eben das ihm fremdartige echt Deutsche anstössig, wodurch sich Lessing's Wesen und Wirken so gewaltig weit von aller modernen Sprach- und Stylmeisterei unterscheidet. Die Schuld aber schiebt der fremde Geist, der doch gerne für deutsch gelten will, und mitunter sogar von Geburt deutsch, aber dem Deutschen gründlich entfremdet ist, auf das in Lessing's Werke *Veraltete*, also auf das einmal *zeitgemäss Gewesene*. Und doch will und kann er andererseits selber lediglich Zeitgemässes für das Heute, also Veraltetes (d. h. Nichtiges) für die Zukunft schaffen, in die er doch wiederum ewig „fortschreiten" möchte. Diese Bemühung um das Zeitgemässe bewährt sich dann auch in der Ausbildung seiner modernen Sprache, welche, da die „*Zeit*", in der wir leben, und der sie „gemäss" sein soll, uns fast nichts original und produktiv Deutsches mehr aufweist, nur erst mit Hilfe des Fremden zu Stande gebracht wird. So wird „Minna von Barnhelm" verworfen, dafür aber Sardou oder Augier empfohlen — empfohlen als Muster für *Sprache*, für *Styl* und für *Kunst*. Denn selbst unsere grossen klassischen Dichter, so heisst es in unseren tonangebenden litterarisch-kritischen Wochenschriften, hätten uns schon eigentlich auf Abwege geführt, weil sie sich nicht nach jenen „ewigen Gesetzen" gerichtet hätten, nach denen die *französische* Kunst, und zwar: die Kunst der Verfertigung moderner Bühnenstücke arbeite, als welche man von Sardou und Augier schliesslich auf Molière zurückzuführen sich den gelehrten Anstrich gibt, in der richtigen Voraussetzung, dass die allerwenigsten der „gebildeten" Leser wirklich etwas Genaueres von Molière's theatralischer Kunst kennen dürften. In diesem Tone redet unsere moderne Journalistik zu uns Enkeln der grossen nationalen Genien und ihrer Genossen und Jünger, und will uns dann damit trösten, dass sie uns autoritativ versichert: wir seien selber durchaus nicht etwa nur „Epigonen", sondern hätten denn doch jene niedrige „Begabungsstufe", auf welcher Werke wie der „*Geisterseher*", die „*Wahlverwandtschaften*" und *Schiller's Gedichte* geschaffen wurden, um ein Bedeutendes bereits überschritten. Die Autorität des modernen „Ritters vom Geiste" spricht es aus, und die Autorität des modernsten Ritters der „Gegenwart" ruft ihm den Beifall zu. Das wahrhaft Deutsche ist jenem, in unserer „Jetztzeit" noch wirklich lebendigen, arbeitenden, sich bildenden und zur Herrschaft durchdringenden Volksgeiste nicht verständlich und kann es nicht sein; daher wird das Ausserdeutsche herangezogen und inmitten der

vollständigen Armseligkeit deutscher Produktion als nun allerdings anstaunenswerthes Muster aufgestellt.

Dabei ist nun Etwas noch besonders bemerkenswerth. Die Nachahmung des Franzosenthumes leistet nämlich eben so sehr der sprachlichen *Lotterei*, als wie dem konventionellen stylistischen *Formalismus* Vorschub. Die *Lotterei* ergiebt sich aber weit weniger aus einer direkten Nachahmung der fremden Sprache, was immer eine Art von Mühe erfordern würde. Sie entsteht vielmehr bei einer gewissen hastigen Verköperung einer missverständlichen Auffassung des französischen Geistes in der Form des deutschen Styles. Die missverständliche, weil gänzlich oberflächliche Auffassung des französischen Geistes, nämlich als eines überhaupt leichtfertigen, hat sich im deutschen Bewusstsein mit thörichtem Stolze auf eigene Solidität und Gründlichkeit derart festgesetzt, dass sie nun den deutschen Schriftsteller dazu verführt, Solidität und Gründlichkeit schlechthin fahren zu lassen, um auf *eingebildete* französische Art recht dreist und bequemlich Lotterei zu treiben, sobald das deutsche Wesen ihm nicht mehr behagt oder ganz unverständlich geworden ist. Der *Formalismus* dagegen beruht auf einem wirklichen Studium, oder doch auf ernstlicherem Beachten der vorzüglichen Eigenthümlichkeiten der französischen Sprache und der Art ihrer Behandelung. Wenn also jene Manier der Lotterei sich aus einem deutschen Irthume über das Wesen des französischen Geistes, diese Manier des Formalismus aber aus einer wesentlich nichtdeutschen Sorge um die nothwendig dünkende beste Benutzung der fremden Vorzüge erklären lässt, so ist damit zugleich eine weitere Erklärung für die leider kaum mehr abzuweisende Beobachtung gegeben, dass gerade die nichtdeutschen unter den deutschen Schriftstellern mit jener eingelernten französisch-formalen Kunst bereits eifrig dabei sind, sich einen ganz glatten und reinlichen Styl, wenn auch ganz undeutschen Geistes, auszubilden, sodass sie nun bald wirklich als die Muster und Meister der neudeutschen Bildungssprache dastehen, während der Deutschgeborene selbst, wenn er nicht seinem nationalen Individualismus in allerlei stylistischen Gesuchtheiten und Verdrehtheiten noch einmal Ausdruck zu geben sich sorglich bemüht, vielmehr es vorzuziehen scheint, die oben geschilderte Lotterei sich weiterhin zum Muster zu nehmen und damit die Verrottung seiner Sprache unbekümmert fort zu besorgen. Der ernstlich gebildete nichtdeutsche Schriftsteller schreibt, wenn wir nicht irren, schon heut zu Tage bei uns einen eleganteren und verständigeren Styl als der arme Deutsche, der immer nur den Schaden davon hat, und auch nichts Besseres davon haben zu wollen scheint, wenn Jener aus der jeweiligen Situation sich staunenswerth klug, gewandt und fleissig seinen Vortheil zieht. Bestenfalls kann ja dieser arme Deutsche den geschickten Fremden nur wiederum schwerfällig nachahmen, da er dessen Gewandtheit, trotz allen etwaigen individuellen Stylschrullen, doch nun einmal nicht mehr durch eigene wahrhaft originale deutsche Produktionskraft zu

überboten vermag. In dieser traurigen Lage bietet sich ihm dann allerdings die Anwendung der blossen Letterei als das bei Weitem Bequemere dar.

Zwar ist es unleugenbar, dass, was wir hier als Verlotterung unserer Sprache bezeichnen, vornehmlich erst durch die *„fremden Federn“* über sie gekommen, als die leblosen Manieren erkalteter Klassizität, philisterhafter Pedanterie und verwelkter Romantik dafür einen trefflichen Grund dargeboten. Man braucht nur an die Erscheinung des Heine'schen Talentes zu denken, um zugleich zu erkennen, dass unter Umständen das Verderbliche selbst noch als Wohlthat empfunden werden kann. Auch ist der seither zur Weltmacht angeschwollene *Journalismus*, welcher die unermessliche Oberfläche der modernen Litteratur bildet, noch heute wesentlich in den Händen jener Fremden, die gerade durch ihn sich zu Vertretern der Deutschen in allen ihren Interessen aufgeschwungen haben. Und dieser selbe Journalismus befördert die völlige Verlotterung der Sprache ersichtlich von Tag zu Tag, mit jeder Morgen- und Abendnummer, die in fliegender Hast zusammengestellt, gedruckt und unter das Publikum geworfen wird. Unsere modernen litterarischen Volksvertreter wissen aber recht gut, dass dieser journalistische Jargon eben nicht jene Solidität besitzt, deren Prädikat sie mit ernstlichem, uns beschämendem Bemühen auch für ihre Behandelung der Sprache anstreben. Wo sich ihre Schriftstellerei über die gewöhnliche Journalschreiberei erhebt, da nimmt sie sich jetzt schon in Acht, hört auf zu lottern und arbeitet in Revuen, Rundschauen und Monatsheften, sowie in Broschüren und gelehrten Werken, mit Vermeidung aller lästigen älterdeutschen Pedanterie und Schwerfälligkeit, an dem seltsamen Kunstwerke der populären modernen Prosa.

Aber selbst wenn wir, verleitet etwa durch einige besonders auffällige Beispiele geschickter Behandelung der Sprache seitens nichtdeutscher Schriftsteller, bei dieser Annahme noch in einer Täuschung befangen wären, wir würden dennoch es als die über kurz oder lang wohl zu erfüllende Aufgabe gerade dieser Art unserer schriftstellernden Staatsgenossen zu bezeichnen haben, dass **sie**, deren Stamm durch seinen herrschend gewordenen Einfluss in wesentlicher Weise uns das moderne *Leben* geschaffen hat, für dieses Leben auch die entsprechende *Sprache* schaffen und sich um den richtigsten Gebrauch derselben bemühen müssen. Dass sie dieses **können**, und zwar **besser können** als wir Deutsche, lässt sich schon aus dem Umstande entnehmen, dass ihnen, den internationalen Fremden, jene unnationale Modernität weit besser zu Gesichte steht, als uns, welche wir in selbiger Modernität mit nichten gleich ihnen ein höheres Kulturziel der Entwickelung unseres eigenen Wesens zu erstreben haben. Dann aber auch ist es immerhin doch für uns die *eigene*, uns ursprünglich eingeborene Sprache, in deren Verrottung unser nationaler Geist, mit der traurigsten Nothwendigkeit einer historischen Entwickelung, nun ganz hilflos gleichsam hineingewirbelt worden ist, dergestalt, dass wir **als Deutsche** überhaupt gar nicht wieder uns da heraus retten können. Wir könnten dies vielmehr nur als selber völlig *Modernegewordene*, wobei, wie bei allem modernen

Wesen, eben die nichtdeutschen Talente und Arbeitskräfte, aus eigentlichstem Kulturberufe, uns doch wiederum erst die besten Muster darbieten würden. Wenn der nichtdeutsche Geist der fremden Sprachen sich geschickt durch unsere Aneignung ihrer Gesetze und Eigenthümlichkeiten zu bemächtigen weiss, so wird ihm dieses erst recht bei einer Sprache gelingen, die, wenn zwar ursprünglich und in ihrer lebendigen Echtheit ihm die fremdeste, nun durch ihn selbst bereits zu einem gerade ihm, seinen Kulturbestrebungen und -bildungen, entsprechenden Jargon geworden ist, welchen er, ohne innere Verworrenheit, klar und ruhig, nach den mit angeborenem Geschicke gelernten Regeln, äusserlich zu behandeln und mit vorsichtiger Achtsamkeit in eine gewisse stylistische Reinheit zu bringen vorzüglich im Stande sein wird. Noch nie hat jener eifrige Stamm die Lösung einer Aufgabe unterlassen, wozu er befähigt war; und so wird er, als der spezifisch dazu Berufene, auch diese lösen, wodurch zwar nicht der deutschen Sprache ein Heil, doch aber dem modernen Deutschen die Wohlthat irgend einer Sprache gebracht werden kann. Allerdings ist auch diese Arbeit nicht etwa vor produktiver, sondern von *kritisch-negativer* Art, indem sie sich lediglich auf die Fernhaltung der in unseren Styl eingerissenen logischen Unsinnigkeiten und Unklarheiten, der so überwuchernden Blüthenpracht falscher Bilder, der unfranzösisch plumpen und schwierigen Perioden oder der neudeutsch leichtfertigen Verkürzungen der Formen und Ersparnisse der Worte beschränken muss. Was aber dabei herauskommen kann, und bei dem Talentvollsten, trotz allen noch unvermeidlichen Rückfällen in die Verrottung und Verlotterung, wirklich bereits herauszukommen scheint, das ist eben Das, was zum Anfange dieser Betrachtung als die einzige Möglichkeit, wenigstens unsere prosaische Sprache vor einem völligen Untergange zu retten, bezeichnet worden war: **eine durch logisches Denken in ihrem Verfalle aufgehaltene und in erträgliche formale Ordnung gebrachte moderne Schriftsprache.**

Nur — *deutsch* ist diese Sprache nun und nimmermehr; und daher kann sie auch nicht die Sprache wahrhaft deutschen *Kunstwerkes* sein! —

Hiermit sind wir an den Punkt gelangt, wohin uns unsere bisherige historische Betrachtung führen sollte. Wir können den dabei verfolgten Gang der letzten Entwickelung unserer Sprache in Kürze nochmals folgendermaassen schildern. In derjenigen Periode des Sprachlebens, welche überall nach natürlichem Gesetze bereits einen Verfall der Sprachform mit sich bringt, war unserer deutschen Sprache durch das Auftreten einiger erhabener Meister der unschätzbare Vortheil einer nochmaligen künstlerischen Neubelebung geworden. In derselben Periode aber wird durch unglückliche äussere, geschichtliche Umstände dieser ihr eben gewordene Vortheil alsbald wieder aufgehoben, oder doch nicht ausgenutzt, und dafür die natürliche Neigung zum Verfalle durch das Eindringen eines fremden Elementes, das sich die Sprache auf seine Weise anzueignen sucht, in ausserordentlichem Grade bestärkt. Bei diesem,

aus einem intimen Unverständnisse für den Geist der deutschen Sprache erwachsenden Verderben derselben stürzen sich nun auch die Deutschen jenen, nur den Geboten ihrer eigenen Natur folgenden Fremden nach. Ja, als durchaus befangen in dem elenden Zustande des Verfalles ihres eigensten Ausdrucksmittels, übertreffen sie Jene endlich sogar durch ungestörte Beförderung des Verfalles mittels unzähmbarer Lotterei. Die Fremden dagegen stehen frei der Sprache gegenüber und wissen sie, kosmopolitischen Blickes, mit den anderen Kultursprachen, als mit einem ihnen nicht fremderen Sprechmaterial, überlegen zu vergleichen. Diese eigenthümliche Stellung verleiht ihnen die Ruhe sich allmählich wieder soweit zu fassen, dass sie der Aufgabe bewusst werden: sich etwas in gewisser Weise stylistisch Anständiges, logisch Verständiges und dem modernen Wesen, welches sie vertreten, Entsprechendes aus der angeeigneten Sprache herauszubilden, was ihnen mit Hilfe einer Benutzung ausserdeutscher Muster konventionell-formalistischer Sprachbehandelung immer mehr gelingen wird. Dass aber dieses also Erreichte bei alledem etwas wahrhaft Deutsches nicht sei und niemals werden könne, das musste uns zugleich aus der Betrachtung jener geschichtlichen Umstände erhellen, welche eine derartige Sprachentwickelung möglich werden liessen. Wir haben sehen müssen, wie aus unserem ganzen Volks- und Staatswesen, unter unglücklichen politischen Verhältnissen, und mit dem dabei gedeihenden Wachsthume der Macht des freigewordenen fremden Elementes, die Deutschheit mehr und mehr geschwunden ist, sodass wir heut zu Tage überall die schrecklichsten Anzeichen unserer völligen Entfremdung von uns selber zu erblicken haben, und, hätten wir glücklich eine Auflösung der Räthselfrage: was ist deutsch? gefunden, wir alsbald in die traurigste Verlegenheit uns gebracht finden würden, wenn wir nun die Frage beantworten sollten: wo ist das Deutsche? Wir haben zugleich gesehen, wie es mit Hilfe desselben Elementes, welches uns so gründlich entdeutscht hat, nunmehr gelungen ist, eine moderne Sprache uns zu verschaffen, die sich den Forderungen des undeutschen Lebens und Denkens vollkommen fügt. Daraus ergiebt es sich schliesslich zweifellos: dass diese Sprache selber durchaus *undeutsch* sein muss, zumal eine so urwüchsige Sprache, wie die *wahrhaft deutsche* es ist, sich nimmermehr zu jedem beliebigen, gänzlich von ihrem eigensten Wesen verschiedenen Zwecke würde gefügig machen lassen, ohne dieses Wesen auf das Tiefste geschädigt sehen, ja endlich selber ganz aufgeben zu müssen.

Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber.

Verfasser der Schrift:

„Die Folterkammern der Wissenschaft."

Lieber, hochgeehrter Herr!

Sie trauen mir zu, auch durch mein Wort der neuerdings durch Sie so energisch angeregten Unternehmung gegen die Vivisektion behilflich werden zu können und ziehen hierbei wohl die vielleicht nicht allzugeringe Anzahl von Freunden in Betracht, welche das Gefallen an meiner Kunst mir zuführte. Lasse ich mich durch Ihr kräftiges Beispiel zu einem Versuche, Ihrem Wunsche zu entsprechen, unbedingt hinreissen, so dürfte weniger mein Vertrauen in meine Kraft mich bestimmen, Ihnen nachzueifern, als vielmehr ein dunkles Gefühl von der Nothwendigkeit mich antreiben, auch auf diesem, dem ästhetischen Interesse scheinbar abliegenden Gebiete den Charakter der künstlerischen Einwirkung zu erforschen, welche von vielen Seiten her bisjetzt mir zugesprochen worden ist. —

Da wir in dem vorliegenden Falle zunächst wiederum demselben Gespenste der „Wissenschaft" begegnen, welches in unserer entgeisteten Zeit vom Sezirtische bis zur Schiessgewehr-Fabrik sich zum Dämon des einzig für staatsfreundlich geltenden Nützlichkeits-Kultus aufgeschwungen hat, muss ich es für meine Einmischung in die heutige Frage von grossem Vortheil erachten, dass bereits so bedeutende und vollberechtigte Stimmen Ihnen zur Seite sich vernehmen liessen und dem gesunden Menschen-Verstande die Behauptungen unserer Gegner als irrig, wenn nicht trügerisch offen legten. Andererseits ist allerdings von dem blossen „Gefühle" in unserer Angelegenheit ein so grosser Aeusserungs-Antheil in Anspruch genommen worden, dass wir dadurch den Spottern und Witzlingen, welche ja fast einzig unsere öffentliche Unterhaltung besorgen, günstige Veranlassung boten, die Interessen der „Wissenschaft" wahrzunehmen. Dennoch ist, meiner Einsicht gemäss, die ernsthafteste Angelegenheit der Menschheit hier in der Weise zur Frage erhoben, dass die tiefsten Erkenntnisse nur auf dem Wege der genauesten Erforschung jenes verspotteten „Gefühles" zu gewinnen sein dürften. Gern versuche ich es, mit meinen schwachen Kräften diesen Weg zu beschreiten.

Was mich bis jetzt vom Beitritte zu einem der bestehenden Thierschutz-Vereine abhielt, war, dass ich alle Aufforderungen und Belehrungen, welche ich von denselben ausgehen sah, fast einzig auf das Nützlichkeitsprinzip begründet erkannte. Wohl mag es den Menschenfreunden, welche sich bisher den Schutz der Thiere angelegen sein lassen, vor allen Dingen darauf ankommen müssen, dem Volke, um von ihm eine schonende Behandlung der Thiere zu erreichen, den Nutzen hiervon nachzuweisen, weil der Erfolg unserer heutigen Civilisation uns nicht ermächtigt, andere Triebfedern als die Auf-

suchung des Nutzens für die Handlungen der staatsbürgerlichen Menschheit in Anspruch zu nehmen. Wie weit wir hierbei von dem einzig veredelnden Beweggrunde einer freundlichen Behandlung der Thiere entfernt blieben, und wie wenig auf dem eingeschlagenen Wege wirklich erreicht werden konnte, zeigt sich in diesen Tagen recht augenfällig, da die Vertreter der bisher festgehaltenen Tendenz der Thierschutz-Vereine gegen die allerunmenschlichste Thierquälerei, wie sie in unseren staatlich autorisirten Vivisektions-Sälen ausgeübt wird, kein giltiges Argument hervorzubringen wissen, sobald die Nützlichkeit derselben zu ihrer Vertheidigung zur Geltung gebracht wird. Fast sind wir darauf beschränkt, nur diese Nützlichkeit in Frage zu stellen, und würde diese bis zur absoluten Zweifellosigkeit erwiesen, so wäre es gerade der Thierschutz-Verein, welcher durch seine bisher befolgte Tendenz der menschenunwürdigsten Grausamkeit gegen seine Schützlinge Vorschub geleistet hätte. Hiernach könnte zur Aufrechterhaltung unserer thierfreundlichen Absichten nur ein staatlich anerkannter Nachweis der Unnützlichkeit jener wissenschaftlichen Thierfolter verhelfen: wir wollen hoffen, dass es hierzu kommt. Selbst aber, wenn unsere Bemühungen nach dieser Seite hin den vollständigsten Erfolg haben, ist, sobald einzig auf Grund der Unnützlichkeit derselben die Thierfolter durchaus abgeschafft wird, nichts Dauerndes und Aechtes für die Menschheit gewonnen, und der Gedanke, der unsere Vereinigungen zum Schutze der Thiere hervorief, bleibt entstellt und aus Feigheit unausgesprochen. —

Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Thiere eines anderen Antriebes bedarf, als den des reinen Mitleidens, der kann sich nie wahrhaft berechtigt gefühlt haben, der Thierquälerei von Seiten eines Nebenmenschen Einhalt zu thun. Jeder, der bei dem Anblicke der Qual eines Thieres sich empörte, ward hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer sich zum Schutze der Thiere mit Anderen verbindet, wird hierzu nur vom Mitleiden bestimmt, und zwar von einem seiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgiltigen und rücksichtslosen Mitleiden. Dass wir aber dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Civilisation, die Dokumentirung der Entgöttlichung unserer staatskirchlichen Religionen. In unseren Zeiten bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unechte und Vorgebliche mit schroffester Schonungslosigkeit bekämpfenden Philosophen, um das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die einzige wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen. Hierüber wurde gespottet, von dem Senate einer wissenschaftlichen Akademie sogar mit Entrüstung remonstrirt; denn die Tugend, wo sie nicht durch Offenbarung anbefohlen war, durfte nur als aus Vernunft-Erwägung hervorgehend, begründet werden. Vernunftgemäss betrachtet wurde dagegen das Mitleid sogar als ein potenzirter Egoismus erklärt: dass der Anblick eines fremden Leidens uns selber Schmerz verursachte, sollte das Motiv

der Aktion des Mitleid's sein, nicht aber das fremde Leiden selbst, welches wir eben nur aus dem Grunde zu entfernen suchten, weil damit einzig die schmerzliche Wirkung auf uns selbst aufzuheben war. Wie sinnreich wir geworden waren, um uns im Schlamme der gemeinsten Selbstsucht gegen die Störung durch gemeinmenschliche Empfindungen zu behaupten! Andererseits wurde aber das Mitleid auch deshalb verachtet, weil es am allerhäufigsten, selbst bei den gemeinsten Menschen als ein sehr niedriger Grad von Lebensäusserung angetroffen werde: hierbei befliss man sich, das Mitleid mit dem Bedauern zu verwechseln, welches in allen Fällen des bürgerlichen und häuslichen Missgeschickes bei den Umstehenden so leicht zum Ausspruche kommt und, bei der ungemessenen Häufigkeit solcher Fälle, seinen Ausdruck im Kopfschütteln der achselzuckend endlich sich Abwendenden findet, — bis etwa aus der Menge der Eine hervortritt, der vom wirklichen Mitleide zur thätigen Hülfe angetrieben wird. Wem es nicht anders eingepflanzt war, als im Mitleid es nur bis zu jenem feigen Bedauern zu bringen, mag sich billig mit einiger Befriedigung hiervor zu wahren suchen, und eine reich ausgebildete, für den Wohlgeschmack hergerichtete Menschenverachtung wird ihm dabei behülflich sein. In der That wird es schwer fallen, einen Solchen für die Erlernung und Ausübung des Mitleids gerade auf seine Nebenmenschen zu verweisen; wie es denn überhaupt im Betracht unserer gesetzlich geregelten staatsbürgerlichen Gesellschaft mit der Erfüllung des Gebotes unseres Erlösers *„liebe deinen Nächsten als dich selbst"* eine recht peinliche Bewandtniss hat. Unsere Nächsten sind gewöhnlich nicht sehr liebenswerth, und in den meisten Fällen werden wir durch die Klugheit angewiesen, den Beweis der Liebe des Nächsten erst abzuwarten, da wir seiner blossen Liebeserklärung nicht viel zuzutrauen berechtigt sind. Genau betrachtet ist unser Staat und unsere Gesellschaft nach den Gesetzen der Mechanik so berechnet, dass es darin ohne Mitleid und Nächstenliebe ganz erträglich abgehen solle. Wir meinen, dem Apostel des Mitleid's wird es grosse Mühseligkeiten bereiten, wenn er seine Lehre zunächst von Mensch zu Mensch in Anwendung gebracht wissen will, da ihm selbst unser heutiges, unter dem Drucke der Noth und dem Drange nach Betäubung so sehr entartetes Familienleben keinen rechten Anhalt bieten dürfte. Wohl steht auch zu bezweifeln, dass seine Lehren bei der Armee-Verwaltung, welche doch mit Ausnahme der Börse, so ziemlich unser ganzes Staatseisen in Ordnung erhält, eine feurige Aufnahme finden werde, da man gerade hier ihm beweisen dürfte, dass das Mitleiden ganz anders zu verstehen sei, als er es im Sinne habe, nämlich *en gros*, summarisch, als Abkürzung der unnützen Leiden des Daseins durch immer sicherer treffende Geschosse.

Dagegen scheint nun die „Wissenschaft", durch Anwendung ihrer Ergebnisse auf berufsmässige Ausübung, die Mühewaltung des Mitleid's in der bürgerlichen Gesellschaft mit offizieller Sanktion übernommen zu haben. Wir wollen hier die Erfolge der theologischen Wissenschaft, welche die Seelsorger

unserer Gemeinden mit der Kenntniss göttlicher Unerforschlichkeiten ausgestattet, unberührt lassen und für jetzt vertrauensvoll annehmen, die Ausübung des unvergleichlich schönen Berufes ihrer Zöglinge werde diese gegen Belehrungen, wie die unsrigen, nicht geringschätzig gestimmt haben. Leider muss allerdings dem streng kirchlichen Dogma, welches für sein Fundament noch immer nur auf das erste Buch Mosis angewiesen bleibt, eine harte Zumuthung gestellt werden, wenn das Mitleid Gottes auch für die zum Nutzen der Menschen erschaffenen Thiere in Anspruch genommen werden soll. Doch ist heut' zu Tage über manche Schwierigkeit hinweg zu kommen, und das gute Herz eines menschenfreundlichen Pfarrers hat bei der Seelsorge gewiss manche weitere Anregung gewonnen, welche seine dogmatische Vernunft für unser Anliegen günstig gestimmt haben könnte. So schwierig es aber immerhin bleiben dürfte, die Theologie rein nur für die Zwecke des Mitleides unmittelbar in Anspruch zu nehmen, um so hoffnungsvoller dürften wir sofort ausblicken, wenn wir uns nach der medizinischen Wissenschaft umsehen, welche ihre Schüler zu einem einzig auf Abhilfe menschlicher Leiden berechneten Beruf ausrüstet. Der Arzt darf uns wirklich als der bürgerliche Lebensheiland erscheinen, dessen Berufsausübung im Betreff ihrer unmittelbar wahrnehmbaren Wohlthätigkeit mit keiner anderen sich vergleichen lässt. Was ihm die Mittel an die Hand gibt, uns von schweren Leiden genesen zu machen, haben wir vertrauensvoll zu verehren, und es ist deshalb die medizinische Wissenschaft von uns als die nützlichste und allerschätzenswertheste angesehen, deren Ausübung und Anforderungen hierfür wir jedes Opfer zu bringen bereit sind; denn aus ihr geht der eigentliche patentirte Ausüber des, sonst so selten unter uns anzutreffenden, persönlich thätigen Mitleides hervor.

Wenn Mephistopheles vor dem *„verborgenen Gifte"* der Theologie warnt, so wollen wir diese Warnung für eben so boshaft ansehen, als seine verdächtige Anpreisung der Medizin, deren praktische Erfolge er, zum Troste der Aerzte, dem *„Gefallen Gottes"* überlassen wissen will. Doch eben dieses hämische Behagen an der medizinischen Wissenschaft lässt uns befürchten, dass gerade in ihr nicht *„verborgenes"*, sondern ganz offen liegendes *„Gift"* enthalten sein möge, welches uns der böse Schalk durch sein aufreizendes Lob nur zu verdecken suche. Allerdings ist es erstaunlich, dass diese als aller nützlichst erachtete „Wissenschaft", je mehr sie sich der praktischen Erfahrung zu entziehen sucht, um sich durch immer positivere Erkenntnisse auf dem Wege der spekulativen Operation zur Unfehlbarkeit auszubilden, mit wachsender Gewissheit erkennen lässt, dass sie eigentlich gar keine Wissenschaft sei. Es sind praktische Aerzte selbst, welche uns hierüber Aufschluss geben. Diese können von den dozirenden Operatoren der spekulativen Physiologie für eitel ausgegeben werden, indem sie etwa sich einbildeten, es käme bei Ausübung der Heilkunde mehr auf, nur den praktischen Aerzten offenstehende, Erfahrung an, sowie etwa auf den richtigen Blick des besonders begabten ärztlichen Individuums, und schliesslich auf dessen tief angelegenen

Eifer, dem ihm vertrauenden Kranken nach aller Möglichkeit zu helfen. Mahomet, als er alle Wunder der Schöpfung durchlaufen, erkennt schliesslich als das Wunderbarste, dass die Menschen Mitleid mit einander hätten; wir setzen dieses, solange wir uns ihm anvertrauen, bei unserem Arzte unbedingt voraus, und glauben ihm daher eher als dem spekulirenden, auf abstrakte Ergebnisse für seinen Ruhm hin operirenden Physiologen im Sezirsaale. Allein auch dieses Vertrauen soll uns benommen werden, wenn wir, wie neuerdings, erfahren, dass eine Versammlung praktischer Aerzte von der Furcht vor der „Wissenschaft" und der Angst für scheinheilig oder abergläubisch gehalten zu werden, sich bestimmen liessen, die von den Kranken bei ihnen vorausgesetzten einzig Vertrauen gebenden Eigenschaften zu verläugnen und sich zu unterwürfigen Dienern der spekulativen Thierquälerei zu machen, indem sie erklären, ohne die fortgesetzten Sezirübungen der Herren Studenten an lebenden Thieren würde der praktische Arzt nächstens seinen Kranken nicht mehr helfen können.

Glücklicherweise sind die wenigen Belehrungen, welche wir über das Wahre und Richtige in dieser Angelegenheit bereits erhalten haben, so vollständig überzeugend, dass die Feigheit jener andern Herren uns nicht mehr zur Begeisterung für die menschenfreundlich von ihnen befürwortete Thierquälerei hinreissen kann, sondern im Gegentheile wir uns bestimmt fühlen werden, einem Arzte, der seine Belehrung von dorther gewinnt, als einen überhaupt mitleidsunfähigen Menschen, ja als einen Pfuscher in seinem Metier, unsere Gesundheit und unser Leben nicht mehr anzuvertrauen.

Da wir eben über die grauenhafte Stümperei jener, dem „grossen Publikum", namentlich auch unsern Ministern und Prinzen-Räthen zu ungemeiner Hochachtung und unverletzlicher Obhut empfohlenen „Wissenschaft" so lehrreich aufgeklärt worden sind, wie diess kürzlich durch die, zugleich in edelstem deutschen Style abgefassten und schon hierdurch sich auszeichnenden, Schriften mehrer praktischer Aerzte geschehen ist, so dürfen wir uns wohl zu der hoffnungsvollen Annahme berechtigt halten, dass uns das Gespenst der „Nützlichkeit" der Vivisektion in unseren ferneren Bemühungen nicht mehr beängstigen werde; wogegen es uns fortan einzig noch daran gelegen sein sollte, der Religion des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeits-Dogma's zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen. Leider mussten wir auf dem soeben beschrittenen Wege der Betrachtung menschlicher Dinge so weit gelangen, das Mitleiden aus der Gesetzgebung unserer Gesellschaft verwiesen zu sehen, da wir selbst unsere ärztlichen Institute, unter dem Vorgeben der Sorge für den Menschen, zu Lehranstalten der Mitleidslosigkeit, wie sie von den Thieren ab — um der „Wissenschaft" willen — ganz natürlich auch gegen den vor ihrem Experimentiren etwa unbeschützten Menschen sich wenden wird, umgeschaffen fanden. —

Sollte uns dagegen vielleicht gerade unsere Empörung gegen die willkürlich ihnen zugefügten, entsetzlichen Leiden der Thiere, indem wir von

diesem unwiderstehlichen Gefühle vertrauensvoll uns leiten lassen, den Weg zeigen, auf dem wir in das einzig erlösende Reich des Mitleid's gegen alles Lebende überhaupt, wie in ein verlorenes und nun mit Bewusstsein wieder gewonnenes Paradies, eintreten dürfen? —

Als es menschlicher Weisheit dereinst aufging, dass in dem Thiere das Gleiche athme was im Menschen, dünkte es bereits zu spät, den Fluch von uns abzuwenden, den wir, den reissenden Thieren selbst uns gleichstellend, durch den Genuss animalischer Nahrung auf uns geladen zu haben schienen: Krankheit und Elend aller Art, denen wir von bloss vegetabilischer Frucht sich nährende Menschen nicht ausgesetzt sahen. Auch die hierdurch gewonnene Einsicht führte zu dem Innewerden einer tiefen Verschuldung unseres weltlichen Daseins: sie bestimmte die ganz von ihr Durchdrungenen zur Abwendung von allem die Leidenschaften Aufreizenden durch freiwillige Armuth und vollständige Enthaltung von animalischer Nahrung. Diesen Weisen enthüllte sich das Geheimniss der Welt als eine ruhelose Bewegung der Zerrissenheit, welche nur durch das Mitleid zur ruhenden Einheit geheilt werden könne. Das einzig ihn bestimmende Mitleid mit jedem athmenden Wesen erlöste den Weisen von dem rastlosen Wechsel aller leidenden Existenzen, die er selbst bis zu seiner letzten Befreiung leidend zu durchleben hatte. So ward der Mitleidslose um seines Leidens willen von ihm beklagt, am Innigsten aber das Thier, das er nur leiden sah, ohne es der Erlösung durch Mitleid fähig zu wissen. Dieser Weise musste erkennen, dass seine höchste Beglückung das vernunftbegabte Wesen durch freiwilliges Leiden gewinnt, welches er daher mit erhabenem Eifer aufsucht und brünstig erfasst, wogegen das Thier nur mit schrecklichster Angst und furchtbarem Widerstreben dem ihm so nutzlosen, absoluten Leiden entgegensieht. Noch bejammernswerther aber dünkte jenem Weisen der Mensch, der mit Bewusstsein ein Thier quälen und für seine Leiden theilnahmlos sein konnte, denn er wusste, dass dieser noch unendlich ferner von der Erlösung sei als selbst das Thier, welches im Vergleich zu ihm schuldlos wie ein Heiliger erscheinen durfte.

Rauheren Klimaten zugetriebene Völker, da sie für ihre Lebenserhaltung sich auf animalische Nahrung angewiesen sahen, haben bis in spate Zeiten das Bewusstsein davon bewahrt, dass das Thier nicht ihnen, sondern einer Gottheit angehöre; sie wussten mit der Erlegung oder Schlachtung eines Thieres sich eines Frevels schuldig, für welchen sie den Gott um Sühnung anzugehen hatten: sie opferten ihm das Thier und dankten ihm durch Darbringung der edelsten Theile der Beute. Was hier religiöse Empfindung war, lebte, nach dem Verderbniss der Religionen, noch in späteren Philosophien als menschenwürdige Ueberlegung fort: man lese Plutarch's schöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seethiere", um sich, zartsinnig belehrt, zu den Ansichten unserer Gelehrten u. s. w. voll Beschämung zurückzuwenden.

Bis hieher, leider aber nicht weiter, können wir die Spuren eines religiös begründeten Mitleidens unserer menschlichen Verfahren gegen die Thiere verfolgen, und es scheint, dass die fortschreitende Civilisation den Menschen, indem sie ihn gegen „den Gott" gleichgiltig machte, selbst zum reissenden Raubthiere umschuf; wie wir denn einen römischen Cäsaren wirklich in das Fell eines solchen gehüllt öffentlich mit den Aktionen eines reissenden Thieres sich produziren gesehen haben. Die ungeheure Schuld alles dieses Daseins nahm ein sündenloses göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode. Durch diesen Sühnungstod durfte sich Alles was athmet und lebt erlöst wissen, sobald er als Beispiel und Vorbild zur Nachahmung begriffen wurde. Es geschah diess von allen den Märtyrern und Heiligen, die es unwiderstehlich zu freiwilligem Leiden hinriss, um im Quelle des Mitleidens bis zur Vernichtung jedes Weltwahnes zu schwelgen. Legenden berichten uns, wie diesen Heiligen vertrauensvoll sich Thiere zugesellten, — vielleicht nicht nur um des Schutzes willen, dessen sie hier versichert waren, sondern auch durch einen tiefen Antrieb des als möglich entkeimenden Mitleids gedrängt: hier waren Wunden, endlich wohl auch die freundlich schützenden Hände zu lecken. In diesen Sagen, wie von der Rehkuh der Genovefa und so vielen ähnlichen, liegt wohl ein Sinn, der über das alte Testament hinausreicht. —

Diese Sagen sind nun verschollen; das alte Testament hat heut' zu Tage gesiegt, und aus dem reissenden ist das „rechnende" Raubthier geworden. Unser Glaube heisst: das Thier ist nützlich, namentlich wenn es, unserm Schutze vertrauend, sich uns ergibt; machen wir daher mit ihm, was uns für den menschlichen Nutzen gut dünkt; wir haben ein Recht dazu, tausend treue Hunde tagelang zu martern, wenn wir hierdurch einem Menschen zu dem „*kanibalischen*" Wohlsein von „*funfhundert Sauen*" verhelfen.

Das Entsetzen über die Ergebnisse dieser Maxime durfte allerdings erst seinen wahren Ausdruck erhalten, als wir von dem Unwesen der wissenschaftlichen Thierfolter genauer unterrichtet wurden, und nun endlich zu der Frage gedrängt sind, wie denn überhaupt, da wir in unseren kirchlichen Dogmen keinen wesentlichen Anhalt hierfür finden, unser Verhältniss zu den Thieren als ein sittliches und das Gewissen beruhigendes zu bestimmen sei. Die Weisheit der Brahmanen, ja aller gebildeten Heidenvölker, ist uns verloren gegangen: mit der Verkennung unseres Verhältnisses zu den Thieren sehen wir eine, im schlimmen Sinne selbst verthierte, ja mehr als verthierte, eine verteufelte Welt vor uns. Es gibt nicht eine Wahrheit, die wir, selbst wenn wir sie zu erkennen fähig sind, aus Selbstsucht und Eigennutz uns zu verdecken nicht bereit sind: denn hierin eben besteht unsere Civilisation. Doch scheint es diesmal, dass das zu stark gefüllte Maass überlaufe, worin denn ein guter Erfolg des aktiven Pessimismus, im Sinne des „Gutes schaffenden" Mephistopheles sich zeigen möchte. Abseits, aber fast gleichzeitig mit dem Aufblühen jener, im vorgeblichen Dienste einer unmöglichen Wissenschaft

vollzogener Thierquälereien, legte uns ein redlich forschender, sorgfältig zürchender und wahrhaftig vergleichender, wissenschaftlicher Thierfreund, die Lehren verschollener Urweisheit wieder offen, nach welchen in den Thieren das Gleiche stöhnet was uns das Leben gibt, ja dass wir unzweifelhaft von ihnen selbst abstammen. *Diese Erkenntniss dürfte uns, im Geiste unseres glaubenslosen Jahrhundert's, am sichersten dazu anleiten, unser Verhältniss zu den Thieren in einem unfehlbar richtigen Sinne zu würdigen*, da wir vielleicht nur auf diesem Wege wieder zu einer wahrhaften Religion, zu der, vom Erlöser uns gelehrten und durch sein Beispiel bekräftigten, der Menschenliebe gelangen möchten. Wir berührten bereits, was die Befolgung dieser Lehre uns Sklaven der Civilisation so übermässig erschwere. Da wir die Thiere bereits dazu verwendeten, uns nicht nur zu ernähren und zu dienen, sondern an ihren künstlich herbeigeführten Leiden auch zu erkennen, was uns selbst etwa fehle, wenn unser, durch unnatürliches Leben, Ausschweifungen und Laster aller Art zerrütteter Leib mit Krankheiten behaftet wird, so dürften wir sie jetzt dagegen in förderlicher Weise zum Zwecke der Veredelung unserer Sittlichkeit, ja, in vieler Beziehung, als untrügliches Zeugniss für die Wahrhaftigkeit der Natur zu unserer Selbsterziehung benützen —

Einen Wegweiser hierfür gibt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit, ein Gespräch des Odysseus mit seinen, von Kirke in Thiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äusserster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge genau gefolgt ist, wird sich schwer damit zurecht finden, wenn er heut' zu Tage die durch unsere Civilisation in Unthiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will. Ein wirklicher Erfolg dürfte wohl nur davon zu erwarten sein, dass der Mensch zu allernächst an dem Thiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewusst werde. An dem Leiden und Sterben des Thieres gewännen wir immer einen Maasstab für die höhere Würde des Menschen, welcher das Leiden als seine erfolgreichste Belehrung, den Tod als eine verklärende Sühne zu erfahren fähig ist, während das Thier durchaus zwecklos für sich leidet und stirbt. Wir verachten den Menschen, der das ihm verhängte Leiden nicht standhaft erträgt und vor dem Tode in wahnsinniger Furcht erbebt: gerade für diesen aber viviseciren unsere Physiologen Thiere, impfen ihnen Gifte ein, welche jener durch Laster sich bereitet, und unterhalten künstlich ihre Qualen, um zu erfahren, wie lange sie etwa auch jenem Elenden die letzte Noth fernhalten könnten! Wer wollte in jenem Siechthume, wie in dieser Abhilfe, ein sittliches Moment erblicken? Würde dagegen mit Anwendung solcher wissenschaftlicher Kunstmittel etwa dem durch Hunger, Entbehrung und Ueberanstrengung seiner Kräfte leidenden armen Arbeiter geholfen werden? Man erfährt, dass gerade an diesem, welcher — glücklicher Weise! — nicht am Leben hängt und willig aus ihm scheidet, oft die interessantesten Versuche zu objektiver Kenntnissnahme physiologischer

Probleme angestellt werden, so dass der Arme noch im Sterben dem Reichen sich verdienstlich macht, wie bereits im Leben z. B. durch das sogenannte „Auswohnen" gesundheitsschädlicher neuer glänzender Wohnräume. Doch geschieht dies von Seiten des Armen in stumpfsinnigem Unbewusstsein. Dagegen könnte man annehmen, dass das Thier selbst vollbewusst willig für seinen Herrn sich quälen und martern liesse, wenn es seinem Intellekte deutlich gemacht werden könnte, dass es sich hierbei um das Wohl seines menschlichen Freundes handele. Dass hiermit nicht zu viel gesagt sei, dürfte sich aus der Wahrnehmung ergeben können, dass Hunde, Pferde, sowie fast alle Haus- und gezähmten Thiere, nur dadurch abgerichtet werden, dass ihrem Verstande es deutlich gemacht wird, welche Leistungen wir von ihnen verlangen; sobald sie dies verstehen, sind sie stets und freudig willig, das Verlangte auszuführen; wogegen rohe und dumme Menschen dem von ihnen unaufgeklärten Thiere ihre Wünsche durch Züchtigungen beibringen zu müssen glauben, deren Zweck das Thier nicht versteht und sie deshalb falsch deutet, was dann wiederum zu Misshandlungen führt, welche auf den Herren, welcher den Sinn der Bestrafung kennt, angewendet füglich von Nutzen sein könnten, dem wahnsinnig behandelten Thiere dennoch aber die Liebe und Treue für seinen Peiniger nicht beeinträchtigen. Dass in seinen schmerzlichsten Qualen ein Hund seinen Herrn noch zu liebkosen vermag, haben wir durch die Studien unserer Vivisektoren erfahren: welche Ansichten vom Thiere wir aber solchen Belehrungen zu entnehmen haben, sollten wir, im Interesse der Menschenwürde besser, als bisher es geschah, in ernstliche Erwägung ziehen, wofür uns zunächst die Betrachtung dessen, was wir von den Thieren bereits zuerst erlernt hatten, dann der Belehrungen, die wir noch von ihnen gewinnen könnten, dienlich sein dürfte. —

Den Thieren, welche unsere Lehrmeister in allen den Künsten waren, durch die wir sie selbst fingen und uns unterwürfig machten, war der Mensch hierbei in nichts überlegen, als in der Verstellung, der List, keineswegs im Muthe, in der Tapferkeit; denn das Thier kämpft bis zu seinem letzten Erliegen, gleichgiltig gegen Wunden und Tod: „es kennt kein Bitten, kein Flehen um Gnade, kein Bekenntniss des Besiegtseins." Die menschliche Würde auf den menschlichen Stolz, gegenüber dem der Thiere, begründen zu wollen, würde verfehlt sein, und wir können den Sieg über sie, ihre Unterjochung, nur von unserer grösseren Verstellungskunst herleiten. Diese Kunst rühmen wir an uns hoch; wir nennen sie „Vernunft", und glauben uns durch sie vom Thiere stolz unterscheiden zu dürfen, da sie, unter Anderem, uns ja auch Gott ähnlich zu machen fähig sei, — worüber Mephistopheles allerdings wiederum seiner eigenen Meinung ist, wenn er findet, der Mensch brauche seine Vernunft allein „nur thierischer als jedes Thier zu sein." In seiner grossen Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit versteht das Thier nicht das moralisch Verächtliche der Kunst abzuschätzen, durch welche wir es uns unterworfen haben; jedenfalls erkennt es etwas Dämonisches darin, dem es scheu

geherrscht; übt jedoch der herrschende Mensch Milde und freundliche Güte gegen das nun tüchtsam gewordene Thier, so dürfen wir annehmen, dass es in seinem Herren etwas Göttliches erkennt, und dieses so stark verehrt und liebt, dass es seine natürlichen Tugenden der Tapferkeit ganz einzig im Dienste der Treue bis zum qualvollsten Tode verwendet. Gleich wie der Heilige unwiderstehlich dazu gedrängt ist, seine Gottestreue durch Martern und Tod zu bezeugen, ebenso das Thier seine Liebe zu seinem gleich göttlich verehrten Herren. Ein einziges Band, welches der Heilige bereits zu zerreissen vermochte, fesselt das Thier, da es nicht anders als wahrhaftig sein kann, noch an die Natur: das Mitleiden für seine Jungen. In hieraus entstehenden Bedrängnissen weiss es sich aber zu entscheiden. Ein Reisender liess seine ihn begleitende Hündin, da sie soeben Junge zur Welt brachte, im Stalle eines Wirthshauses zurück, und begab sich allein auf dem drei Stunden langen Wege nach seiner Heimath; des andern Morgens findet er auf der Streu seines Hofes die vier Säuglinge und neben ihnen die todte Mutter: diese hatte, jedesmal eines der Jungen nach heim tragend, viermal den Weg in Hast und Angst durchlaufen; erst als sie das letzte bei ihrem Herren, den sie nun nicht mehr zu verlassen nöthig hatte, niedergelegt, gab sie sich dem qualvoll aufgehaltenen Sterben hin. — Diess nennt der „freie" Mitbürger unserer Civilisation „hündische Treue", nämlich das „*hündisch*" mit Verachtung betonend. Sollten wir hiergegen in einer Welt, aus welcher die Verehrung gänzlich geschwunden, oder, wo sie anzutreffen ein heuchlerisches Vorgebniss ist, an den von uns beherrschten Thieren nicht ein, durch Rührung belehrendes, Beispiel uns nehmen? Wo unter Menschen hingebende Treue bis zum Tode angetroffen wird, hätten wir schon jetzt ein edles Band der Verwandtschaft mit der Thierwelt keineswegs zu unserer Erniedrigung zu erkennen, da manche Gründe sogar dafür sprechen, dass jene Tugend von den Thieren reiner, ja göttlicher als von den Menschen ausgeübt wird; denn der Mensch ist befähigt in Leiden und Tod, ganz abgesehen von dem der Anerkennung der Welt übergebenen Werthe derselben, eine beseligende Sühnung zu erkennen, während das Thier, ohne jede Vernunfterwägung eines etwaigen sittlichen Vortheiles, ganz und rein nur der Liebe und Treue sich opfert, — was allerdings von unseren Physiologen auch als ein einfacher chemischer Prozess gewisser Grundsubstanzen erklärt zu werden pflegt.

Diesen in der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntniss herumkletternden Affen dürfte aber jedenfalls zu empfehlen sein, nicht sowohl in das aufgeschlitzte Innere eines lebenden Thieres, als vielmehr mit einiger Ruhe und Besonnenheit in das Auge desselben zu blicken; vielleicht fände der wissenschaftliche Forscher hier zum ersten Male das Allermenschenwürdigste ausgedrückt, nämlich: **Wahrhaftigkeit**, die Unmöglichkeit der Lüge, worin, wenn er noch tiefer hineinschaute, die erhabene Wehmuth der Natur über seinen eigenen jammervoll sündhaften Daseinsdünkel zu ihm sprechen würde; denn da, wo er wissenschaftlichen Scherz treibt, nimmt es das Thier ernst.

Von hier aus blicke er dann zunächst auf seinen wahrhaft leidenden Nebenmenschen, den in nackter Dürftigkeit geborenen, vom zartesten Kindesalter an zu Gesundheit zerrüttender übermässiger Arbeit gemisshandelten, durch schlechte Nahrung und herzlose Behandlung aller Art frühzeitig dahin siechenden, wie er aus dumpfer Ergebenheit fragend zu ihm aufschaut: vielleicht sagt er sich dann, dass dieser nun doch jedenfalls wenigstens ein Mensch, wie er, sei. Das wäre ein Erfolg. Könnt ihr dann dem mitleidigen Thiere, welches willig mit seinem Herren hungert, nicht nachahmen, so suchet es nun darin zu übertreffen, dass ihr dem hungernden Nebenmenschen zur nöthigen Nahrung verhelft, was euch ganz leicht fallen dürfte, wenn ihr ihn mit dem Reichen auf gleiche Diät setztet, indem ihr von der übermässigen Kost, von welcher dieser erkrankt, jenem soviel zumässet, dass er davon gesunde, wobei von Leckerbissen, wie Lerchen, welche sich in der Luft besser ausnehmen als in euren Mägen, überhaupt nicht die Rede zu sein brauchte. Allerdings wäre dann zu wünschen, dass eure Kunst hierfür ausreiche. Ihr habt aber nur unnütze Künste gelernt. Von dem bis auf einen gewissen fernen Tag zu verzögernden Tode eines sterbenden ungarischen Magnaten hing die Erlangung gewisser enormer Erbschaftsansprüche ab: die Interessirten setzten ungeheure Salaire an Aerzte daran jenen Tag von dem Sterbenden erleben zu lassen; diese kamen herbei: da war etwas für die „Wissenschaft bei"; Gott weiss was Alles verbindet und vergiftet ward: man triumphirte, die Erbschaft gehörte uns und die „Wissenschaft" ward glänzend remunerirt. Es ist nun nicht wohl anzunehmen, dass auf unsere armen Arbeiter so viel Wissenschaft verwendet werden dürfte. Vielleicht aber etwas Anderes: die Erfolge einer tiefen Umkehr in unserem Inneren.

Sollte das gewiss von Jedem empfundene Entsetzen über die Verwendung der undenklichsten Thierquälerei zum vorgeblichen Nutzen für unsere Gesundheit — das Schlechteste was wir in einer solchen herzlosen Welt besitzen könnten! — nicht ganz von selbst eine solche Umkehr herbeigeführt haben, oder hatten wir erst nöthig, damit bekannt gemacht zu werden, dass diese Nützlichkeit irrthümlich, wenn nicht gar trügerisch war, da es sich hierbei in Wahrheit nur um Virtuosen-Eitelkeit und etwa Befriedigung einer stupiden Neugier handelte? Wollten wir abwarten, dass die Opfer der „Nützlichkeit" sich auch auf Menschen-Vivisektion erstrecken? Mehr als der Nutzen des Individuum's soll uns ja der des Staates gelten? Gegen Staatsverbrecher erliess ein Visconti, Herzog von Mailand, ein Strafedikt, wonach die Todesqualen des Delinquenten auf die Dauer von vierzig Tagen berechnet waren. Dieser Mann scheint die Studien unserer Physiologen im Voraus normirt zu haben; diese wissen die Marter eines hierzu tüchtig befähigten Thieres in glücklichen Fällen ebenfalls auf gerade vierzig Tage auszudehnen, jedoch weniger wie dort aus Grausamkeit, sondern aus rechnender Sparsamkeit. Das Edikt Visconti's wurde von Staat und Kirche gut geheissen, denn Niemand empörte sich dagegen; nur solche, welche die angedrohten furchtbaren Qualen

zu erdulden nicht für das Schlimmste erachteten, fanden sich angetrieben den Staat in der Person des Herrn Herzog's bei der Gurgel zu fassen. Möge nun der neuere Staat selbst an die Stelle jener „Staatsverbrecher" treten, und die Menschheit schändenden Herren Vivisektoren aus ihren Laboratorien kurzweg hinauswerfen. Oder sollten wir diess wiederum „Staatsfeinden" überlassen, als welche ja nach den neuesten Gesetzgebungen die sogenannten „Sozialisten" gelten? — In der That erfahren wir, dass — während Staat und Kirche sich den Kopf darüber zerbrechen, ob auf unsere Vorstellungen einzugehen und nicht dagegen der Zorn der etwa beleidigten „Wissenschaft" zu fürchten sei — der gewaltsame Einbruch in solch ein Vivisektions-Operatorium zu Leipzig, sowie die hierbei vollführten schnellen Tödtungen der für wochenlange Martern aufbewahrten und ausgespannten zerschnittenen Thiere, wohl auch eine tüchtige Tracht Prügel an den sorgsamen Abwärter der scheusslichen Marterräume, einem rohen Ausbruche subversiver sozialistischer Umtriebe gegen das Eigenthumsrecht zugeschrieben worden ist. Wer möchte nun aber nicht Sozialist werden, wenn er erleben sollte, dass wir von Staat und Reich mit unserem Vorgehen gegen die Fortdauer der Vivisektion, und mit der Forderung der unbedingten Abschaffung derselben, abgewiesen würden? Aber nur von der unbedingten Abschaffung, nicht von „thunlichstem Beschränken" derselben unter „Staatsaufsicht" dürfte die Rede sein können, und es dürfte hierfür unter Staatsaufsicht nur die Assistenz eines gehörig instruirten Gensdarmen bei jeder physiologischen Konferenz der betreffenden Herren Professoren mit ihren „Zuschauern" verstanden werden.

Denn unser Schluss im Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andrerseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig von uns behandelt wird.

Sollten wir hierüber verspottet, von unserer National-Intelligenz zurückgewiesen werden, und die Vivisektion in ihrer öffentlichen und privaten Blüthe fortbestehen bleiben, so hätten wir den Vertheidigern derselben wenigstens das eine Gute zu verdanken, dass wir aus einer Welt, in welcher „kein Hund länger mehr leben möchte", auch als Menschen gern und willig scheiden, selbst wenn uns kein „deutsches Requiem" nachgespielt werden dürfte!

Bayreuth, Oktober 1879.

Richard Wagner.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Veränderungen in Vertretungen. — Unser bisheriger Herr Vertreter in *Strassburg*, Musikalienhändler *A. Bender*, siedelt nach *München* über und tritt der dortigen Vertretung bei, während seine Stelle in Strassburg Herr Dr. *Oscar Meyer*, Kustos an der kais. Universitäts- und Landesbibliothek, eingenommen hat. —

Vergünstigungen für die Mitglieder des Patronat-Vereines. — Die kürzlich in diesen Blättern angezeigte Schrift „*Harmonielehre für Lehrer und Lernende*“ von *Cyrill Kistler* (München, Schmidt'sche Musikalienhandlung) wird unseren Mitgliedern zum ermässigten Preise von *3 Mark* abgelassen. Ein Theil des Ertrages fliesst dem Vereinsfonds zu.

Unser Herr Vertreter in Spanien, Dr. *Joaquin Marsillach*, bietet den Mitgliedern unseres Vereines zu dem von 3 auf *2 Mark* ermässigten Preise seine beiden spanischen Schriften an:

1) *Ricardo Wagner*, ensayo biográfico-crítico, mit der im neunten Stücke des vorigen Jahrganges der „Bayreuther Blätter“ in deutscher Uebertragung veröffentlichten Einleitung von Prof. Dr. *José de Letamendi*, sowie mit 2 Autographen R. Wagner's und mehren Abbildungen (Barcelona 1878);
2) *Contrarepplica*, eine polemische Broschüre zur Ergänzung des vorhergenannten Buches (Madrid, 1879).

Bestellungen auf diese Schriften wären an den Verfasser nach *Madrid, Leon 12* zu richten.

Eine weit ausgedehnte Vergünstigung ermässigter Preise für *R. Wagner's musikalische Werke* (Partituren, Klavierauszüge etc. des „Nibelungenringes“ und der „Meistersinger“) seitens der Firma *Schott Söhne* in Mainz wird unseren Mitgliedern demnächst mitgetheilt werden.

Litterarische Neuigkeit. — Bei Schott's Söhnen in Mainz ist eine ausgezeichnete Uebertragung des „*Parsifal*“ in das Englische von *H. L.* und *F. Corder* (Preis: 0,60) erschienen.

Der *Berliner Wagner-Verein* hat am 22. September seinen ersten (musikalischen) Abend in diesem Winter gehalten, an welchem, neben Werken von Beethoven, Liszt und O. Lessmann, *R. Wagner's* amerikanischer Festmarsch (2 Klaviere: Hrn. *R. und O. Eichberg*, Hr. Kapellmeister *Mannstadt*), Loge's Erzählung aus „Rheingold“ (Hr. Hofopernsänger *Ernst*) und die Todkündung aus der „Walküre“ (Frl. *Marianne Brandt*, Herr *Ernst*) zum Vortrage gekommen sind.

Konzert im Interesse unserer Sache. — Am 30. September hat Herr *Martin Pfeddemann*, unter Mitwirkung des Frl. *E. Koch* und des Herrn Hofpianisten *C. Schulz-Schwerin*, in *Colberg* ein Konzert zum Besten des Bayreuther Fonds veranstaltet, dessen Programm u. a. den Einzug der Gäste auf Wartburg aus „Tannhäuser" von *Wagner-Liszt* (Herr *Schulz-Schwerin*), Gesänge der Elsa aus „Lohengrin" und „Träume" von *Wagner* (Frl. *E. Koch*), Lied an den Abendstern aus „Tannhäuser", Ansprache des Königs aus „Lohengrin", Burgbegrüssung Wotan's aus „Rheingold" und Schlussgesang des Hans Sachs aus den „Meistersingern" von *Wagner* (für *M. Pfeddemann*) aufweist. —

Geschäftlicher Theil.

Der Vereinsvorstand macht hierdurch bekannt, dass **Rückzahlungen der geleisteten Beiträge an austretende Mitglieder nur noch bis zum 31. Dezember 1879 stattfinden werden.**

Wer bis zu diesem Termine seine Abmeldung nicht vollzogen hat, erklärt dadurch sein Verbleiben im Vereine für 1880 und ist zur Leistung des betreffenden Jahresbeitrages verpflichtet.

Wer diesen (dritten) Jahresbeitrag noch entrichtet, erwirbt sich damit, auch nach der angezeigten Verschiebung des ersten Festspieles, das ihm vordem dafür zugesicherte Recht des einmaligen freien Besuches desselben.

Zugleich seien unsere Vertreter und Mitglieder auf einen, demnächst von einer Verbindung unserer rheinischen Vertreter an sie versandten, Aufruf zur erweiterten Thätigkeit für die Sicherung des Bayreuther Unternehmens, dem ihre ernstliche Beachtung zu wünschen ist, besonders aufmerksam gemacht. Der Vereinsvorstand wird diesem Aufrufe seinerseits eine Zusammenstellung der jetzt und bis auf Weiteres für die Vereinsverhältnisse geltenden, allgemeinen und besonderen Bestimmungen beifügen, wovon er auf Wunsch noch mehr Exemplare zu liefern bereit ist.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

November. Elftes Stück. 1879.

Inhalt: — Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama. Von Richard Wagner. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von Hans von Wolzogen. II. 2. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. E. T. W. (A.) Hoffmann als Musiker und Schriftsteller über Musik. Von Martin Pladdemann. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Vorstandes. —

Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama.

Mein letzter Aufsatz über das Opernkomponiren enthielt schliesslich eine Hindeutung auf die nothwendige Verschiedenartigkeit des musikalischen Styles für dramatische Kompositionen im Gegensatze zu symphonischen. Hierüber möchte ich mich nachträglich noch deutlicher auslassen, weil es mich bedünkt, als ob bei dieser Untersuchung grosse Unklarheiten sowohl des Urtheil's über Musik, als namentlich auch der Vorstellungen unserer Komponisten beim Produziren derselben aufzuhellen und zu berichtigen sein dürften. Ich sprach dort von „Stümpern", welche ohne Noth stark und fremdartig moduliren, und „Senatoren", welche andererseits die Nothwendigkeit scheinbarer Ausschweifungen auf jenem Gebiete nicht zu erkennen vermöchten. Den Euphemismus „Senaten" gab mir in einem peinlichen Augenblicke Shakespeare's „Jago" ein, welcher einer staatlichen Respekts-Person gegenüber einem der Thierwelt entnommenen Vergleiche ausweichen wollte; ich werde mich im gleichen Falle des beängstigten Schicklichkeitsgefühles kunstwissenschaftlichen Respektspersonen gegenüber künftighin des passenderen Ausdruckes „Professor" befleissen. Die wichtige Frage, um welche es sich, meinem Ermessen nach, hier handelt, dürfte jedoch am Besten, ohne alle Bezugnahme auf „Professoren", einzig unter Künstlern und wahrhaften, d. h. unbezahlten, Kunstfreunden ihre Erörterung finden, weshalb ich mit dem Folgenden meine Erfahrungen und

Inneverdungen bei der Ausübung meines künstlerischen Berufes nur Solchen mitzutheilen gedenke.

Wie das Beispiel immer am Besten anweist, ziehe ich jetzt sogleich einen sehr ausdrücklichen Fall der Kunstgeschichte herbei, nämlich: dass Beethoven sich so kühn in seinen Symphonieen, dagegen so beängstigt in seiner (einzigen) Oper „Fidelio" zeigt. Den Grund der Einengung durch die vorgefundene Struktur des giltigen Opern-Schema's nahm ich bereits in meinem voran-gehenden Aufsatze für die Erklärung der widerwilligen Abwendung des Meisters von ferneren Versuchen im dramatischen Genre in Betracht. Warum er den ganzen Styl der Oper nicht, seinem ungeheuren Genie entsprechend, zu erweitern suchte, lag offenbar daran, dass ihm hierzu in dem einzigen vorliegenden Falle keine anregende Veranlassung gegeben war; dass er eine solche Veranlassung nicht auf alle Weise herbeizuführen strebte, müssen wir uns daraus erklären, dass das uns allen unbekannte Neue ihm bereits als Symphonisten aufgegangen war. Untersuchen wir ihn nun hier in der Fülle seines neuernden Schaffens näher, so müssen wir erkennen, dass er den Charakter der selbständigen Instrumental-Musik ein für alle Male durch die plastischen Schranken festgestellt hat, über welche selbst dieser ungestüme Genius nie sich hinwegsetzte. Bemühen wir uns nun, diese Schranken nicht als Beschränkungen, sondern als Bedingungen des Beethoven'schen Kunstwerkes zu erkennen und verstehen.

Wenn ich diese Schranken plastisch nannte, so fahre ich fort, sie als die Pfeiler zu bezeichnen, durch deren eben so symmetrische als zweckmässige Anordnung das symphonische Gebäude begrenzt, getragen und verdeutlicht wird. Beethoven veränderte an der Struktur des Symphoniesatzes, wie er sie durch Haydn begründet vorfand, nichts, und diess aus demselben Grunde, aus welchem ein Baumeister die Pfeiler eines Gebäudes nicht nach Belieben versetzen, oder etwa die Horizontale als Vertikale verwenden kann. War es ein konventioneller Kunstbau, so hatte die Natur des Kunstwerkes diese Konvention bedingt; die Basis des symphonischen Kunstwerkes ist aber die Tanzweise. Unmöglich kann ich hier wiederholen, was ich in früheren Kunstschriften über dieses Thema ausgeführt, und, wie ich glaube, begründet habe. Nur sei hier nochmals auf den Charakter hingewiesen, welcher durch die bezeichnete Grundlage ein für alle Male der Haydn'schen wie der Beethoven'schen Symphonie eingeprägt ist. Diesem gemäss ist das dramatische Pathos hier gänzlich ausgeschlossen, so dass die verzweigtesten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne jede etwa hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten. Hier gibt es keine Konklusion, keine Absicht und keine Vollbringung. Daher denn auch diese Symphonien durchgängig den Charakter einer erhabenen Heiterkeit an sich tragen. Nie werden in einem Satze zwei Themen von [illegible] entgegengesetztem Charakter sich gegenüber gestellt; wie verschieden-

artig sie erscheinen mögen, so ergänzen sie sich immer nur wie das männliche und weibliche Element des gleichen Grundcharakters. Wie ungeahnt mannigfaltig diese Elemente sich aber brechen, neu gestalten und immer wieder sich vereinigen können, das zeigt uns eben ein solcher Beethoven'scher Symphoniesatz: der erste Satz der heroischen Symphonie zeigt dies sogar bis zum Irreführen des Uneingeweihten, wogegen dem Eingeweihten gerade dieser Satz die Einheit seines Grundcharakters im Ueberzeugendsten erschliesst.

Sehr richtig ist bemerkt worden, dass Beethoven's Neuerungen viel mehr auf dem Gebiete der rhythmischen Anordnung, als auf dem der harmonischen Modulation aufzufinden seien. Sehr fremdartige Ausweichungen trifft man fast nur wie zu übermüthigem Scherz verwendet an, wogegen wir eine unverwegbare Kraft zu stets neuer Gestaltung rhythmisch plastischer Motive, deren Anordnung und Aneinanderreihung zu immer reicherem Aufbau wahrnehmen. Wir treffen, so scheint es, hier auf den Punkt der Scheidung des Symphonikers von dem Dramatiker. Mozart war seiner Mitwelt durch seine, aus tiefstem Bedürfnisse keimende Neigung zu kühner modulatorischer Ausdehnung neu und überraschend: wir kennen den Schrecken über die harmonischen Schroffheiten in der Einleitung jenes Haydn gewidmeten Quartettes. Hier, wie an so manchen charakteristischen Stellen, wo der Ausdruck des kontrapunktisch durchgeführten Themas namentlich durch akzentuirte aufsteigende Vorhaltsnoten bis in das schmerzlich Sehnsüchtige gesteigert wird, scheint der Drang zur Erschöpfung harmonischer Möglichkeiten bis zum dramatischen Pathos zu führen. In der That trat Mozart erst von dem Gebiete der, von ihm bereits zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erweiterten dramatischen Musik aus, in die Symphonie ein; dem eben nur jene wenigen symphonischen Werke, deren eigenthümlicher Werth sie bis auf unsere Tage lebensvoll erhalten hat, verdanken sich erst der Periode seines Schaffens, in welcher er sein wahres Genie bereits als Opern-Komponist entfaltet hatte. Dem Komponisten des „Figaro" und „Don Juan" bot das Gerüste des Symphoniesatzes nur Beengung der gestaltungsfrohen Beweglichkeit an, welcher die leidenschaftlich wechselnden Situationen jener dramatischen Entwürfe einen so willigen Spielraum gewährt hatten. Betrachten wir seine Kunst als Symphoniker näher, so gewahren wir, dass er hier fast nur durch die Schönheit seiner Themen, in deren Verwendung und Neugestaltung aber nur als geübter Kontrapunktist sich auszeichnet; für die Belebung der Bindeglieder fehlte ihm hier die gewohnte dramatische Anregung. Nun hatte sich aber seine dramatisch-musikalische Kunst immer nur erst an der sogenannten „opera buffa", im melodischen Lustspiele, ausgebildet; die eigentliche „Tragödie" war ihm noch fremd geblieben, und nur in einzelnen erhabenen Zügen hatte sie ihm, als „Donna Anna" und „steinerner Gast", ihr begeisterndes Antlitz zugewendet. Suchte er diesem in der Symphonie zu begegnen? Wer kann über Anlagen und mögliche Entwickelungen eines Genie's Auskunft geben, das sein, selbst so kurzes, Erdenleben nur wie unter dem Messer des Vivisektor's zubrachte?

Nun hat sich aber auch die tragische Muse wirklich der Oper bemächtigt. Mozart konnte sie nur noch unter der Maske der Metastasio'schen „Opera seria": steif und trocken, „Clemenza di Tito". Ihr wahres Antlitz scheint sie uns erst allmählich enthüllt zu haben: Beethoven ersah es noch nicht, und blieb „für *seine* Weise". Ich glaube erklären zu dürfen, dass mit dem vollen Ernste in der Erfassung der Tragödie und der Verwirklichung des Drama's durchaus neue Nothwendigkeiten für die Musik hervorgetreten sind; über deren Anforderungen, gegenüber den dem Symphonisten für die Aufrechterhaltung der Reinheit seines Kunststyles gestellten, wir uns genaue Rechenschaft zu geben haben. —

Bieten sich dem blossen Instrumental-Komponisten keine anderen musikalischen Formen, als solche, in welchen er mehr oder weniger zur Ergetzung, oder auch zur Ermuthigung bei festlichen Tänzen und Märschen ursprünglich „aufzuspielen" hatte, und gestaltete sich hieraus der Grundcharakter des, aus solchen Tänzen und Märschen zuerst zusammengestellten symphonischen Kunstwerkes, welchen das dramatische Pathos nur mit Fragen ohne die Möglichkeit von Antworten verwirren musste, so nährten doch gerade lebhaft begabte Instrumental-Komponisten den unabweisbaren Trieb, die Grenzen des musikalischen Ausdrukes und seiner Gestaltungen dadurch zu erweitern, dass sie überschriftlich bezeichnete dramatische Vorgänge durch blosse Verwendung musikalischer Ausdrucksmittel der Einbildungskraft vorzuführen suchten. Die Gründe, aus denen auf diesem Wege zu einem reinen Kunststyle nie zu gelangen war, sind im Verlaufe der mannigfaltigen Versuche auf demselben wohl eingesehen worden; noch nicht aber dünkt uns das an sich Vortreffliche, was hierbei von ausgezeichnet begabten Musikern geschaffen wurde, genügend beachtet zu sein. Die Ausschweifungen, zu denen der genialische Dämon eines Berlioz' hintrieb, wurden durch den ungleich kunstsinnigeren Genius Liszt's in edler Weise zu dem Ausdrucke unsäglicher Seelen- und Welt-Vorgänge gebändigt, und es konnte den Jüngern ihrer Kunst erscheinen, als ob ihnen eine neue Kompositions-Gattung zu unmittelbarer Verfügung gestellt wäre. Jedenfalls war es erstaunlich, die blosse Instrumental-Musik unter der Anleitung eines dramatischen Vorgangs-Bildes unbegrenzte Fähigkeiten sich aneignen zu sehen. Bisher hatte nur die Ouvertüre zu einer Oper oder einem Theaterstücke Veranlassung zur Verwendung rein musikalischer Ausdrucksmittel in einer vom Symphoniesatze sich abzweigenden Form dargeboten. Noch Beethoven verfuhr hierbei sehr vorsichtig: während er sich bestimmt fand, einen wirklichen Theater-Effekt in der Mitte seiner Leonoren-Ouvertüre zu verwenden, wiederholte er, mit dem gebräuchlichen Wechsel der Tonarten, den ersten Theil des Tonstückes, ganz wie in einem Symphoniesatze, unbekümmert darum, dass der dramatisch anregende Verlauf des, der thematischen Ausarbeitung bestimmten, Mittelsatzes uns bereits zur Erwartung des Abschlusses geführt hat; für den empfänglichen Zuhörer ein offenbarer Nachtheil. Weit konziser und im dramatischen Sinne richtiger verfuhr dagegen bereits Weber

in seiner Freischütz-Ouvertüre, in welcher der sogenannte Mittelsatz durch die drastische Steigerung des thematischen Konfliktes mit gedrängter Kürze sofort zur Konklusion führt. Finden wir nun auch in den, nach poetischen Programmen ausgeführten, grösseren Werken der oben genannten neueren Tondichter die, aus natürlichen Gründen unvertilgbaren, Spuren der eigentlichen Symphoniesatz-Konstruktion, so ist doch hier bereits in der Erfindung der Themen, ihrem Ausdrucke, sowie der Gegenüberstellung und Umbildung derselben, ein leidenschaftlicher und exzentrischer Charakter gegeben, wie ihn die reine symphonische Instrumentalmusik gänzlich fern von sich zu halten berufen schien, wogegen der Programmatiker sich einzig getrieben fühlte, gerade in dieser exzentrischen Charakteristik sich sehr präzis vernehmen zu lassen, da ihm immer eine dichterische Gestalt oder Gestaltung vorschwebte, die er nicht deutlich genug gleichsam vor das Auge stellen zu können glaubte. Führte diese Nöthigung endlich bis zu vollständigen Melodram-Musiken mit hinzuzudenkender pantomimischer Aktion, somit folgerichtig auch zu instrumentalen Rezitationen, so konnte, während das Entsetzen über Alles auflösende Formlosigkeit die kritische Welt erfüllte, wohl nichts Anderes mehr übrig bleiben, als die neue Form des musikalischen Drama's selbst aus solchen Geburtswehen zu Tage zu fördern. —

Diese ist nun mit der älteren Opern-Form ebensowenig mehr zu vergleichen, als die zu ihr überleitende neuere Instrumental-Musik mit der unseren Tonsetzern unmöglich gewordenen klassischen Symphonie. Versparen wir uns für jetzt noch die nähere Betrachtung jenes sogenannten „Musikdrama's", und werfen wir für das Erste noch einen Blick auf die von dem bezeichneten Gebärungsprozesse unberührt gebliebene „klassische" Instrumental-Komposition unserer neuesten Zeit, so finden wir, dass dieses „klassisch Gebliebene" ein eitles Vorgeben ist, und an der Seite unserer grossen klassischen Meister uns ein sehr unerquickliches Misch-Gewächs von Gernwollen und Nichtkönnen aufgepflanzt hat.

Die programmatische Instrumental-Musik, welche von „uns" mit schiefernem Blicke und scheelem Auge angesehen wurde, brachte so viel Neues in der Harmonisation und thematischen Charakteristik; sie hat theatralische, handschaftliche, ja historienmalerische Effekte, und führte diess Alles vermöge einer ungemein virtuosen Instrumentations-Kunst mit so ergreifender Prägnanz aus, dass, um in dem früheren klassischen Symphonie-Styl fortzufahren, es leider an dem rechten Beethoven fehlte, der sich etwa schon zu helfen gewusst hätte. „Wir" schwiegen. Als wir endlich wieder den Mund symphonisch uns aufzumachen getrauten, um zu zeigen, was wir denn doch auch noch zu Stande zu bringen vermöchten, verfielen wir, sobald wir merkten, dass wir gar zu langweilig und schwülstig wurden, auf gar nichts Anderes, als uns mit ausgefallenen Federn der programmistischen Sturmvögel auszuputzen. Es ging und geht in unseren Symphonien und dergleichen jetzt weltschmerzlich und katastrophös her; wir sind düster und grimmig, dann wieder muthig und

kühn; wir sehnen uns nach der Verwirklichung von Jugendträumen; dämonische Hindernisse belästigen uns; wir brüten, rasen wohl auch: da wird endlich dem Weltschmerz der Zahn ausgerissen; nun lachen wir und zeigen humoristisch die gewonnene Weltzahnlücke, tüchtig, derb, bieder, ungarisch oder schottisch, — leider für Andere langweilig. Ernstlich betrachtet: wir können nicht glauben, dass der Instrumentalmusik durch die Schöpfungen ihrer neuesten Meister eine gedeihliche Zukunft gewonnen worden ist; vor Allem aber dürfte es für uns schädlich werden, wenn wir diese Werke gedankenlos der Hinterlassenschaft Beethoven's anreihen, da wir im Gegentheile dazu angeleitet werden sollten, das gänzlich Un-Beethovenische in ihnen uns zu vergegenwärtigen, was allerdings im Betreff der Unähnlichkeit mit dem Beethovenischen Geiste, trotz der auch hier uns begegnenden Beethoven'schen Themen, nicht allzuschwer fallen dürfte, im Betreff der Form aber namentlich für die Zöglinge unserer Konservatorien nicht leicht sein kann, da diesen unter der Rubrik „ästhetischer Formen" nichts wie verschiedene Namen von Komponisten zum Auswendiglernen gegeben werden, womit sie für ihr Urtheil sich ohne weiteren Vergleich dann werden helfen müssen.

Die hier gemeinten Symphonien-Kompositionen unserer neuesten — sagen wir: romantisch-klassischen — Schule, unterscheiden sich von den Wildlingen der sogenannten Programm-Musik, ausser dadurch, dass sie uns selbst programmbedürftig erscheinen, besonders auch durch die gewisse zähe Melodik, welche ihnen aus der von ihren Schöpfern bisher still gepflegten, sogenannten „Kammermusik" zugeführt wird. In die „Kammer" hatte man sich nämlich zurückgezogen; leider aber nicht in das traute Stübchen, in welchem Beethoven athemlos lauschenden wenigen Freunden alles das Unsägliche mittheilte, was er nur hier verstanden wissen durfte, nicht aber dort in der weiten Saalhalle, wo er in grossen plastischen Zügen zum Volke, zur ganzen Menschheit sprechen zu müssen glaubte! In dieser weihevollen „Kammer" war es bald still geworden: denn die sogenannten „letzten" Quartette und Sonaten des Meisters musste man so hören, wie man sie spielte, nämlich schlecht und am Besten — gar nicht, bis denn auch hierfür von gewissen verpönten Exzedenten Rath geschafft wurde und man erfuhr, was jene Kammer-Musik eigentlich sage. Jene aber hatten *ihre* Kammer bereits in den Konzertsaal verlegt: was vorher zu Quintetten und dergleichen hergerichtet gewesen war, wurde nun als Symphonie servirt: kleinliches Melodien-Häcksel, mit Heu gemischtem vorgetrunkenem Thee zu vergleichen, von dem niemand weiss was er schlürft, aber unter der Firma „Aecht" endlich für den vermeintlichen Genuss von Weltschmerz zubereitet. — Im Ganzen war aber die neuere Richtung auf das Exzentrische, nur durch programmatische Unterlegungen zu Erklärende, vorherrschend geblieben. Feinsinnig hatte Mendelssohn sich hierbei durch Natureindrücke zur Ausführung gewisser episch-landschaftlicher Bilder bestimmen lassen: er war viel gereist und brachte Manches mit, dem Andere nicht so leicht beikamen. Neuerdings werden dagegen die Genrebilder unserer

lokalen Gemäldeausstellungen glattweg in Musik gesetzt, um mit Hilfe solcher Unterlagen absonderliche Instrumental-Effekte, die jetzt so leicht herzustellen sind, und jederzeit überraschende Harmonisationen, durch welche entwendete Melodien unkenntlich gemacht werden sollen, der Welt als plastische Musik vorspielen zu lassen.

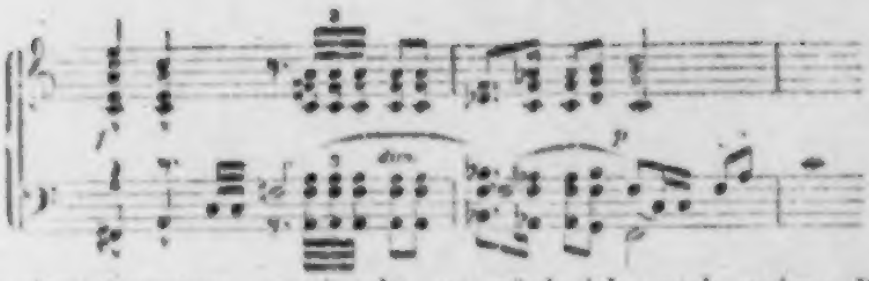
Halten wir nun als Ergebniss der soeben angestellten übersichtlichen Betrachtungen dieses Eine fest: die reine Instrumental-Musik genügte sich nicht mehr in der gesetzmässigen Form des klassischen Symphoniesatzes, und suchte ihr namentlich durch dichterische Vorstellungen leicht anzuregendes Vermögen in jeder Hinsicht auszudehnen; was hiergegen reagirte, vermochte jene klassische Form nicht mehr lebensvoll zu erfüllen, und sah sich genöthigt, das ihr durchaus Fremde selbst in sie aufzunehmen und dadurch sie zu entstellen. Führte jene erstere Richtung zum Gewinn neuer Fähigkeiten, und deckte die gegen sie reagirende nur Unfähigkeiten auf, so zeigte es sich, dass grenzenlose Verirrungen, welche den Geist der Musik ernstlich zu schädigen drohten, von dem weiteren Verfolge der Ausbeutung jener Fähigkeiten nur dadurch fern gehalten werden konnten, dass diese Richtung selbst offen und unverhohlen sich dem Drama zuwandte. Hier war das dort Unausgesprochene deutlich und bestimmt auszusprechen, und dadurch zugleich die „Oper" aus dem Banne ihrer unnatürlichen Herkunft zu erlösen. Und hier, im so zu nennenden „musikalischen" Drama ist es nun, wo wir mit Besonnenheit klar und sicher über die Anwendung neugewonnener Fähigkeiten der Musik zur Ausbildung edler, unerschöpflich reicher Kunstformen uns Rechenschaft geben können.

Die ästhetische Wissenschaft hat zu jeder Zeit die Einheit als ein Haupterforderniss eines Kunstwerkes festgestellt. Auch diese abstrakte Einheit lässt sich dialektisch schwer definiren, und ihr falsches Verständniss führte schon zu grossen Verirrungen. Am Deutlichsten tritt sie uns dagegen aus dem vollendeten Kunstwerke selbst entgegen, weil sie es ist, die uns zu steter Theilnahme an demselben bestimmt und jederzeit seinen Gesammteindruck uns gegenwärtig erhält. Unstreitig wird dieser Erfolg am Vollkommensten durch das lebendig aufgeführte Drama erreicht, weshalb wir nicht anstehen, dieses als das vollendetste Kunstwerk gelten zu lassen. Am Entferntesten stand diesem Kunstwerke die „Oper", und diess vielleicht gerade aus dem Grunde, weil sie das Drama vorgab, dieses aber der musikalischen Arienform zu Liebe in lauter unter sich unzusammenhangende Bruchstücke auflöste: es gibt in der Oper Musikstücke von kürzester Dauer, welche den Bau des Symphoniesatzes durch Vor- und Nach-Thema, Zurückkehr, Wiederholung und sogenannte „Coda" in flüchtigster Zusammenstellung ausführen, so abgeschlossen dann aber in gänzlicher Beziehungslosigkeit zu allen übrigen, ebenso konstruirten Musikstücken bleiben. Diesen Bau fanden wir dagegen im Symphoniesatze zu so reicher Vollendung ausgebildet und erweitert, dass wir den Meister dieses Satzes von der kleinlich beengenden Form der Operapiéce unmuthig

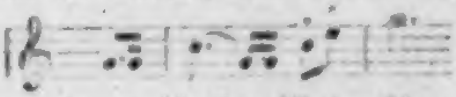
sich abwenden sahen. In diesem Symphoniesatze erkennen wir die gleiche Einheit, welche im vollendeten Drama so bestimmend auf uns wirkt, sowie dann den Verfall dieser Kunstform, sobald fremdartige Elemente, welche nicht in jene Einheit aufzunehmen waren, herangezogen wurden. Das ihr fremdartigste Element war aber das dramatische, welches zu seiner Entfaltung unendlich reicherer Formen bedarf, als sie auf der Basis des Symphoniesatzes, nämlich der Tanzmusik, naturgemäss sich darbieten können. Dennoch muss die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und diess erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüber stehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden; nur dass hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren. —

Ueber die neue Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufsätzen mich ausführlich genug kund gegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, dass ich Anderen mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurtheilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre. Dieser Weg ist, meines Wissens, noch nicht beschritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten „Leitmotive“ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwerthung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm. Hiergegen hatte ich zu erleben, dass in unseren Musikschulen der Abscheu vor der Verworrenheit meines musikalischen Satzes gelehrt wurde, während andererseits dem Erfolge meiner Werke bei öffentlichen Aufführungen, sowie der oberflächlichen Privatlektüre meiner Partituren es zu verdanken ist, dass jüngere Komponisten in unverständiger Weise es mir nachzumachen sich angelegen sein lassen. Da der Staat und die Gemeinde nur Unlehrer meiner Kunst bezahlt, wie (um in der vermeintlich von mir beeinflussten Nähe zu bleiben) z. B. in München den Professor Rheinberger, statt, wie diess vielleicht in England und Amerika einmal geschehen dürfte, etwa einen Lehrstuhl für sie zu errichten, so möchte ich mit dieser vorliegenden kleineren Arbeit fast nur dazu beigetragen haben, die zuletzt bezeichneten jüngeren Komponisten über das, was sie aus meinen Werken lernen und nachahmen könnten, einiger Massen zurecht zu weisen.

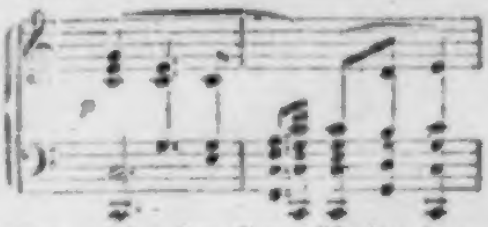
Wer bis dahin durch Anhörungen unserer neuesten, romantisch-klassischen Instrumental-Musik ausgebildet ist, dem möchte ich nun, sobald er es mit der dramatischen Musik versuchen will, vor Allem rathen, nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken. Berlioz konnte nicht tiefer gekränkt werden, als wenn man ihm Auswüchse jener Art auf Notenpapier gebracht, vorlegte und vermeinte, dies müsse ihm, dem Komponisten von Hexensabathen u. dgl., besonders gefallen. Liszt fertigte ähnliche stupide Zumuthungen mit dem Bemerken ab, dass Cigarrenasche und Sägespähne mit Scheidewasser angefeuchtet nicht gut als Gericht zu serviren wären. Ich habe noch keinen jüngeren Komponisten kennen gelernt, der nicht vor allen Dingen von mir Sanktion von „Kühnheiten" zu erlangen gedachte. Hiergegen musste es mir nun recht auffällig werden, dass die vorsichtige Anlage im Betreff der Modulation und Instrumentation, deren ich mich bei meinen Arbeiten mit zunehmender Aufmerksamkeit befleissigte, gar keine Beachtung gefunden hat. Es war mir z. B. in der Instrumental-Einleitung zu dem „Rheingold" sogar unmöglich, den Grundton zu verlassen, eben weil ich keinen Grund dazu hatte ihn zu verändern; ein grosser Theil der nicht unbewegten darauf folgenden Scene der „Rheintöchter" mit „Alberich" durfte durch Herbeiziehung nur der allernächst verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Naivetät sich ausspricht. Dagegen leugne ich nicht, dass ich dem ersten Auftritte der „Donna Anna", in höchster Leidenschaft den frevelhaften Verführer „Don Juan" festhaltend, allerdings bereits ein stärkeres Kolorit gegeben haben würde, als Mozart nach der Konvention des Opernstyles und seiner, erst durch ihn bereicherten Ausdrucksmittel, es hier für angemessen hielt. Dort genügte jene besonnene Einfachheit, die ich ebenso wenig aufzugeben hatte, als die „Walküre" mit einem Sturme, der „Siegfried" mit einem Tonstücke einzuleiten war, welches mit Erinnerung an die in den vorangehenden Dramen plastisch gewonnenen Motive, uns in die stumme Tiefe der Hortschmiede Nibelheim's führt: hier lagen Elemente vor, aus denen das Drama sich erst zu beleben hatte. Ein Anderes erforderte die Einleitung zu der Nornen-Scene der „Götterdämmerung": hier verschlingen sich die Schicksale der Urwelt selbst bis zu dem Seilgewebe, das wir bei der Eröffnung der Bühne von den düsteren Schwestern geschwungen sehen müssen, um seine Bedeutung zu verstehen; weshalb dieses Vorspiel nur kurz und spannend vorbereitend sein durfte, wobei jedoch die Verwendung bereits aus den vorderen Theilen des Werkes verständlich gewordener Motive eine reichere harmonische und thematische Behandlung ermöglichte. Es ist aber wichtig, wie man anfängt. Hätte ich eine Motiv-Bildung, wie diejenige, welche im zweiten Aufzuge der „Walküre" zu „Wotan's" Uebergabe der Weltherrschaft an den Besitzer des Nibelungenhortes sich vernehmen lässt:



etwa in einer Ouverture vorgebracht, so würde ich, nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Styles, etwas geradeswegs Unsinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Drama's das einfache Naturmotiv



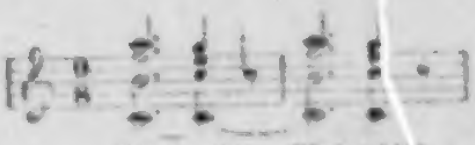
zu dem ersten Erglänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenroth erglämmernden Götterburg „Walhall" das nicht minder einfache Motiv



vernommen worden waren, und jedes dieser Motive in eng verwachsener Theilnahme an den sich steigernden Leidenschaften der Handlung die entsprechenden Wandelungen erfahren hatte, konnte ich sie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmonisation, in der Weise verbunden verführen, dass diese Ton-Erscheinung mehr als Wotans Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten Seele des leidenden Gottes gewahren lassen sollte. Wiederum bin ich hierbei mir aber auch bewusst, dass ich stets bemüht war, das an sich Grelle solcher musikalischer Kombinationen nie als solches, etwa als besondere Kühnheit, auffällig wirken zu lassen, sondern sowohl vorschriftlich als durch mögliche mündliche Anleitung hierzu, sei es durch geeignete Zurückhaltung des Zeitmasses, oder durch vorbereitende dynamische Ausgleichungen, das Fremdartige dermaassen zu verdecken suchte, dass es wie mit naturgemässer Folgerichtigkeit auch als künstlerisches Moment unserer willigen Empfindung sich bemächtigte; wogegen mich begreiflicher Weise nichts mehr empört und demgemäss von fremden Aufführungen meiner Musik fern hält, als die vorherrschende Gefühllosigkeit unserer meisten Dirigenten gegen die Anforderungen des Vortrages namentlich solcher, mit grosser Achtsamkeit zu behandelnder Kombinationen, welche, im falschen hastigen Zeitmasse, ohne die unerlässliche dynamische Vermittelung zu Gehör gebracht, meistens unverständlich, unseren „Professoren" sogar gräulich erklingen müssen.

Diesem ausführlicher behandelten Beispiele, welches ähnlich, nur noch in weit ausgebreiteteren Beziehungen, auf alle meine Dramen Anwendung findet

und das Charakteristische der dramatischen, im Gegensatze zu der symphonistischen Motiven-Ausbildung und Verwendung darbietet, lasse ich noch ein zweites verwandtes folgen, indem ich auf die Wandelungen des Motives der „Rheintöchter", mit welchem diese in kindischer Freude das glänzende Gold umjauchzen:

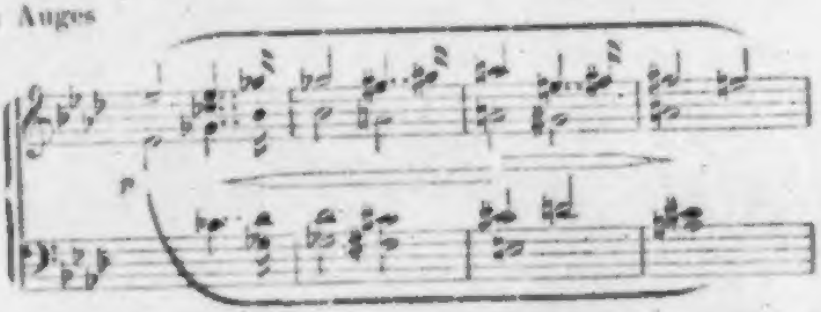


aufmerksam mache. Es dürfte dieses in mannigfaltig wechselndem Zusammenhange mit fast jedem andern Motive der weithin sich erstreckenden Bewegung des Drama's wieder auftauchende, ungemein einfache Thema durch alle die Veränderungen hin zu verfolgen sein, die es durch den verschiedenartigen Charakter seiner Wiederaufrufung erhält, um zu ersehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden im Stande ist, und wie vollständig der Charakter dieser Variationen sich von dem jener figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Themas unterscheidet, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge von unseren Meistern zu wechselvollen Bildern von oft berauschender kaleidoskopischer Wirkung aufgereihet wurden. Diese Wirkung war sofort durch Störung der klassischen Form des Variationen-Satzes aufgehoben, sobald fremde, vom Thema abliegende Motive hinein verflochten wurden, womit etwas dem dramatischen Entwickelungsgange Aehnliches der Gestaltung des Satzes sich bemächtigte und die Reinheit, sagen wir: Ansichverständlichkeit des Tonstückes trübte. Nicht aber das blosse kontrapunktische Spiel, noch die phantasiereichste Figurations- oder erfinderischeste Harmonisations-Kunst konnte, ja durfte, ein Thema, indem es gerade immer wieder erkenntlich bleibt, so charakteristisch umbilden und mit so durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdrucke vorführen, als wie es der wahren dramatischen Kunst ganz natürlich ist. Und hierüber dürfte eben eine genauere Betrachtung der Wiedererscheinungen jenes angezogenen einfachen Motives der „Rheintöchter" einen recht einsichtlichen Aufschluss geben, sobald es durch alle Wechsel der Leidenschaften, in welchen sich das ganze viertheilige Drama bewegt, bis zu „Hagen's" Wachtgesang im ersten Akte der „Götterdämmerung" hin verfolgt wird, woselbst es sich dann in einer Gestalt zeigt, die es allerdings als Thema eines Symphoniesatzes — mir wenigstens — ganz undenklich erscheinen läßet, trotzdem es auch hier nur durch die Gesetze der Harmonie und Thematik besteht, jedoch eben nur wiederum durch die Anwendung dieser Gesetze auf das Drama. Das durch diese Anwendung hier Ermöglichte wiederum auf die Symphonie anwenden zu wollen, müsste demnach aber zum vollen Verderb derselben führen; denn hier würde sich als ein gesuchter Effekt ausnehmen, was dort eine wohl motivirte Wirkung ist.

Es kann nicht meine Absicht sein, das, was ich in früheren Schriften über die Anwendung der Musik auf das Drama ausführlich gesagt habe, hier

nochmals, wenn auch von einem neuen Gesichtspunkte aus betrachtet, zu wiederholen; vielmehr lag es mir hauptsächlich nur daran, den Unterschied zwischen zwei Anwendungsarten der Musik zu zeigen, aus deren Vermengung sowohl die Entstellung der einen Kunstart, als das falsche Urtheil über die andere hervorgeht. Und dies dünkte mich wichtig, um überhaupt zu einer, den grossen Vorgängen auf dem Entwickelungsgebiete der Musik — der einzig noch wahrhaft lebenden und produktiven Kunst unserer Zeit — entsprechenden ästhetischen Ansicht zu gelangen; wogegen gerade in diesem Betreff noch die grösseste Konfusion herrscht. Denn von den Gesetzen der Bildung des Symphonieen-, Sonaten-, oder auch Arien-Satzes ausgehend, gelangten wir bisher, sobald wir uns zum Drama wendeten, nicht über den Opern-Styl hinaus, welcher den grossen Symphonisten in der Entfaltung seiner Fähigkeiten beengte; erstaunen wir dann wieder über die Unbegrenztheit dieser Fähigkeiten, sobald sie in richtiger Verwendung auf das Drama entfaltet werden, so verwirren wir jene Gesetze, wenn wir die Ausbeute der musikalischen Neuerungen auf dem dramatischen Gebiete auf die Symphonie u. s. w. übertragen wollen. Da, wie gesagt, hier es aber zu weit führen würde, diese Neuerungen in ihrem verzweigten Zusammenhange darzustellen, diese Arbeit auch füglich wohl einem Andern als mir zukommen dürfte, verweile ich schliesslich nur noch bei dem Nachweise des charakteristischen Unterschiedes, nicht nur der Umbildung und Verwendung der Motive, — wie sie das Drama fordert, die Symphonie dagegen sie nicht gestatten kann —, sondern der ersten Bildung des Motives selbst.

Im richtigen Sinne undenklich ist uns ein harmonisch sehr auffallend modulirtes Grundmotiv eines Symphoniesatzes, namentlich wenn es sogleich bei seinem ersten Auftreten sich in solcher verwirrenden Ausstattung kundgäbe. Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des „Lohengrin" als Schlussphrase eines ersten Arioso's der in selige Traumerinnerung entrückten „Elsa" zutheilt, würde sich etwa im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich gebend, daher auch so verständlich erscheint, dass meines Wissens noch nie Klagen über das Gegentheil aufgekommen sind. Dies hat aber seinen Grund im scenischen Vorgange. „Elsa" ist in sanfter Trauer, schüchtern gesenkten Hauptes langsam vorgeschritten: ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges



sagt uns, was in ihr lebt. Hierum befragt, meldet sie nichts Anderes als ein mit süssem Vertrauen erfülltes Traumgebild: *„mit zärtlichem Gebahren gab Tröstung er mir ein."* — diess hatte uns jener Aufblick etwa schon gesagt; nun schliesst sie, kühn aus dem Traume zur Zuversicht, der Erfüllung in der Wirklichkeit fortschreitend, die weitere Meldung an: *„des Ritter's will ich wahren, er soll mein Streiter sein".* Und hiermit kehrt die musikalische Phrase, nach weiter Entrückung, in den Ausgangs-Grundton zurück.

Ein jüngerer Freund wunderte sich damals, als ich ihm die Partitur zur Ausführung eines Klavierauszuges überreicht hatte, höchlich über den Anblick dieser, in so wenigen Takten so stark modulirenden Phrase, noch mehr dann aber darüber, dass, als er der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar beiwohnte, dieselbe Phrase ihm ganz natürlich vorgekommen war, was jedenfalls auch Liszt's musikalische Direktion vermittelt hatte, der aus dem hastig überblickten Augen-Gespenst durch den richtigen Vortrag eine wohlgebildete Tongestalt modelirt hatte.

Es scheint, dass schon jetzt einem sehr grossen Theile des Publikum's Manches, ja fast Alles in meinen dramatischen Musiken durchaus natürlich dünkt und dennoch gefällt, worüber unsere „Professoren" noch Zeter schreien. Würden diese mich auf einen ihrer heiligen Lehrstühle setzen, so dürften sie dagegen vielleicht in noch grössere Verwunderung gerathen, wenn sie wahrnähmen, welche Vorsicht und Mässigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effektmittel, ich ihren Schülern anempfehlen würde, da ich diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, so lange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist. Würde diese Regel dann befolgt, so bekämen wir vielleicht wieder einmal Symphonien und dgl. zu hören, über welche sich wiederum auch etwas sagen liesse, während über unsere neuesten Symphonien sich eben gar nichts sagen lässt.

Weshalb ich hiermit auch schweige, bis ich etwa einmal an ein Konservatorium berufen werde, — nur nicht als „Professor." —

Richard Wagner.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Die innere *Undeutschheit* der heutigen deutschen Sprache an dem äusseren Zustande derselben nachzuweisen, vermochte wohl schon bis zu einem gewissen Grade die Sammlung von Beispielen der Unlogik in dem ersten Theile dieser Abhandlung. Tiefer aber, über die Bedeutung dieses grammatisch-syntaktischen Zustandes der Sprache hinaus, auf den Zustand des *deutschen Sprachbewusstseins* der Sprechenden selbst, und damit zu einer Erkenntniss des vorhandenen Grades nationalen Geistes bei den Forderern und Vertretern unserer modernen Kultur, dahin führt uns die ernste Beobachtung einer fast absolut zu nennenden Unfähigkeit eben Dieser, welche unsere heutige Sprache am Besten zu gebrauchen wissen, der Unfähigkeit nämlich: selbst noch eine lebendige *Empfindung* für die *Eigenthümlichkeiten und Schönheiten der deutschen Sprache* zu haben.

Diese Unfähigkeit zeigt sich uns sofort, wenn inmitten unserer modernen Sprachwirthschaft etwas auftaucht, was wirklich dem echtdeutschen Sprachgeiste entsprossen ist. Nicht wegen der äusseren *Form*, sondern wegen des inneren Wesens sind solche Erscheinungen unseren litterarischen Grossen und Meistern der modernen Sprache absolut fremd. Sie wissen sich nicht in die Volksseele hinein zu versetzen, welche diese Sprache aus sich erschuf und bildete; denn wenn sie dieses vermöchten, so würden sie nicht derart rein äusserlich nur an einer fremdartigen *Form* Anstoss nehmen, die ihnen als solche nichts besagt, sondern sie würden verstehen, wie und warum diese, in der heutigen Sprachwelt zunächst fremdartiger sich zeigende Form sich bilden musste, und würden empfinden, welches eigenartige Leben sich in ihr offenbart. So ist diesen kritischen Herren, welche selbst als Retter und Meister moderner Sprache auftreten, die Sprache Richard Wagner's artfremd und ein stäter Stein des Anstosses, wie zugleich der unfehlbare Probirstein für Grad und Werth ihres Verständnisses deutscher Sprache überhaupt. In der Sprache dieses unseres Meisters ist alles deutsch, von ganzer Seele, im innersten Grunde deutsch, und zwar nicht nur, wie Jene in ihrer verständnisslosen Aeusserlichkeit wähnen, wegen gewisser Benutzungen älterer Bildungen, sondern aus demselben künstlerischen Triebe, welcher auch diese Benutzungen erst veranlasst hat. Dieser ist der schaffensgewaltige Trieb, der aus der Seele eines, über seine Zeit frei empor sich hebenden nationalen Genius hervordringt und uns inmitten der traurigsten Undeutschheit aller Zustände und Begebenheiten, Gesinnungen und Aeusserungen noch einmal im herrlichen Glanze der grossen Kunst vor das Auge stellt: was deutsch ist. Ja, auch für die verlegen-trübselige Frage, wo das Deutsche sei, werden wir hiernach nicht so leicht eine andere Antwort zu finden vermögen, als die, welche uns durch eine Abkehrung von der

grossen modernen Welt und durch die Einkehr in das Reich der Kunst unseres Meisters zu Theile werden kann. Denn hier ist eine Kunst entstanden, welche nichts gemein hat mit dem Wesen dieser Welt und dabei dennoch auf die Kinder eben dieser Welt eine unwiderstehlich wunderbar zwingende Wirkung ausübt, indem sie bei den Einen den letzten, fast vergessenen Rest der Deutschheit mit der vollen Zauberkraft der Urverwandschaft zu mehrem oder minderem Bewusstsein wieder erweckend berührt, den Anderen aber zu erschreckener Bewunderung die ganze, unsterbliche Macht jenes deutschen Wesens, das sie völlig vernichten zu können wähnten, mit der ungeschwächten Gewalt des ewig wiedergeborenen Genius offenbart. Und mit dieser Kunst in innigster Verbindung ist auch die Sprache entstanden: die *deutsche* Sprache der *deutschen* Kunst, die eben so wenig, wie diese Kunst mit unserer Zeit, gemein hat mit jener logisch geretteten Prosa der modernen Gegenwart, als welcher vielmehr jegliche Hervorbringung wahrhaft lebendiger grosser Kunst unmöglich bleiben musste. Aber, während die *Kunst* in ihrer lebensvollen Ganzheit an die weite, vielempfängliche Seele der öffentlichen Allgemeinheit sich wandte, so verfiel die *Sprache* für sich, diese echtdeutsche und unmoderne Künstlersprache, der philologischen Kritik der engen Köpfe unserer litterarischen Autoritäten, welche nun im harten Anstosse daran vernehmlich uns bemerken lassen, was Geistes vielgewandt sprechende Sprösslinge sie selber seien.

Keiner unserer tonangebenden Schriftsteller und Kritiker, welche die litterarische Kultur unseres Volkes besorgen, hat von der Deutschheit der Sprache in Wagner's Dichtungen nur eine leise Empfindung gehabt. Keiner hat jemals das freudige Gefühl gezeigt, welches das Gemüth eines echten Deutschen bei dem Vernehmen des kräftigen, sinnvollen Klanges deutscher Worte zweifellos mit unvergleichlich wohlthätiger Heimathfrische durchziehen sollte, da wir in ihnen einen guten Theil unseres eigensten Lebens und Seins erkennen müssten, wenn wir wirklich noch Deutsche wären. Liegt es heute einem Künstler daran, seine Sprache, damit sie einem höheren künstlerischen Zwecke entspreche, gerade auf solche prägnante, urkräftige einfache Grundwörter möglichst zu beschränken und alle jene abstrakten Komplikationen, und Konglomerationen daraus zu entfernen, welche unsere modernen Lebensverhältnisse mit ihrer tausendfachen Verzwicktheit und Verwickeltheit von Interessen, Beziehungen und Rücksichten hineingebracht haben, so wird er — wie etwa auch Gustav Freytag, der sorgsam bewusste Sprachformer in den „*Ahnen*“ — für einen närrischen Sonderling gehalten, der — nicht deutsch zu reden wisse! Die deutsche Sprache soll die uns deutliche sein; aber die, denen die moderne Sprache dient, sind eben nicht Deutsche mehr, daher ihnen die wirklich deutsche Sprache undeutlich bleiben muss. Wir haben einen Schatz herrlicher Worte, in denen ein noch wunderkräftiges Leben uns entgegentritt; aber wir selber leben dieses Leben, begreifen die Schönheiten und Echtheiten dieser Sprache nicht mehr. Wie dürfen wir wähnen, dieselbe Sprache noch heute in Wahrheit zu sprechen und zu schreiben, und wie können wir wagen von der Sprache,

die wir heute sprechen und schreiben, das Mass zu nehmen für die Schätzung der Deutschheit in der Sprache eines grossen deutschen Künstlers? Doch ist dieses Wagniss bereits zu einer ganz allgemeinen leichtfertigen Gewohnheit des undeutschen oder entdeutschten Sinnes unserer modernen Sprachrichter und ihrer grossen, unbedenklich „nachrichtenden" Pressgemeinde geworden. Um nur ein Beispiel aus den vielen, die sich uns dargeboten haben, hier zu erwähnen: welch ein Geschrei ward von jener Seite erhoben über das von R. Wagner in einigen ganz bestimmten Fällen wieder angewandte altdeutsche Wort: *freislich!* Verstanden ward es, als deutsches Wort, gar nicht; das gab man recht offenherzig selber zu; wer sich aber dann wirklich noch belehren liess, nämlich durch lexikalische Nachweisung, dass es soviel wie: *furchterlich* bedeute, der fand es sehr abgeschmackt, dass der Dichter anstatt dieses allgemein verständlichen Ausdruckes „ganz unmotivirt" den uns fremd gewordenen gebraucht habe, und man nannte dies: Affektation. Keiner bemerkte etwas davon, dass ein *„furchterlicher Knabe"*, vom jungen Siegfried gesagt, etwas ganz Anderes sei als ein *„freislicher Knabe."* Keiner empfand auch nur im unwillkürlichen Eindrucke der Worte auf das Gefühl die Verschiedenheit ihres Charakters. Keiner hörte aus dem blossen Klange dieses einfach und stark gebildeten *freislich*, im Gegensatze zu dem verunstaltet abgeleiteten „fürchter-lich", die köstliche Prägnanz und vollgiltige Echtheit des uns im Gebrauche verlorenen, weil in unserem Leben seine Bedeutung nicht mehr vorfindenden Ausdruckes heraus. Keiner achtete darauf, wie sich in diesem Worte gerade der Charakter des Vokales so eigenthümlich hell und weich dem stürmisch kräftigen konsonantischen Wurzellaute zu einem ganz ungemein treffenden lautlichen Bilde des damit bezeichneten Wesens verbindet. Wer in sich deutschen Sprachsinn trüge, der müsste dies sofort empfunden haben, wie es der Dichter selber sofort empfand, als er das Wort in seinen deutschen Quellen antraf, und wie es noch unsere Grossältern lebhaft bei ähnlichen Sprachanwendungen ihrer klassischen Zeitgenossen empfinden konnten, die wir heute nur aus gedankenloser Gewöhnung als etwas Unanstössiges, ja als etwas Schönes weiter gelten lassen. Wer aber deutschen Sprachsinn nicht besitzt, über den hat man sich freilich nicht zu verwundern, wenn er in seinem Urtheile über die Sprache eines Meisters bis dahin gelangt, wo das Echte ihm geradezu als das Affektirte erscheint, während in der That er selber nur noch affektirt, deutsch zu schreiben, ohne es zu thun.*)

*) Gottfried Keller ist einer der seltenen Meister deutschen Styles, welche eine deutsche Schreibart zu affektiren nicht nöthig haben, weil sie selbst noch die volle Kraft deutschen Sprachgefühles besitzen. Darür lebt er aber auch in der Schweiz, und wenn deutsche Kritiker in seinen „Leuten von Seldwyla" das bei Wagner so verlachte Wort *Missgeraude* wiederum entdecken, so mögen sie dieses bei dem „Novelisten" wohl freundlichst mit dem — *schweizerischen Dialekte* „entschuldigen". Im Dialekte zu reden gilt bei ihnen nämlich nicht als affektirt, sondern als besonders reizvoll und rührend volksthümlich, — zumal freilich, wenn weibliche Lippen so schwatzen anheben! —

Unsere Zeit ist ausserordentlich reich an ihr überlieferten Schätzen deutsche Kunst und Litteratur, welche Jahrzehnte lang in treuer Pflege trefflich zu verwerthen gewesen wären; — sie ist überdiess ausgezeichnet durch die in Menge angesammelten Hilfsmittel deutscher Wissenschaft, und zwar vorzüglich eben der Wissenschaft von unserer *Sprache*. Wie war sie doch vor allen anderen Zeiten unserer Geschichte in den Stand gesetzt, jedes frühere Jahrhundert, und sogar jene Zeit der Neugeburt deutscher Sprache und Dichtung selber, im bewussten Sinne für die Sprache und im Wissen ihrer Gesetze unvergleichlich weit zu übertreffen! Denn Irrthümer, die wir auch zu jener Zeit bei dem Gebrauche ihrer Sprache, selbst von Seiten der grossen Meister, begangen sehen, beruhen dort offenbar auf einer, der damaligen Zeit eigenen, philologischen Unkenntniss der Sprache als solcher, welche aber durch das innige instinktive Sprachverständniss jener selben Meister, als sprachschöpferischer Künstler, vergessen gemacht wird. Dagegen könnte heute, Dank den vereinten Kräften jener sprachschöpferischen Künstler und der ihnen gefolgten grossen philologischen Gelehrten, gerade auch die philologische Kenntniss der Sprache in so reichem Masse vorhanden und — wenn man den hohen Ruf unserer wissenschaftlichen Bildungsanstalten in Betracht zieht — so allgemein verbreitet sein, dass hierdurch ein etwa in anderer Weise sich uns aufdrängendes Unverständniss des deutschen Sprachgeistes in seiner Wirkung durchaus siegreich hätte aus dem Felde geschlagen werden sollen. Und zumal hätten heutige Schriftsteller, welche etwa die Goethe's des modernen Styles vorzustellen wünschten, nicht allein die Pflicht, sondern auch eben die beste Möglichkeit gleichsam in ihrer Hand gehabt, ihre seit Goethe's Tagen so arg verrottete deutsche Sprache mit aller Kraft einer ernstlich erworbenen und besonnen angewandten Sprachkenntniss vor populär sein sollenden Schnurereien und stylistische Liebenswürdigkeit erheuchelnden Anklängen an selbst verrottete dialektische Sprachweisen zu bewahren, aus denen die schöpferische Dichterkraft Goethe's noch Elemente der Neubelebung der Sprache gewinnen konnte, die aber heute, wo strengste Zucht der Sprache ihren „Meistern" durch ihren elenden Zustand geboten ist, nur zu dem gänzlichen Verluste des kostbaren Gutes, zum völligen Untergange desselben im Schlamme des Jargons, uns führen kann! — Das Unglück aber, dass der Deutsche überhaupt das Deutschsein, anstatt es zuerst recht gründlich von seinen Meistern zu lernen, seit ihrem Erscheinen vielmehr v e r l e r n t hat, ist offenbar mit so intensiver Gewalt, in Form der Invasion einer gerade der deutschen Sprache so grundfremden Macht, über ihn gekommen, dass die innig lebendige Wirkung, welche für die dauernde Befestigung der grossen Errungenschaft unseres Goethe die Forschungen eines J a k o b G r i m m auf das Verständniss unserer Sprache hätten ausüben müssen, so gut wie völlig uns verloren gegangen ist. Und so sehen wir denn nun dieselben Forschungen, von ihrem volksthümlich lebendigen Boden losgelöst, und ganz wie die übrigen abstrakten Geistesspiele moderner Wissenschaften, von jener selbigen sprachfremden Macht mit gewohntem Eifer und Geschicke in unserer Mitte ruhmreich fortgesetzt.

Während also dergestalt die heilsame Wirkung aufklärender Wissenschaft, von Kunst und Leben gleicherweise getrennt, in der Bannsphäre der philologischen Abstraktion aufgehoben wird, so kommt es mit der, einer allgemeinen Kenntniss-, Verständniss- und Gefühllosigkeit überlassenen, lebenden Sprache nachgerade so weit, dass sogar ihr eigentlichstes Erbgut ihr verloren zu gehen droht, wodurch das Deutsche noch heute vor allen anderen Idiomen als an sich lebenskräftiges Sprachmaterial sich zu bekunden vermag, wenn auch seine gegenwärtige prosaische Verwendung davon keinen Vortheil zu ziehen weiss. Diess ist die eigenartige Wurzelkraft unserer Sprache. Selbst diese Urkraft übt keine unbedingt zwingende Gewalt mehr aus über den Sprachsinn unserer Zeit! Sobald ein echt deutsches Wort, das unserem täglichen Gebrauche ein wenig fremd geworden ist, wieder vor uns hintritt, sind wir geneigt, ohne jede Berücksichtigung seiner deutschen Wurzelbildung, es als *romanisches Fremdwort* zu betonen: d. h. mit Verschiebung des Akzentes nach dem Schlusse des Wortes, wo etwa nur noch ein sogenanntes „stummes *e*" ihm folgt, also nach künstlicher Prosodie in einem gewissen gleichmässigen *metrum jambicum*. Dieses Missachten der deutschen Wurzelsilbe, und somit der Bedeutung des Wortes, erscheint besonders bei Zusammensetzungen als kaum noch zu vermeiden. Unzweifelhaft hört man heute — ich wiederhole: nachdem unter uns ein Jakob Grimm gelebt und gelehrt hat — überall ganz widersinnig von Walküren, Brünhilden, Sieglinden sprechen, also nach dem romanischen Tongesetze, das für uns absolut nicht gilt; gleich als wäre von Allüren und Tournüren, von Casilden und Clorinden die Rede, anstatt von Küerinnen der Wal, von Heidinnen in der Brünne, von „Linden" (d. h. schlanken, schönen Weibern) des Sieges. Die Wurzelsilbe des Bestimmungswortes, welches voransteht, ist im Deutschen zu betonen: dieser Akzent ist so urgermanisch echt und fest, dass, wenn überhaupt die Worte in ihrer Zusammensetzung einigermaassen begriffen werden, nur ein allergröbstes und allerfremdestes Unverständniss für unsere Sprache ihn von seiner angestammten Silbe jemals fortrücken kann. Nun aber muss man gar hören, wie der Akzent auf eine blosse *Ableitungs*silbe, auf den, zweifellos als solchen bekannten, patronymischen Adjektivstamm, verschoben wird, sodass aus den Nibelungen, den Nabelsöhnen: Nibelungen werden, woraus deutscher Sprachsinn nur etwa gewisse „nie be-lungene" Wesen — gleichsam als eine ungewöhnliche Nebenform für „nie gelungene" — erkennen könnte! Warum dann nicht auch: Wälsungen, Waiblingen? — oder: Tübingen, Wasungen? — wofür ein, besonders durch seine geschickten Reimkünste berühmter, moderner deutscher Poet wirklich auch schon ein Beispiel geliefert hat, indem er: Sackingen auf „Dingen, erringen, gelingen" reimen liess. Die romanisch aufgefasste Walhalla mit der unwiderstehlich verlockend haltenden Nachsilbe und dem stolzen *a* zum imposanten Abschlusse, gehört ebenfalls in dieses unerschöpfliche Kapitel: das Fremdwort Vauxhall wird richtig betont, das deutsche Walhall, die Halle der Wal, will sich nicht be-

halten lassen; und es ist wirklich nur zu verwundern, dass man nicht neben der schönen Walhalla schon eine ihr nachgebildete Tonhalla oder Singhalla auf den Ausbängeschildern moderner Vergnüglichkeiten prangen sieht. Denn selbst in die prosaische Alltagssprache ist die Verschiebung des Akzentes schon eingedrungen und greift immer weiter um sich. Früher wusste man einzig das Wort *lebendig* als falsch, d. h. nicht auf der Wurzel betont, anzuführen. Jetzt strömen die Beispiele ähnlicher falscher Betonungen uns täglich aus eigenem Munde zu. In der That ertappt man sich fortwährend selbst auf derartigen Unrichtigkeiten, wie z. B., dass man von „Leibeigenen" anstatt von „Leibeigenen" spricht, wozu noch gar mancher fügt: dass diese keines persönlichen Rechtes „theilhaftig" (statt: theilhaftig) seien, während andere von „ausserordentlicher Wahrhaftigkeit", von „eigenthümlichen Nothwendigkeiten", (neben: erb- und eigenthümlichen Besitzungen), von „freiwilligen Leistungen", von unwillkürlichen Bewegungen", von „grossen Wahrscheinlichkeiten" und „offenbarem Unsinne", reden. Solche wunderlichen Betonungen nach dem Nichtsinne der Worte sind nach und nach ganz unbeanstandet zu modernen Gewohnheiten geworden. Und was von den Worten gilt, das gilt dann auch von den grammatischen Formen, für deren innere, lebendige Deutschheit die in unserer modernen Sprache Redenden eben so wenig natürliche Empfindung oder bewussten Sinn zu besitzen scheinen. Die schönen, starken Verbalformen, deren sich das Deutsche noch erfreuen darf, die aus dem inneren Leben der Wurzel durch *Ablaut*, d. h. Vokalwechsel, zur Bezeichnung der verschiedenen Zeitverhältnisse, unmittelbar hervorgehen, sie treten immer mehr zurück hinter der leichtfertigen Manier, sich mit dem einfach an die Wurzel aussen angeklebten schwachen Auxiliarstamme des Wortes *thun*, nämlich mit dem präteritalen Suffix te, zu behelfen. Aus der lebensvollen Abwandelung: *dinge, gedang, gedungen* ein todtes: *dinge, ding-te, geding-t*, oder aus: *webe, wob, gewoben* ein: *webe, web-te, gewob-t* zu machen, das ist die Weise eines seiner Sprache entfremdeten Sinnes, der sich nur noch äusserlich formal, und dabei so bequem als möglich, mit ihr abgibt. Der fremde Geist, der unsere Sprache sich anzueignen hatte, konnte freilich nicht die lebendige Empfindung für die natürliche, aus dem inneren Wesen des Wortes heraus organisch sich vollziehende Bildung der Formen besitzen. Er gerade musste sich darauf hingewiesen finden, der mechanischen, monotonen, und darin eben auf das Leichteste nachzumachenden Zusammensetzung der *schwachen* Verbalformen sich zu bedienen. Dass aber auch hierbei wir Deutsche ihm blindlings nacheiferten, das war wiederum eine jener nur zu häufigen Bekundungen unseres Mangels an nationalem Selbstgefühle, worüber unsere ganze Betrachtung ein so merkwürdiges Licht verbreitet hat. War eine solche Empfindungslosigkeit für wesentliche Bildungen des eigenen Sprachlebens einmal bei uns zur Herrschaft gelangt, so musste dann auch die *Verwechselung* von starker und schwacher Form zu allgemeiner Gewohnheit werden. Hiernach gebrauchen wir schliesslich in manchen Fällen rücksichtslos neben einander beide Formen für die

intransitive so gut wie für die transitive Beziehung des Wurzelbegriffes. So z. B. wird sehr oft das starke und als solches intransitive: *hange, hing, gehangen* neben dem kausativ-transitiven und als solches schwachen, durch den Hilfsstamm von „thun" gebildeten: *hange, hängte, gehangt* in derselben Beziehung wie das Letztere angewandt; u. dgl. m. Und eben so ist im syntaktischen Gebrauche der Kasus eine greuliche Rohheit zu bemerken, die mehr und mehr die feineren Beziehungen, welche durch die obliquen Kasus, besonders durch den *Genetiv*, im Deutschen so schön ausgedrückt werden konnten, flüchtig übergeht und sich mit einem trocken-materiellen akkusativischen Verhältnisse begnügt. Hiermit haben wir denn schon das Gebiet des Satzbaues, des eigentlichen Styles, wieder erreicht, woraus uns die erste Abtheilung so reichliche Beispiele dargeboten hatte, welche aber erst nunmehr, im Sinne der erkannten intimen Undeutschheit der Sprachempfindung und Sprachverwendung unserer modernen Deutschsprecher aufgefasst, recht eigentlich als das völlig treffende Abbild des ganzen Lebens unserer Zeit, mit allen seinen Flüchtigkeiten und Rohheiten, allem seinem Mangel an natürlicher Eigenartigkeit, Kraft, Einfachheit, charaktervoller Form, prägnanter Entschiedenheit, edeler Grösse und ästhetischem Gefühle, mit aller seiner wüsten Beimischung von höchst thatsächlichen Gallizismen und Judaismen, uns erscheinen müssen.

Diese Sprache haben wir nun zur Genüge kennen gelernt. Wir haben sie in der ersten Abtheilung dieser Arbeit mit allen, in sie eingedrungenen Verletzungen der Logik uns als völlige Unsprache zum Bewusstsein geführt. In der zweiten Abtheilung konnten wir alsdann auf einen, bereits beschrittenen, Weg zur Errettung der also unlogisch behandelten Sprache hinweisen. Zugleich jedoch haben wir, sowohl durch allgemeine Betrachtungen, als auch zuletzt durch besondere Nachweisungen, diese Errettungskunde um ein Beträchtliches wiederum einzuschränken uns genöthigt gesehen. Wir erkannten nämlich, wie die *Undeutschheit*, als welche doch in der *Unlogik* als solcher überall mit einbegriffen sein musste, durch die formale Aufhebung der letzteren durchaus nicht ebenfalls beseitigt werden konnte. Vielmehr mussten wir bemerken, dass gerade durch die Mächte und Mittel der modernen Sprachrettung die Undeutschheit unserer Sprache nur noch vermehrt und gründlich durchgeführt werde. Mit der Behauptung der Undeutschheit unserer modernen Sprache hatten wir aber zugleich, als nothwendige Folge hiervon, die Unmöglichkeit ausgesprochen, dass diese undeutsche Sprache jemals die Sprache eines wahrhaften deutschen Kunstwerkes zu sein vermöge. Wir haben dagegen gesehen, wie sie die vollkommen entsprechende Ausdrucksweise des modernen undeutschen Lebens sei, welches ebensowenig ein grosses deutsches Kunstwerk, als wie eine echte deutsche Sprache, aus seinem eigenen, diesen Dingen so fremden Boden zu entwickeln im Stande ist. Indem die, durch die Geschicklichkeit der modernen Schriftsteller zu eigenthümlich moderner *„Façon"* gelangte Sprache nun doch auch für künstlerische Werke sich verwenden lassen sollte, hat gerade sie es ganz wesentlich mit bewirkt, dass diese Werke

im schnellen Laufe von jener Höhe, wohin unsere grossen Dichter ihre Kunst geführt, bis auf ihr jetziges Niveau hinunter gesunken sind. Hier mag man nun immerhin auch noch manches talentvolle und merkwürdige Erzeugniss eines, wenn nicht poetischen, so doch aber modernen Sinnes erblicken, nimmermehr wird man jedoch eine Spur dessen entdecken können, was man unter einem wirklichen lebendigen Kunstwerke grössesten und über das Zeitliche erhabenen Styles zu begreifen hat. Ein Solches ist auf diesem Boden unmöglich. Die Kunst des Genius kann nicht der Ausdruck dieses Wesens und Lebens sein: und die Sprache ist das reale Mittel, durch welches diese Unmöglichkeit sich z. z. s. verwirklicht. Denn durch die Anwendung der heutigen Sprache wird eine seltsame Wirklichkeit moderner Dichtung in das Leben gebracht, welche uns durch sich selbst beweist, dass die heute einzige Möglichkeit einer zeitgemässen Art von *„Poesie"* allerdings den absoluten Gegensatz darstellt zu jener „Unmöglichkeit" einer durch die *Sprache* sich ausdrückenden *deutschen Kunst*. Es gibt unter den obwaltenden Umständen nur die eine Alternative: die Sprache muss entweder geradezu in die allerunerträglichste widernatürliche Rhetorik und Erkünstelung entarten, um sich von der modernen Prosa abzuheben — dann ist sie von vornherein etwas Todtes, von jedem natürlichen Lebensboden Abgetrenntes und daher für eine wahre nationale Kunst Werthloses —; oder sie muss von der Höhe des Uebermenschlichen und Ueberzeitlichen, auf welcher die Genien wohnen und wirken, und wo sie, wie sie geworden ist, nicht mehr heimisch sein kann, gutwillig sich hinunter begeben in die Sumpfgegend des modernen Volks- und Gesellschaftslebens, in die Prosa des Pseudo-Dramas der modernen Possen und Sittenkomödien und — weitaus besseren Falles — des modernen Romanes. Dieser aber pflegt stäts mehr das Erzeugniss persönlichen *Könnens*, als ein Gebilde in grosser Form lebendiger, wirklicher *Kunst* zu sein, — ja, nach einem geistvollen Ausspruche von Konstantin Frantz, soll er uns sogar nur als die jeweilig talentvoll ausgebildete ästhetische Vorstufe einer, noch völlig idealen, natürlichen Rechtswissenschaft gelten. In keinem Falle also ist eine, durch die moderne Sprache allein zum Ausdrucke gelangende Kunst ernstlich eine *deutsche* zu nennen, wenn sich auch unsere begabten nichtdeutschen Romanschreiber bemühen, den ungeheuren und so charakteristisch hervortretenden Einfluss des nichtdeutschen Wesens auf die Physiognomie dieses ganzen, von ihnen dargestellten, modernen deutschen Lebens, möglichst zu verbergen, indem sie ihren Personen, ausser vielleicht in vereinzelten absichtlich typischen Fällen, sorgfältig den *germanischen* Typus in Namen und Erscheinung zu wahren belieben. Am Allerundeutschesten und am Allerunkünstlerischesten zugleich erweist sich uns aber sicherlich mit erschreckend unbekümmerter Offenheit das Drama — wo es nämlich noch wirklich lebendig unter uns erscheint und wirkt, d. i. nur auf den niedrigsten Stufen der Kunstgattung. — Auf das Drama gerade, als auf die höchste Kunstform, hätten wir doch überall vernehmlich, ja ausschliesslich das Auge zu richten, wenn es nach einem vol-

lendeten künstlerischen Abdrucke des nationalen Wesens ausspäht. Da aber erblickt es nichts als Lokalpossen und Sittenstücke, alles nach französischer Quelle und meist von geschickten Juden bearbeitet oder geradezu übertragen. Ja, und vermöchte selbst auch etwa ein genialer Geist aus eigener Kraft sich über die unkünstlerische Sphäre zu erheben, aus welcher diese modernen Dichtungen, als adäquate Darstellungen ihres Wesens, hervorgehen, immer wieder würde doch sein eigenes edeles Bestreben, sein künstlerisches Fühlen und Sehnen zur entsprechenden Darstellung zu bringen, an dem Charakter eben der heutigen *Sprache* scheitern müssen, der ihm die Schöpfung eines wirklich nationalen Kunstwerkes, mit dem, für ein solches unentbehrlichen, rein deutschen Ausdrucksmittel, ein für allemal verwehrt.

Dennoch bleibt uns die einzige Hoffnung übrig, dass, wenn der deutsche Geist aus unserem modernen *Leben* geschieden ist, er sich in einem *Kunstwerke*, das sich frei über dieses Leben zu erheben vermag, lebendig erhalten könnte und dort dann wohl auch wieder seine eigene Sprache finden würde, welche jene Kunst zum rechten Worte kommen lasse. Indem aber dieses Kunstwerk, um wirklich der wahre und grosse Ausdruck deutschen Wesens zu sein, jedenfalls auch einer solchen eigenen deutschen Sprache bedarf, so muss es überall dort unmöglich bleiben, wo der Künstler auf das Ausdrucksmittel der Sprache **allein** angewiesen ist. Denn hier müsste eine an der Sprache vorgenommene künstlerische Umwandelung allerdings den Charakter einer fremdartigen individuellen und abstrakten Erkünstelung tragen, für die es durchaus kein Mittel mehr zur Ermöglichung einer lebendigen Empfänglichkeit bei den Hörenden gäbe. Ein solches Kunstwerk würde, wie schon bemerkt, nur ein Todtes sein; es würde an seiner Erhebung in das Ueberzeitliche ersterben; wenn es nicht etwa, wie z. B. in **Freytag's** schon erwähnten Romanen, mit mehr wissenschaftlicher Künstlichkeit die Sprachumwandelung gerade im Gegentheile als im Dienste der *Zeitlichkeit*, der *vollzogenen Historie*, uns vorführt. Soll es aber seine hohe Aufgabe wahrhaft erfüllen, so muss es eben jene überzeitliche Erhebung zu vollbringen im Stande sein, ohne doch zugleich seine tiefen Wurzeln aus dem Boden des nationalen Wesens in die kalte Luft einer künstlichen Abstraktion hinaus zu ziehen. Wie die Sprache das Drama mit herab gerissen hat in die Tiefe des modernen Realismus, so müsste ein **anderes** künstlerisches Element es wieder hinauftragen zu der Höhe des Ideales; und dieses Element müsste ein noch heute lebendiges und lebendig wirkendes, und dabei der freie und echte Ausdruck reinen deutschen Wesens in dem Sinne sein, dass hier eine durchaus deutsche Kunst aus der Kraft ihrer Eigenart die vollkommene Darstellung des höchsten künstlerischen Stoffes, des über Zeit und Raum erhabenen idealen Menschenthumes, zu ermöglichen im Stande wäre. Aus einer solchen lebendigen Kunst könnte dann auch mit organischer Nothwendigkeit eine eigenartig deutsche Sprache sich natürlich bilden, die eben so wenig wie ihr künstlerisches Mutterelement mit dem modernen Wesen und Leben gemein haben würde. Mit diesem

Elemente auf das Innigste verbunden, und in dieser natürlichen Verbindung von den Hörern begriffen, müsste eine solche Sprache alsdann eben so sehr wie jenes Element selber, dem sie als deutschem Boden deutsch entsprossen, von lebendiger Wirkung auf die Empfänglichkeit aller derjenigen mitlebenden Seelen sein, deren Rest von Deutschheit sich durch die eigenartige Gewalt eben jenes selbigen einzig deutsch gebliebenen künstlerischen Elementes auch inmitten unserer undeutschen Gegenwart noch wunderbar verwandt berührt und befreit empfindet.

Diese „andere" Kunst, welche die Erhebung des Kunstwerkes aus der Sphäre des Modernen von vornherein erwirkt, ohne damit, wie eine nur rhetorisch ferngerückte Umformung der jetztigen Sprache, bei der Möglichkeit der Vergleichung mit dem Modernen selbst stehen zu bleiben, dieses andere Element, welches ein Reich über diese Welt bilden und sich eine eigene Sprache zu schaffen vermag, die mit der Sprache des modernen Lebens gar nichts mehr zu thun hat, die sich gar nicht mehr künstlich von ihr zu entfernen braucht, da sie von vornherein weitab davon auf eigenem Boden erwachsen ist, — diese Kunst, welche dabei doch in voller wirksamer Lebenskraft echt deutsch ist und so aus sich, ohne jede todte Abstraktion und fremde Erkünstelung, auch eine echt deutsche, in jener gewaltigen lebenwirkenden Sphäre völlig natürliche Sprache zu entwickeln vermag, — diese Kunst, deren einziger Macht also der heutige nationale Genius zu seiner rettenden Wirksamkeit für den deutschen Geist mit zwingender Nothwendigkeit bedarf: diese Kunst ist die Musik.

Betrachten wir die neuere Entwickelung unserer Musik, so haben wir allerdings auch hier eine bedenkliche Einwirkung des fremden Geistes zu bemerken, müssen aber zugleich gestehen, dass es dem deutschen Wesen auf diesem einzigen Gebiete wirklich gelungen ist, die Gefahr siegreich zu überwinden. Ganz abgesehen von einer immerhin nicht zu unterschätzenden Fülle minder bedeutender, mitunter wohl ganz eigenartiger, wenn auch vielfach schwächlicher und verderbener Hervorbringungen wirklich und wirksam deutschen Geistes auf dem reichen Gebiete unserer musikalischen Litteratur in diesem Jahrhundert, — ganz hiervon abgesehen, tritt uns mit überzeugend gewaltiger Deutlichkeit der wunderbare lebendige Zusammenhang entgegen, der unsere erhabenen klassischen Tonmeister, der die Symphonie Beethoven's und die Oper Weber's, mit der neuesten genialen Erscheinung von selbstschöpferischer Bedeutung in der Geschichte der deutschen Musik, mit dem grossen Werke des musikalischen Dramas Wagner's, auf das Innigste verbunden erhält. Wie es wohl nicht zu bezweifeln ist, dass die edele Popularität jener klassischen Meister der Musik noch heute bei uns eine weit grössere, echtere und lebensvollere ist, als etwa die unserer klassischen Dichter, ja, dass sie z. B. bei den Werken Beethoven's sogar noch in einem stäten Steigen sich begriffen zeigt, so muss auch zugegeben werden, dass die grösseste und heute Popularität, welche eine ernste und edele Kunst heute bei uns geniesst, trotz

allen Erschwernissen, Aergernissen und Missverständnissen, den gewaltigen Kunstthaten der Musik Richard Wagner's gilt. Hätte in einem Werke anderer Kunst ein derart völlig unverhüllt und unverstellt sich darbietendes rein deutsches Wesen mitten in unsere undeutsche Welt hinein zu treten vermocht, es würde sicherlich das vollständige Gegentheil einer solchen „Popularität" geerntet haben. Hier aber hat die deutsche Musik für die fruchtbare Entwickelung erhabenster Kunst einen eigenen germanischen Lebensboden, gegenüber der ganzen modernen Welt, geschaffen, auf welchem auch heute noch echtdeutscher Geist in edeler Freiheit zu lebendiger, grosser Wirkung sich offenbaren und bethätigen kann. Aus diesem Lebensboden der deutschen Musik, als einer im tiefsten Sinne nationalen und im reinsten Sinne populären Macht unserer Zeit, ist uns, angesichts der allgemeinen Armseligkeit unechten und undeutschen Dichtens und Redens, ein neues echtdeutsches *Drama* und mit ihm die ihm eigenthümlich einzig geziemende deutsche *Sprache* erwachsen. Wie die Musik das Drama aus dem Realismus des modernen rezitirten Schauspieles erlöst hat, welches durch die moderne Sprache selber immer tiefer hinabgezogen worden ist, so hat sie auch die Sprache aus den Schranken eines blossen dichterischen Ausdrucksmittels befreit, als welches sie sich mit dem modernen Leben nicht mehr in edeler Weise vertragen konnte, und hat sie in kräftig und rein wiedergewonnener Deutschheit zu der natürlichen Sprache jenes freien nationalen Wesens erhoben, das in der erhabenen Sphäre der grossen deutschen Musik als germanisch-mythisches Menschheitsdrama unsterblich lebendige Gestalt gewann.

Nur in der Sphäre der Musik war das mythische Drama möglich, welches den grössesten und echtesten Stoff eines vollkommenen nationalen Kunstwerkes, das *Reinmenschliche* aus *echtdeutschem* Geiste wiedergeboren, in der höchsten Vollkommenheit, Wahrhaftigkeit und Freiheit darzustellen vermag. In den einfachen, grossen, ursprünglichen Verhältnissen des durch die Musik ermöglichten Mythos muss auch die Sprache aus ihrer, dem modernen Leben dienenden Entartung, Verzettelung, Entkräftung und Erniedrigung zu ihrer ursprünglichen Reinheit, Einfachheit, Kraft und Würde heimkehren; da muss sie, alles Fremde abstreifend, wiederum grunddeutsch werden, wie die Sphäre, in der sie geredet wird, um so mehr, als sie eben nicht *geredet* wird, gleich der fremden Sprache des modernen Lebens, sondern *gesungen*, als die Natursprache der nationalen Gestalten in der Ueberzeitlichkeit des rein menschlichen Kunstwerkes. Da kommen die sinnvoll starken und tönenden Grundwurzeln, die unverkümmerten und unverdorbenen Formen unserer echtbürtigen Sprache wieder zu ihrer Geltung, und manch ein schönes, uns verlorenes deutsches Wort findet wieder das ihm entsprechende begriffliche Objekt und darf wie neugeboren noch einmal erklingen und den deutschen Sinn erfreuen. Da muss auch ein schlichter, klarer, plastischer deutscher Satzbau sich natürlich wieder bilden; denn die langathmigen Verschachtelungen und Verzwicktheiten unserer modernen Sätze haben dort keine Lebenssphäre mehr, wo der echte

Mensch mit seines Gleichen redet, wo Typen des Menschenwesens in der leuchtenden Welt der einfach-grossen überzeitlichen Weltsymbolik das Wort führen. Da fallen die gefährlichen, den Sprachsinn uns verderbenden, künstlichen Zusammensetzungen fort; ja, die Gefahr selber, welche sie unserer gesammten Sprache durch Beförderung unseres Mangels an Sprachsinn bereits gebracht haben, wird durch die eigenthümliche Macht der musikalischen Kunst beseitigt, welche die feinsten Abstufungen des Akzentes, von dem vollen Wurzeltone durch alle der Bedeutung gemäss von einander sich abhebenden Betonungen der Nebensilben, die unser rasches modernes Geschwätz so elend verwischt, je nach ihrem Werthe im Worte auf das Vollkommenste wiederzugeben ermöglicht. So wird uns durch die Musik mit einer deutschen Sprache auch ein deutscher Sprachsinn wieder verschafft; und so ist der Sprachsinn und die Sprache, die wir der Dichtung Wagner's verdanken, die eigenthümliche Schöpfung der grossen deutschen Musik.

Diesen Zusammenhang der Sprache Wagner's mit der Musik an allen Einzelheiten möglichst nachzuweisen, war meine Aufgabe bei der Abfassung des vor einiger Zeit erschienenen Buches: *„Die Sprache in Wagner's Dichtungen"*, auf welches ich zum Schlusse diejenigen meiner Leser aufmerksam zu machen mir gestatte, denen es daran liegt, die in dieser Abhandlung auf eine Untersuchung allgemeiner Verhältnisse deutscher Geistes- und Sprachentwickelung begründete Auffassung der eigenartigen Bedeutsamkeit der dichterischen Sprache Wagner's, in einer speziellen Betrachtung dieser Sprache selbst, zu überzeugender Durchführung gebracht zu sehen. An dieser Stelle musste ich mir es daran genügen lassen, die Bedeutung zu rechtfertigen, welche innerhalb unserer neueren Sprachentwickelung ein auf dem reinen Gebiete der Kunst, und zwar aus der eigenthümlichen Macht der deutschen Musik, wiederentstandenes Deutsch für die Errettung unserer Sprache aus dem Zustande ihrer Verrottung überhaupt besitzen könne.

Bei solcher Bemühung sind wir also zu dem Resultate gelangt, eine zwiefache Art der Errettung zu konstatiren.

Die Eine „rettet" dem Deutschen unserer Zeit die Sprache, mit Verlust ihrer *Deutschheit*, nur als *moderne* Sprache, für die Prosa des modernen Lebens, durch den Einfluss eines fremden Geistes.

Die Andere gibt, zugleich mit jeder Beziehung auf dies moderne Leben als solches, die *Modernität* der Sprache völlig Preis, um sie uns aber als eine wahrhaft *deutsche* Sprache in der Poesie der höchsten deutschen Kunst neu erschaffen wiederzugeben. Und nur in diesem Sinne einzig und allein schien uns die grosse Sprachschöpfung Richard Wagner's richtig aufgefasst werden zu dürfen.

Wie einst die Sprache mit Hilfe der Kunst neugeboren worden ist, so wird sie auch heute wiederum vor ihrem völligen Tode durch die Kunst gerettet, nun aber nicht mehr als Sprache für sich allein: sondern als innigverschmolzen mitwirkender Theil in dem grossen Gesammtkunstwerke des deutschen musikalischen Dramas. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

E. T. W. Hoffmann*)

als Musiker und Schriftsteller über Musik.

Von Martin Plodiemann.

E. T. W. Hoffmann ist einer von den Schriftstellern, deren Andenken uns zu entschwinden droht, obwohl sie wegen ihrer völligen Einzigkeit dieses Loos keineswegs verdienen. Vielleicht liest man bisweilen noch „Kater Murr" und etwa die „Elixiere des Teufels", aber die trefflichen Novellen und Schriften über Musik sind fast unbekannt; und weit entfernt ist man von einer gerechten Würdigung der völlig exceptionellen Persönlichkeit des Dichters. Weil in der That das Schauervolle zusammen mit dem Skurrilen und mystisch Geheimnissvollen das hervorstechendste Element in seinen Schriften bildet, deshalb den Dichter für nahezu „verrückt" zu erklären, blieb unserer Zeit der allwissenden Nichtkenner aufbehalten; seine eigene Zeitgenossenschaft hat nie ein solches Urtheil zu fällen gewagt. Leicht konnte er jedoch freilich den Modernen so erscheinen, und zwar wegen *des* eigenthümlichen Charakters *ihrer* Bildung, die hauptsächlich in einer scheuen und instinktiven Abneigung gegen alles nicht auf den ersten Blick Verständliche, geheimnissvoll sich mit mystischem Zauber Kleidende besteht. Dazu kommt, dass manches seiner Werke von einer geheimen und oft tiefliegenden *Ironie* durchzogen, ja oft ganz und gar nur *ironisch* gemeint ist. A. Oehlenschläger (einer der „Serapionsbrüder", die allwöchentlich bei Hoffmann zusammenkamen) sagt von ihm: „er war im ironischen Tollhausmantel ein Philosoph und Weltweiser." Diese tolle, aber feine und tiefe Ironie wird von dem heutigen „gesunden" Geschlechte nicht mehr verstanden, namentlich, da dieselbe meist gegen die „unmusischen", die kunstunverständigen Menschen sich richtet, sowie gegen das Zerrbild, welches diese aus der Kunst, der hehren Göttin, gemacht haben. Auf diesem Gebiete jedoch muss man mit den Modernen eine deutlichere Sprache reden, wenn man überhaupt beachtet, geschweige begriffen werden will. Ein zweiter Grund dafür, dass Hoffmann, einst mit Begeisterung aufgenommen, nicht mehr verstanden wird, liegt darin, dass er vom Leser eine tiefe *Beschaulichkeit* und echten *Humor* verlangt. Der Beschaulichkeit aber ist unser modernes Geschlecht kaum noch fähig, und was den Humor betrifft, so erinnere ich an Richard Wagner's Behauptung, dass seit einiger Zeit aller deutscher Humor wie alle echtdeutsche Heiterkeit von früher zu Grabe getragen sei, um einer dasselbigen Bewunderung des blossen Bierwitzes Platz zu machen.

Nicht allein spielt in fast allen Schriften Hoffmann's die Musik eine hervorragende Rolle, er hat auch eine Reihe von werthvollen Schriften geliefert, die

*) Ernst Theodor *Wilhelm*, *nicht* Amadeus, hiess Hoffmann; ein später beibehaltener Druckfehler auf dem Titel der ersten Ausgabe der „Fantasiestücke in Callot's Manier" hat die falsche Benennung des Dichters veranlasst. — Zu obigem Aufsatze möge man die „Stimmen aus der Vergangenheit" im September-Stücke dieser Blätter nachlesen.

speziell musikalische Gegenstände behandelte *). Allen neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik folgte er mit lebevollem Interesse und lieferte zahllose Rezensionen für die „Musikalische Zeitung" in Leipzig, immer lebendig, geistvoll, treffend von einer Sache redend, von welcher so unendlich schwer zu *reden* ist. Er war einer der wenigen wirklichen Musikschriftsteller und Kritiker, und die *heutigen* mögen ihn sich zum Muster nehmen, da in ihren Betrachtungen, resp. Berichten, eine ganz erbärmliche Nüchternheit, oft eine wahre Todtenstarre herrscht. Wer hat jemals aus den „Rezensionen" unserer Musikkritiker z. B. wirklich bildende Aufschlüsse über den musikalischen Styl der Werke R. Wagner's erhalten? Welcher nicht wirklich musikalisch ausgebildete Verehrer seiner Musik — und deren sind Legion — hat jemals einem unserer zahlreichen rezensirenden Musiker eine thatsächliche Belehrung über die musikalische Seite seines Schaffens im Speziellen zu verdanken gehabt? Wohl giebt es heute kaum ein lebhafteres Widerspiel der uns Alle begeisternden Musik, als die Kritik darüber in den Zeitungen oder die sog. „musikalischen Schriften", von denen man oft nicht begreift, wie das Publikum etwas so vollständig Nichtssagendes, gleichgiltig und kalt Lassendes lesen mag. Hoffmann dagegen folgte seiner Anschauung: „dass, wenn einmal über Musik gesprochen werden soll, man nur als Dichter reden könne."

Eine immer wiederkehrende Ausdrucksweise in seinen Novellen, sobald von Musik die Rede ist, besteht darin, dass *Töne ihm zu leuchten, Strahlen zu erklingen* beginnen. Einige Beispiele mögen diess belegen: er spricht von „glänzenden Krystallklingen", von einem „in den allerherrlichsten Liebestönen strahlenden Diamanten", vom „tönenden Flügelschlag unbekannter, uns mit Geisterathem berührender Wesen". Noch ein paar längere Stellen mögen als Beispiele dieser Eigenthümlichkeit dienen:

„Rabi war ihm, als wandle er in den dustern Gangen eines lieblichen Gartens und die holden Töne einer herrlichen Musik schlüpften über die Blumenbeete hin und bisschen wie dämmerndes Morgenroth durch das dunkle Laub." „Plötzlich leuchtete ein Lied durch die Finsternis, dessen Töne funkelten wie milder Sternenschimmer."

Wohl kaum haben wir es bei dieser Sonderbarkeit (für die sich hunderte von Beispielen anführen liessen) mit einer blossen Spielerei zu thun, sondern vielmehr mit dem unbewussten Streben eines genialen Poeten, die innere geheimnissvolle Beziehung der *Hör-* und der *Schau-Welt* anzudeuten. Aus einer *Welt als Hörspiel* wird der Dichter eine *Welt als Schauspiel* gefühlt, und umgekehrt; denn beide sind im Grunde genommen die geschiedenen Ausdrucksweisen desselben Wesens **) — Denken wir hier an Schopenhauer's Lehre, dass nicht der Mensch allein, sondern die ganze *Welt* „*Wille*" ist, die Musik aber, weil sie eben diesen „Willen" wiederspiegelt, das „*vollkommen adäquate Ebenbild der Welt*" genannt werden darf, so wird sie nicht beschränkt sein auf den Ausdruck des *menschlichen* „Willen's" (d. h. auf dessen Affekte, auf sein Wohl und Wehe) sondern *die ganze Natur*, die ebenfalls nichts ist, als „*Wille*", kann ihren „adequaten Ausdruck" in der Musik erhalten. Hiermit ist nun nicht etwa malende Musik, *nicht etwa Nachahmung der äusseren Erscheinung der Dinge* gemeint, sondern *Herauskehrung des inneren Wesen's, des Kernes dieser Erscheinungen*, und dieser Kern ist „*Wille*". Zu dieser Fähigkeit, auch die Natur ihr inneres Wesen aussprechen zu lassen, sie reden zu heissen, sehen wir nun wirklich die moderne Musik gelangt: ich erinnere z. B. an Richard Wagner's „Ring des Nibelungen"; da knistert und prasselt und hüpft das Feuer (Loge's

*) Ich empfehle besonders: „der Dichter und der Componist", Band I., „Don Juan" und „Kreisleriana", Band VII der gesammelten Schriften (Reimer, Berlin).

**) Vergl. den Ausruf des sterbenden Tristan: „*Hör' ich das Licht?*" —

prächtige Motive), da fluthet und rauscht und wallt das Wasser, da braust und saust der Sturm, da grollt der Donner, da flackern die Blitze, die Elemente ertönen, die ganze Natur erwacht zum Leben: es ist, als hätte der Musiker hier das innerste Wesen der Urelemente unmittelbar erschaut. Keine Aehnlichkeit war zwischen der Naturmusik und der wirklichen Natur zu entdecken; und doch ist uns, als hätten wir den wilden, uns sonst so unheimlichen, unergründlichen Elementen in's Herz geblickt: die früher unbekannten sind uns jetzt vertraut geworden. — Eine Ahnung solcher Möglichkeit mag die obenerwähnte Eigenthümlichkeit Hoffmann'scher Ausdrucksweise mit veranlasst und bestimmt haben. — Denken wir dabei auch an Beethoven's neun Symphonien und die immer wiederkehrenden Versuche, ihnen sinnliche Vorgänge, der Tonwelt eine Bilderwelt unterzulegen, und wir werden auch Hoffmann verstehen, wenn er bemüht ist, alles *Sichtbare ertönen*, alles *Ertönende* wiederum *Gestalt verlangen und erreichen* zu lassen, um dadurch eben die tief verborgen liegende *innere Einheit der Schall- und Lichtwelt* auf seine seltsam geheimnissvolle Weise anzudeuten.*) — Die wahre Musik schien

*) Es wäre eine Aufgabe für die philosophisch-ästhetische Wissenschaft, den intimen Zusammenhang der beiden Welten des *Schalles* und des *Lichtes*, wohin uns Wagner in seinem „Beethoven" bereits den Weg gewiesen hat, sehr ernstlich zu beachten, um daraus etwa die Grundgesetze für eine Reformation unserer bisherigen Aesthetik zu gewinnen. Statt dessen spielt man in echt moderner Weise das ganze Problem, ohne sich um die vorhergegangenen Hindeutungen auf seinen metaphysischen Kern irgendwie zu bekümmern, neuerdings auf das beliebte Gebiet der *Physik* hinüber. Dabei bewährt man nun wieder sehr auffällig den oberflächlichen Spieltrieb dieser durch grosse Erfolge übermüthig gewordenen Wissenschaft. Der berühmte „Psychophysiker", Professor *Fechner* in Leipzig, lässt durch drei seiner Zuhörer ein Zirkular in alle Welt versenden, welches u. a. auch an Richard Wagner gelangt ist, mit der — übrigens ausdrücklich besonders an die *Damen* gerichteten — Bitte: in ein eigens dafür entworfenes Schema die Bemerkungen eintragen zu wollen, welche jeder Adressat aus eigener Erfahrung über den Parallelismus der Eindrücke der *Farben* und der *Tonarten* zu machen wisse. *Man sehe*, heisst es in dem beigefügten Briefe, d dur gelb, c moll grau, c dur weiss u. s. f. In Haydn's Schöpfung werde es mit dem Eintritte des c dur bei den Worten: „Es werde Licht," plötzlich ganz weiss u. dgl. m. Inwiefern diess nun etwas mehr als individuelle Eindrücke seien, soll *statistisch* konstatirt werden. *Was* man damit schliesslich konstatirt zu haben gedenkt, bleibt unklar, grau, ganz in c moll. Jedenfalls aber werden den hohen Forschern mannigfache Verlegenheiten bereitet werden, u. A. durch das häufige Faktum der *Farbenblindheit*, welche also auch eine entsprechende Tontaubheit zur Folge haben müsste, sowie durch das noch unangenehmere Faktum des allmählichen Emporsteigens der allgemeinen *Stimmung*, wonach ein früheres c dur mit der Zeit zum d dur werden kann, sodass also auch das Weiss nach und nach vergilben müsste. Auch ist ganz übersehen worden — was doch die Spielerei so hübsch hätte noch weiter treiben lassen — dass ein Unterschied dazwischen besteht, ob man z. B. d dur gelb *sieht*, oder ob man die gelbe Farbe als d dur *hört*! Im Ernste: die Farben, mit welchen die Erscheinungen der Aussenwelt in unserem Auge sich darstellen, erregen einerseits gewisse Stimmungen in der Seele des Sehenden; und andererseits erhalten die Stimmungen unserer Seele ihren unmittelbaren Ausdruck durch die in Tonarten geordneten Töne der Musik. Dass aber hierbei sowohl die Stimmungen, welche erweckt werden, als auch die Tonarten, welche ihnen Ausdruck geben, individuell verschieden sind, das weiss man aus — man könnte sagen — *alltäglicher* Erfahrung ohne jede wissenschaftliche „Statistik." Da nun die Empfindungen, wenn nicht durch die Musik, durch eine unserer sonstigen Ausdrucksweisen, vornehmlich durch die Sprache, gar nicht unmittelbar von uns ausgedrückt werden können, so muss derjenige, welcher sich dennoch begrifflich über sie aussprechen will, diess mittels einer gewissen *metaphorischen* Redeweise versuchen. Dann dient ihm dann die Anwendung von Bildern aus der Erscheinungswelt, welche eine ähnliche Empfindung von aussen her in seiner Seele *hervorrufen*, wie die Musik sie vom Inneren der Seele heraus unmittelbar *ausdrückt*. Eine solche tropische *Aushilfe* für *Realitäten* zu halten, welche durch sogar von der Wissenschaft in statistische Parallelen gestellt werden könnten, hierzu werden immer nur *unmusikalische* Menschen verführt werden, bei welchen man daher auch meistens die Vorliebe für solche Belustigungen mit grauem c moll und gelbem d dur vorfindet. Wirklich musikalische Menschen bedürfen dessen nicht; jedoch, wenn sie zugleich mit poetischem Sinne begabt sind, wie Hoffmann, so können sie daraus für ihre Ausdrucks-

ihm übrigens eher aus der Natur selbst, als aus dem Menschen oder gar dem einzelnen Komponisten, herauszutönen. Dieser gilt ihm vielmehr nur als der Zauberer, der das grosse Räthsel, die schweigende Sphinx, wider ihren Willen zum Reden zwingt. Dafür z. B. Folgendes:

„Kann denn die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein, als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinne erforschlichen Geheimniss verborgen, und die *durch das Organ der Instrumente* nur wie *im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen sie Herr wurden*, ertönt?" — Und folgende wunderbare Stelle: „Ich lag, von zauberischen Düften umspielt, im Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar in melodisch klingenden Wehen durch den dunkeln Wald. — „Horch — horch auf — Geweihter! — Vernimm die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen, deinem Sinn empfänglich." — Und indem ich die Akkorde deutlicher erklingen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfasste, was mir unerforschlich geschienen. — Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das nur Aufgeschlossene Geheimniss mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphenschrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume und Gewässer, wie in buntem, wonnigem Klingen, sich regten und bewegten." —

Das ist der *dionysische Zauber* der allmächtigen Musik, der, wie Wotan die Erda, die Natur zwingt, ihr Geheimniss zu offenbaren; und von dem Friedrich Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" redet.

Auf unsern Meister Richard Wagner hat die Mystik dieser Auffassung der Musik in seinen jungen Jahren gar mächtig gewirkt: die Intervalle beunruhigten die durch die Lektüre Hoffmann's erregte Knabenphantasie wie leibhaftige oder gespenstische Persönlichkeiten, und in diesem Schauen des musikalischen Wunders entzündete sich hier das musikalische Genie. Noch heute haben gewisse Intervalle, wie man aus seinen Werken nachweisen könnte, dämonische Gewalt über ihn. Jedenfalls ward durch Hoffmann die jugendliche Phantasie auf's Aeusserste angespannt, die höchsten Wunder von der Musik zu erwarten; und, was die hehre Göttin dem Jüngling versprach, sie hat's dem Manne gar herrlich gehalten, wie wir alle, freudig staunend, erlebten. — Noch heute ist Hoffmann ein litterarischer Liebling Wagner's.

Durch ein ungünstiges Geschick ward uns die bedeutendste der musikalischen Schriften Hoffmann's leider vorenthalten: „Letzte Stunden eines wahnsinnigen Musikers" war der Titel des Werkes, das sich unmittelbar dem 3. Bande des „Kater Murr" anschliessen sollte, nachdem Kreisler durch die erfahrenen Täuschungen wahnsinnig geworden. Der Tod verhinderte unsern Dichter an der Ausführung dieses im Kopfe vollständig fertigen Werkes, das den ganzen Reichthum seiner tonkünstlerischen Erfahrungen und Ansichten umschliessen sollte. — Sein Aufsatz „über Beethoven's Instrumentalmusik" sowie manches Andere trug ihm einen vom 23. März 1820 datirten Brief Beethoven's ein, über den er eine grosse Freude hatte. Es sei mir erlaubt, denselben hier mitzutheilen:

weise die schöne Form eines poetisch-metaphorischen *Styles* gewinnen, welcher dann allerdings, über die blos redensartliche Bedeutung hinaus, mit seinen treffenden Gleichnissen unwillkürlich auch das tiefer zu Grunde liegende *metaphysische* Problem mitberührt. Dem Problem selber aber kann eine „psychophysikalische" Statistik, nach Art der von Fechner gewünschten, niemals näher kommen, welche sich, anstatt sich des eigentlichen Problems nur irgend wie bewusst zu werden, in dergleichen dilettantische Spielereien verliert, wie sie der hoch berühmten „deutschen Wissenschaft" unserer Hochschulen wenigstens kaum würdig erscheinen dürften. Nur ist man leider durch die Erfahrung schon genugsam auf die Erkenntniss hingeführt worden, dass sie jenem von derselben Wissenschaft eingenommenen Standpunkte nur zu sehr entsprechen, von dem aus man seinerseits hingegen wahrhaft tiefe Probleme und grossartige Einsichten, deren geniale Verkünder aber nicht aus dem Schosse der Hochschule hervorgegangen sind, verächtlich als „Dilettantismen" abzufertigen und weiterhin unbeachtet zu lassen beliebt.

R. v. W.

„Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muss, einigen Antheil an mir. Erlauben sie mir, zu sagen, dass dieses von einem, mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen mir sehr wohl thut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute, und bin

Ew. Wohlgeboren

mit Hochachtung ergebenster

Beethoven."

Ich schöpfe meine Kenntniss der Persönlichkeit Hoffmann's hauptsächlich aus folgender Biographie: „Aus Hoffmann's Leben und Nachlass. Herausgegeben von dem Verfasser des Lebens-Abrisses Friedrich Ludwig Zacharias Werners. 2 Theile. Mit vier Steindrücken und Musik. Berlin, bei Ferdinand Dümmler. 1823." In diesem Buche wird gerade Hoffmann's Bedeutung als Musiker besonders gewürdigt. Wohl war die Musik sein wahrhafter Beruf, wenn wir bedenken, dass ihm die Juristerei mehr durch äussere Rücksichten aufgedrängt war; auch wäre er, nachdem er mehre Jahre als Opernkapellmeister sich ausgezeichnet hatte, sicher nicht in das Joch des Amtes, das er aber mit Fleiss und Geschick verwaltete, zurückgekehrt, wenn er nicht einer gesicherten äusseren Lage endlich bedurft[e] und dazu überdrüssig geworden wäre, Theaterdirektoren gegenüber, denen die Kunst gleichgiltig war, länger in einer subordinirten Stellung, zu verweilen.

Der oben erwähnten Lebensbeschreibung ist auch eine eingehende *„Beurtheilung Hoffmann's als Musiker"* von A. B. Marx beigegeben. Marx erwähnt darin Folgendes:

„Ausser einer unendlichen Menge kleinerer Piecen für eine und mehre Stimmen, Scenen, Sonaten, einem Trio, Quatuor, einer Symphonie und Ouverture, — fanden sich unter seinen nachgelassenen Papieren folgende grössere Werke, sämmtlich in Partitur für grosses Orchester und die betreffenden Stimmen:

1. ein vollständiges Miserere,
2. ein Requiem,
3. vollständige Musik zu Werner's Kreuz an der Ostsee,
4. der Trank der Unsterblichkeit, romantische Oper in 4 Acten vom Reichsgrafen von Soden,
5. Liebe und Eifersucht, Oper in 3 Acten,
6. Der Kanonikus von Mailand, komisches Singspiel in einem Acte,
7. Arlequin, ein Ballet,
8. Musik zum ersten Acte des Julius Sabinus, von Soden, nebst Bruchstücken vom zweiten Acte, endlich
9. die durch die Aufführungen in Berlin am meisten bekannte Undine, Oper in 3 Aufzügen von Fouqué."

Aus *Carl Maria von Weber's* Rezensionen über „Undine" theile ich folgende Stellen mit:

„Deutlich und klar, in bestimmten Farben und Umrissen, hat der Componist die Oper („Undine") in's Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Ganz[es], und Ref. erinnert sich, bei oftmaligem Anhören, keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Dichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er erregt so gewaltig, von Anfang bis zu Ende, das Interesse für die musikalische Entwickelung, dass man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfasst hat, und das Einzelne in wahrer Kunst-Unschuld und Bescheidenheit verschwindet." — „Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein und das dramatische Leben zu erheben, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten, oder zu fesseln." — „Der eigentlich tragische Schluss lässt doch eine herrliche Beruhigung zurück." — „Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat" u. s. w.

„Geschrieben Berlin im Januar 1817.

Carl Maria von Weber."

Vielleicht belehrt uns *Herr Wilhelm Tappert in Berlin* darüber, ob von dieser „Undine“ oder gar von den anderen, aufgezählten Tonwerken Hoffmann's sich noch irgendwo etwas vorfindet. Der Nachlass dürfte damals in den Besitz seiner Frau übergegangen sein. Hoffmann selbst hat nie etwas für die Edition seiner musikalischen Werke gethan.

Auch als Maler hat Hoffmann nicht Unbedeutendes geleistet, obgleich seine amtliche, musikalische und schriftstellerische Thätigkeit ihn an der völligen Ausbildung seines Talentes zur bildenden Kunst verhinderte. Auch hier, wie überall, zeichnete ihn eine merkwürdige *Vielseitigkeit des Talentes* aus. In Bamberg war er z. B. *„Theater-Componist, Architekt, Maschinist und Dekorationsmaler in einer Person.“*) Sein Haupttalent in der Malerei war vielleicht (im Zusammenhange mit einer dichterischen Eigenthümlichkeit), dass er es verstand, mit wenigen leichten Strichen eine lebensvolle Karrikaturgestalt hinzuwerfen. Die Weinhandlung von Lutter und Wegener in Berlin besass ein ganzes Portefeuille solcher Blätter, in das zur Nachtzeit jeder ihm auffällige, sonderbar erscheinende Gast eingetragen ward, so dass man es als eine Art unfreiwilligen Stammbuches des besagten Lokales bezeichnen könnte. Die der Biographie beigegebenen Steindrücke zeigen den Meister. Eines derselben, Kreislern wahnsinnig und tanzend darstellend, veranlasste einen entzückten Freund zu dem Ausrufe: „und wenn der Mann nichts geschaffen, als dieses kleine Blatt, er wäre ein Genie!“ —

Ja, wohl war Hoffmann eine durchaus geniale Künstlernatur; um so mehr müssen wir bedauern, dass er, früh aufgerieben, dahinschied, ohne eine seiner grossen Begabungen völlig zur Reife gebracht zu haben: er ward nur 46 Jahre alt.

Hoffmann's sterbliche Reste ruhen auf dem neuen Kirchhofe vor dem Halle'schen Thore zu Berlin. Die Stätte bezeichnet ein einfaches, aber geschmackvolles Denkmal, mit der Aufschrift:

E. T. W. Hoffmann

geb. Königsberg den 24. Januar 1776
gest. Berlin den 25. Juny 1822
Kammer-Gerichts-Rath.

Ausgezeichnet
im Amte
als Dichter
als Tonkünstler
als Maler

von seinen Freunden.

*) Von dieser Vielseitigkeit geben seine Schriften Kunde, in denen über *alle* Künste Bemerkungen sich finden, die ihn als genauen Sachkenner ausweisen; nächst der Musik am meisten über das Theater, das Wesen des Schauspielers und die Verbindung von Dichtkunst und Tonkunst in der Oper (seine darauf bezüglichen Ansichten haben eine gewisse Verwandtschaft mit den später von R. Wagner ausgesprochenen, wie denn alle Männer, die je über die Oper ernstlich nachdachten, *was sie ist, und was sie sein sollte*, sich mit ziemlicher Uebereinstimmung geäussert haben). Auch den Maler verrathen so manche Züge seiner Schriften und den Sänger (er hatte eine kräftige, edle Tenorstimme) die Art, wie er über das Wesen des Gesanges zu sprechen weiss.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Berichtigung.

In dem Verzeichnisse der „Vergünstigungen", welches unsere Mitglieder mit dem *Aufrufe unserer Vertreter* und unseren „Bestimmungen" vor einiger Zeit erhalten haben, ist der Preis für die Biographie Wagner's von Glasenapp aus 12 ℳ in *sechs Mark* (gebunden 9 ℳ) zu verändern, welche neue Ermässigung um *die volle Hälfte* der Verleger (C. Maurer, Kassel) aus besonderem Interesse für unsere Sache, und im Hinblick auf die nahende Weihnachtszeit, für unsere Mitglieder neuerdings hat eintreten lassen. Wir fügen abermals unsere wärmste Empfehlung des Werkes hinzu. —

Wer übrigens den obengenannten *Aufruf* aus Versehen nicht erhalten haben sollte, der wende sich deshalb an Herrn Fabrikanten Friedrich Schön in Worms. —

Geschäftlicher Theil.

Wir ersuchen dringend diejenigen Mitglieder, welche den Beitrag für das Jahr 1879 noch nicht eingezahlt haben, diess bis spätestens zum 25. Dezember d. J. nachzuholen.

Mit diesem Termine erlischt jedes Anrecht der Nichtzahler auf die Antheilnahme an den jetztigen und künftigen Darbietungen des Vereines, zunächst also auf die „Bayreuther Blätter", und danach auf den Besuch des ersten Festspieles.

Der Betrag für die während des Jahres 1879 von den Nichtzahlern bereits bezogenen Blätter (4 ℳ) wird nach obigem Termine von den Betreffenden durch Postnachnahme mit der Versendung des Dezemberstückes dieses Jahres eingezogen werden.

Der Vorstand des Patronat-Vereines.

Im Verlage des Patronat-Vereins.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Dezember. Zwölftes Stück. 1879.

Inhalt: — Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von C. Fr. Glasenapp. III. Schlussbetrachtung. — Ein Chorgesang des Aeschylos (Agamemnon. 104—260.) Von Armand Pensier (E. H. von Stein). — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Rechnungsablage des Vereins-Vorstandes über die Einnahmen und Ausgaben des Bayreuther Patronat-Vereines in den Jahren 1878 und 1879. — Beitrag für 1880! — Ueber die Lieferung der „Blätter" im nächsten Jahre. — Generalregister.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr. Glasenapp.

III. Schlussbetrachtung.

Von dem erweckenden und belebenden Aufrufe des Künstlers leitete uns unsere Untersuchung zur Betrachtung des „Kunstwerkes der Zukunft" und seines Verhältnisses zu den Einzelkünsten: der Abschluss dieser rein ästhetischen Betrachtung mahnt uns zur Rückkehr an ihren Ausgangspunkt, von der konstruirenden Beschreibung des Kunstwerkes zur Erwägung seiner bestimmten ethisch produktiven Bedeutung für uns, der Hoffnungen, die es uns gewährt, der Forderungen, die es an uns stellt, wenn wir anders auf seine Stimme achten wollen. Welchen Sinn hat für uns der Gegenwart Angehörige der unbedenklich siegesgewisse, zweifellos freudige Hinweis des Künstlers auf die von ihm vorausgesehene Erfüllung in der Zukunft?

Rufen wir eine, Vielen unserer Freunde lebendige Empfindung auch für die Deutung des „Kunstwerkes der Zukunft“ zu Hilfe. Wer, dem je das hohe Glück vergönnt war, fern von dem wirren Tagesgetriebe modern grossstädtischen Lebens, dem blinden Durcheinander der Interessen, dem hohlen Prunke einer wesenlos nichtigen Kultur, auch nur auf Stunden an der friedevollen und weltentrückten Stätte des Genius zu weilen, hätte nicht bei seinem Scheiden von ihr die, alle seine Chronologie verwirrende, Empfindung mit sich davon getragen, dass er aus einem kommenden Zeitalter in ein für ihn längst vergangenes und nur durch die leere Macht einer nackten Thatsächlichkeit aufdringlich und unwiderleglich gegenwärtiges Jahrhundert zurückkehre? Wem aber, der solchermaassen das umgekehrte Erlebniss des Epimenides an sich erfahren, wäre dabei nicht auch das Triviale der Vorstellung offenbar geworden, nach welcher er sich jenes — dort ihn so sicher und heimisch in heiter traulichem Genügen umfangende — Zeitalter als einen der thatsächlich bevorstehenden Zeiträume bestimmt denken wollte?

Etwa als das zwanzigste Jahrhundert?

Allerdings darf angenommen werden, dass wir unser Auge recht weit und zu einem tiefen und durchdringenden Blicke in die Fernen menschlicher Entwickelung öffnen dürfen, um das Volk und das Leben der Zukunft, die zeugende Umgebung des allgemeinsamen Kunstwerkes zu gewahren. Wenige Menschenalter trennen uns von dem Abschlusse eines Jahrtausends und dem Beginne einer neuen tausendjährigen Epoche unserer Zeitrechnung. Hinter uns liegen dann zwei abgeschlossene Zeiträume von wenig mehr als je dreissig Generationen, d. i. etwa fünfzehn aneinandergereihten menschlichen Lebenszeiten. Völkerverschlingende Massenwanderungen von den Steppen des Ostens in die bewaldeten Gründe der Mitte unseres Welttheiles, unter der geschwungenen Geissel der Noth und der Beutegier; im wesentlichen noch heute giltige Gliederung der abendländischen Völkerstämme, Ursprung und Beginn aller nachfolgenden Staaten-Bildung — das ist das Bild des ersten dieser Zeiträume. Noch einmal erwacht der Zug in das Weite, die unstillbare Sehnsucht der Völker entflammt an der Grenzscheide beider Jahrtausende den Glauben an ihre Befriedigung fern von den heimathlichen Sitzen: eine tiefe Wahnvorstellung treibt, zur Befreiung des Heiligthumes, unter dem wehenden Banner des Kreuzes die glaubensstarken Schaaren zu ganzen Völkerschwärmen mit uns unbegreiflicher Macht in den fernen Osten. Auf das Jahrtausend des Suchens im Raume folgt das des geistigen Forschens: unberührt von den andauernden Umwälzungen im europäischen Staatenleben eine weltflüchtige Spekulation, ein Durchspüren der Natur nach ihrer Erscheinung und ihren letzten Gründen, leidenschaftliche Aneignung der Hinterlassenschaft entschwundener Kulturepochen, Glaubenskämpfe, Ursprung und Ausbildung der wissenschaftlichen Forschung — dies die unterscheidenden Merkmale der zweiten tausendjährigen Zeitepoche — an ihrem Ende, unter den gewaltsamen Zuckungen unerhörter Revolutionen, hervorbrechender Zweifel an der

Rechtmässigkeit aller bisherigen Führer, an *Staat* und *Wissenschaft*, fester als je ist der Menschheit der Glaube an eine Vollendung in der Zeit, an die Befriedigung der Völkersehnsucht in einer fernen *Zukunft* eingeprägt. Wie die allermodernste Selbstgenügsamkeit diesen tapferen Glauben zu dem banalen Dogma des ewigen Fortschrittes erniedrigt hat, so lebt er als tröstender Wahn in der heiligsten Sehnsucht des Künstlers. Und nun vor uns ein dritter beginnender Zeitraum von abermals tausend Jahren: wird er den Glauben unseres Künstlers zu Schanden machen, oder das Verlangen nach Befriedigung in der Ferne des Raumes und der Zeit, statt es zu erfüllen, zu brechen lehren? — weder der Staat noch die Wissenschaft kann ihm dazu die Anleitung geben; nicht der Staat, denn er selbst ist, nur der dürftige Ausdruck jenes Strebens nach Befriedigung; nicht die Wissenschaft, weil sie, ihrem tiefsten Wesen nach, in der vornehm bedürfnislosen Isolirung des akademischen Katheders nicht minder, wie in der klösterlichen Abgeschiedenheit ihres Ursprunges, vom *Leben* sich abwendet, insofern sie nicht zur geschäftigen Dienerin der Industrie und Handlangerin der Politik herabsinkt. Als das Werkzeug zur Brechung des, in dem sinnlichen Ursprunge alles Daseins begründeten, nie zu stillenden Verlangens wird jenes dritte Jahrtausend, da Staat und Wissenschaft ihm dazu ihre Dienste versagen, die Kunst sich auffinden müssen; die Besiegung der Natur und der Sinnlichkeit durch deren eigne Mächte zu vollziehen vermag weder der politische noch der theoretischen Mensch der Gegenwart, sondern allein der künstlerische Mensch der Zukunft, im gemeinsamen Kunstwerke und im künstlerisch geordneten Leben. Halten wir diese Annahme fest, so wird es uns nicht entgehen, warum der Künstler über dem Eingange des geweihten Hauses, in welchem der uns alle beglückende Wahn den Frieden gefunden, das Kunstwerk der *Zukunft* in dem Symbole des *Knaben* Siegfried dargestellt hat. Ist das „Kunstwerk der Zukunft" jetzt erst noch das *Kind*, und gehört seine Reife und Vollendung einer von uns Allen nicht mehr zu erlebenden, nur vorzubereitenden, glücklichen kommenden Zeit an: so ist auch die Revolution gegen die moderne Gegenwart nichts Anderes als der einmalige, wenn gleich andauernde und allmählich zu vollziehende Akt, durch dessen Ausübung wir das Herannahen jener Zukunft beschleunigen.

Wie aber, wenn es, um derselben bildlichen Darstellung einen tieferen Sinn zu entnehmen, je und je das *Kind* bliebe, wenn es dem ewig Gegenwärtigen, als das ewig Zukünftige gegenüber stünde?

Das wahre „Kunstwerk der Zukunft" ist es erst dann, wenn wir es uns von dem *Volke* und dem *Leben* der Zukunft ungetrennt denken; wie aber ist über allen Wandel und Wechsel der *Zeit* hinaus die Welt beschaffen, in deren Mitte der Künstler mit dem ernsten Glauben an jenes Kunstwerk und das zu seiner Erzeugung nothwendige Volk und Leben steht?

Jedes schaffenden und bewegenden Gottes Werke sind darum Thaten gewesen, weil sie aus der innersten, genauesten Ueberzeugung an ihrer Rich-

tigkeit und Nothwendigkeit hervorgegangen sind. Die Welt aber kennt diesen Glauben nicht. Allezeit hat der grosse Künstler und Denker seine Sache um ihrer selbst willen gesucht: die Welt aber sich von je vor der Sache selbst gefürchtet, und sich an den Schein derselben geklammert. Der wahren und erhabenen Religion hat sie leere Kultus-Formen, der wahren Weisheit die flausenhafte Wortkrämerei ihrer Mode-Sophisten, der wahren Kunst, deren armseliges und abgeschmacktes Zerrbild entgegen gehalten. Denn jene alle zielen auf das Eine: die *Wahrheit*, und griffe die Wahrheit um sich, so vernichtete sie das Trugbild, mit welchem die Welt spielt. Dass sie aber mit einem Trugbilde spielt, will sie nicht gestehen und hat deshalb von je die Künstler und Philosophen mit ihren zweifelhaften Ehren beschenkt, die ihr durch eine gewisse Garantie der Mittelmässigkeit und Unaufrichtigkeit die Sicherheit gaben: aus Allem, was sie auch unternähmen, solle nichts werden und nichts entstehen; den Schein aber würden sie ihr schon deswegen nicht zerstören, weil sie selbst den Anblick der Wahrheit nicht ertrügen. Der wahre Künstler und Weise aber wird von ihr abgewehrt, gefürchtet und verfolgt, weil er ihr die Nichtigkeit dessen erweist, was als täglich lockendes Gaukelbild die Ohnmächtige zu stets erneuten Anstrengungen aufstachelt. Nach persönlichen Zielen jagt in ihr Alles, nach dem goldenen Lohn für die Erschöpfung des Augenblickes; verblendet jagt sie nach dem, worauf sie, um frei zu werden, verzichten sollte. Da entbrennen die Leidenschaften, die Begierden, Neid, Hass, Zorn und Furcht; da entfesselt sich die Sinnlichkeit zu üppigen, aber trügerischen Freuden, und verstrickt ihre Opfer in dem unseligen Wahne, dass der Besitz die Freiheit gebe. Wie ein schimmerndes Gewölke schwebt über ihr ihre edlere Bestimmung; ihr Auge beachtet sie nicht, ihren Blick verdunkelt der nächst zu erbeutende Vortheil. Sie sieht nur, was diesem dienen kann; mit jener sich abzufinden, überlässt sie der jedesmal herrschenden *Kultur*. Diese selbst aber duldet nicht, dass mit den Forderungen jener höheren Bestimmung Ernst gemacht würde. Durch den Besitz und die Macht verdorben, hat sie im satten Bewusstsein dieser Macht für den Weisen nur den triumphirenden Ruf: „Du willst ein Denker sein? Schicke deine Weisheit in die Zeit und in die Ordnungen deines Staates. Oder ein Künstler? Füge dich in die gewohnte Form, bekleide sie mit neuem Flitter, wiederhole in ihr, was ich gebilligt. Rüttelst du an jenen Ordnungen, zerbrichst du diese Form, strebst du hinaus über das, worauf meine Gewalt beruht, so entgeht dir mein Schutz, und du hast keinen Theil an mir. Sieh' dich vor, denn ich habe die Macht, und schutzlos ist, wen ich nicht schütze." Was den Genius schützt, wenn diese Welt ihn verlässt, das ist sein Glaube an sich und an die Wahrheit und Nothwendigkeit seiner Sache.

Es giebt nur eine Freiheit und sie gehört dieser Welt nicht, sondern es ist die Befreiung v o n ihr: die Einsicht, dass eben sie in ihrer wechselnden und veränderlichen Erscheinung, mit ihren Freuden und Qualen, der Schein

und die Unfreiheit sei, unlösbar gebunden an die Sinnlichkeit, von trügenden Zielen durch ein nie enden wollendes, stets sich erneuendes Dasein gequält, ohne je die erlösende Gewissheit ihrer eigenen Nichtigkeit zu gewinnen. Befreiung von dieser Sinnlichkeit hat die abstrakt philosophische Erkenntniss, auf unmittelbarem Wege, durch übermüthig geringschätzige Abwendung von ihr gesucht. So gilt von der Wissenschaft und dem theoretischen Menschen was von Klingsor: „ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten, an sich legt er die Frevlerhand." Der entmannte Gedanke strebt, in der Lust am reinen theoretischen Erkennen, allen Drang zum wirklichen sinnlichen Leben, alle Willenstriebe, zum Todesschweigen zu zwingen, und er bringt es vielleicht dahin, dass die Macht der ewigen Natur „an ihm — nichts vermag." Aber auch dann wird er sich nicht als ihren Ueberwinder rühmen dürfen: nur der *Sieg* über die Sinnlichkeit, die ewig neu sich erzeugende, nicht die *Flucht* vor ihr kann sein Ruhm sein. Durch die Zauberkraft seiner nekromantischen Beschwörung vermag er ihr Bild selbst in das winterliche Reich seiner theoretischen Abstraktion zu bannen; doch kaum *fassen*, nicht aber *halten* kann er sie in diesem Bilde: je sicherer er sie zu ergreifen glaubt, desto gewisser entzieht sie sich ihm; und wähnt er nahe daran zu sein, sie durch seinen Bannruf bezwungen zu haben, so wird er vollends gewahr, dass er nur ihren Schatten beschworen, während ihr lebendiges Wesen ihm unnahbar entrückt ist. Das Streben des absoluten Gedankens nach Ueberwindung der Natur durch Erkenntniss kann ihn in seiner Vergeblichkeit somit nur zur „Anerkennung des Unbewussten, Unwillkürlichen, Sinnlichen" (des Willens) führen; diese aber ist der unleugbare Gegensatz seiner ursprünglichen Absicht: durch abstrakte, objektive Erkenntniss sich von der Sinnlichkeit zu befreien. Und somit gelangen wir auf einem anderen Wege zur Betätigung des, bei Betrachtung der Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft" in seinem Zusammenhange angedeuteten Wagnerischen Gedankens; *„ist das Ende der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren sinnlichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkenntniss seinen aufrichtigsten, unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr* — und diese Steigerung ist zu beachten! — *im Kunstwerk."* Nur der Künstler, der alle jene Triebe der Sinnlichkeit in sich selbst empfindet, und eben hierdurch mit-leidend in höchster Reinheit das Ausfortas-Leiden der Menschheit, die Tiefen ihrer Wonnen und Schmerzen, in sich selbst erprobt, hat die Macht, der Sinnlichkeit zu widerstehen und sie, indem er sie deutend besiegt, von sich selbst zu erlösen. Dazu sammelt er alle ihre zarten und wilden Mächte, die der abstrakten Erkenntniss nur leere und nichtige Schemen sind, in ihrer vollen leibhaftigen Wirklichkeit, und beugt sie unter den Dienst desselben Gedankens, der durch hochmüthige Abwendung von ihr nur seiner Ohnmacht sich bewusst ward. Eben dadurch, dass er sich ihrer eigenen Mittel und Kräfte bedient, um sie im Kunstwerke durch ihren sinnlichsten und berauschendsten Glanz nur um so lebendiger als Schein und Hülle zu erweisen, hebt der Künstler die Sinnlichkeit in ihrem Wesen

auf. Denn was im Kunstwerke als Sichtbares und Hörbares ihr angehört, ist nur der Schein, und eben der aufrichtige und zugestandene Schein eröffnet nun den Blick in das Wahrhaftige und Ewige: im Reiche des reinen Schauens fällt die Realität, die sonst als einzig wirklich sich brüstende, vor dem befreienden Gedanken als der trügende Schein in sich zusammen, sie erweist sich als nichtig und keines unruhigen Begehrens werth. Noch mehr: der Künstler zwingt sie, in ihrer eigenen Sprache, mit ihren eignen Tönen und Farben, das Heiligste auszudrücken und ihre eigene Verneinung zu wollen. Die dem zauberkundigen Bannrufe des absoluten Gedankens widersteht, sie sinkt, von sich selbst befreit, entsündigt und gesühnt, zu den Füssen des Künstlers nieder, die Sinnlichkeit zu den Füssen ihres Bezwingers, der ihren dumpfen Drang nach Heiligung verstanden und erfüllt, — Kundry, die allgegenwärtige, ewig wiedergeborene Natur, zu den Füssen Parsifal's.

Wie sollte ihn die Welt nicht als ihren Erlöser begrüssen?

Aber die von dem Künstler zu entsühnende Welt ist eben die Welt des Willens, der Sinnlichkeit, und als solche muss er sie unausgesetzt von Neuem besiegen. Was die heilige Allegorie des Dramas uns im endlich begränzten Vorgange zeigt, die Entsündigung der sinnlichen Natur, die Erlösung des ihr verfallenen Menschen, wird in der Wirklichkeit beständig sich wiederholen, und immer wieder wird die Welt ihren Heiland, der es nur werden kann, wenn er sich von ihrer Berührung rein erhält, durch ihre trügerischen Verheissungen und Reize an sich zu locken suchen, und ihn, bleibt er seines erlösenden Amtes eingedenk, mit dem Fluche der Heimathlosigkeit, des Irrens von sich stossen. Jene Wahrheit im Scheine will er ihr als das schauend zu gewinnende Heiligthum des Grales zu ihrer Befreiung vorhalten — da begegnet er ihrem Hohne: wie könne das die Wahrheit sein, wovon er selbst bekenne, es sei nur die Nachahmung der Realität? — Und wieder wendet sie sich dem Taumel der unerlösten Sinnlichkeit zu; gepeinigt durch ihren Stachel, unerquickt durch ihre Freuden, bereitet sie sich ihre eigene Kunst, in welcher nicht die Sinnlichkeit zu ihrer Vernichtung durch den Gedanken, sondern der Anschein des Gedankens zu üppiger Ausbreitung der Sinnlichkeit herbeigezogen wird. Sie sucht sich den falschen Künstler, der den Gedanken zum blossen Vorwande nimmt, um an ihm die Reize der Sinnlichkeit zu entfalten: ohne Glauben an die Wahrheit und Nothwendigkeit seiner Kunst, verlangt er auch keinen Glauben an seinen Ernst; er gibt der Welt aber, was sie verlangt, und Staat und Kultur werden ihn loben, weil er es mit etwas so Bedenklichem wie dem eingeständlichen Scheine *nicht* ernst nimmt. Am Ende bietet er ihr auch etwas Aehnliches, wie der wahre Künstler, da er sich doch auch der gleichen *Mittel* bedient, wie Jener: und nur mit diesen, nicht aber mit der Kundgebung durch diese Mittel mag sie es zu thun haben. Ja, vor der Mittheilung des Künstlers durch das Kunstwerk scheut sie geflissentlich zurück und überhört sie, als nicht an sie gerichtet, und ist recht zufrieden

nur mit *dem* Kunstwerke, welches ihr die Mittel allein bietet, ohne jede weitere Anmaassung, dass durch dieselben etwas gesagt sein solle.

An dieser Stelle frage sich der geneigte Leser, ob in der gegebenen Darlegung irgend ein Zug übertrieben sei. Wir hätten anstatt „die Welt" sagen können: „die *moderne* Welt" und stellen es ihm frei hiernach den Text zu verbessern. Alle diese Beobachtungen lassen sich allerdings in den Operntheatern der „modernen" Welt am leichtesten machen und mit den evidentesten Beispielen belegen. Sollen wir auf die Zukunft hoffen?

Nothverträge sind einstweilen alle Verträge, welche der die Wahrheit und und die Sache selbst suchende Geist mit den Mächten dieser Welt abschliesst. Glücklich daher, ist es ihm gelungen, es sei auch mit den schwersten Opfern der Entsagung für seine Person, die Bande zu zerreissen, die ihn mit der Zeit und ihren Institutionen verknüpfen. In ihrem *Dienste* vollends, in welchen ihn nur ein sonderbares Missverständniss bringen kann, wird er von ihr stets nur mit Misstrauen betrachtet: wie ein heimlicher Verräther, der ihre Zwecke zu verfolgen scheint, in Wahrheit aber nach Zielen strebt, die mit den ihrigen nichts gemein haben, ja ihnen zuwiderlaufen und sie aufheben. Und so wird sich seine Sehnsucht nach Rettung aus diesen Widersprüchen zur wahren Noth für ihn steigern und ihm endlich die Kraft verleihen, ihre Fesseln zu zerbrechen und den festen Punkt zu gewinnen, von dem aus er sie durch sein ganzes Dasein verneine. Im Leben Wagner's hat es sich oft wiederholt, dass ihn die herrschende Kultur aus ihrer Mitte stiess und ihre Vertreter ihn mit Bann und Acht belegten. Nur eines schmerzte ihn dann: die im Dienste jener Welt verkümmernden Kunstmittel, deren er bedurfte, um sie mit rettender Hand zu ihrer wahren, herrlichen Bestimmung erst zu erheben, — sie waren mit in Dem begriffen, wovon er ausgeschlossen war. Und dennoch ist ihm Flucht und Elend stets willkommen gewesen, wenn sie ihn von dem furchtbaren Drucke der herrschenden Kultur befreiten. Was jedem Andern, mit ihr Verwachsenen und in ihr Heimischen, als das äusserste Missgeschick erschienen wäre, Verbannung und Ausschluss, — das ergoss über ihn nur das ungemessene Wohlgefühl der Befreiung.

Durch sieben Jahre seines Lebens hat er mit hingebender Beharrlichkeit und nicht zu überbietender Verschmitztheit — diese kennt nur, wer nicht das Seine sucht — gegen alle Halbheit und Unzulänglichkeit einer solchen modernen Kunstanstalt, den höfischen Uebermuth ihrer Leitung und deren wahrhaft frevelhaftes Spiel mit seinem tiefsten Ehrgefühle Stand gehalten. Am Ende half dem Künstler eine politische Revolution. Mit einem wahren Hymnus schildert er uns das Wohlgefühl, das ihn durchdrang, als das Dresdener Elend hinter ihm lag. *Als ihn, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht auf diese Welt mehr bindet, als er jede Hoffnung, jeden Wunsch auf sie hinter sich geworfen, als er ihr sagen kann, dass in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfe wirklichen künstlerischen Blutes fliesse, — da fühlt er sich zum erstenmale in seinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mag*

er auch nicht wissen, wohin er den nächsten Tag sich bergen soll, um des Himmels Luft athmen zu dürfen. Ihn bindet kein Besitz, so hat er auch keinen Verlust zu fürchten; er hat nichts als sich selbst und ist ganz wie Siegfried, der einzig den eignen Leib geerbt, den er lebendig aufzehrt. Wie auf Bergeshöhen athmet er reinere Luft, hoch über Qualm und Dunst einer Lügen-Kunst und- Kultur, die ihn so lange gepeinigt. Aus dem freien heiteren Aether seiner Höhe gewinnt er sich den Athem zum Befreiungslockruf, um Alle, die mit ihm die *gleiche Noth* empfinden, die da leiden, wie er gelitten, zu sich in die Freiheit hinüberzuziehen. Ueber alle umgebende Gegenwart hinweg gewahrt sein Verlangen das leuchtende Bild einer Welt, in die er mit seinem ganzen Wesen aufgehen möchte. Und diess allmächtige Verlangen gewährt dem also Erschauten die festen Umrisse des Lebens. Was sich dem Auge des Einsamen wie in einer hellen Lichterscheinung gezeigt, es wird durch seinen Aufruf zur fruchtwirkenden Realität; von ihm festgehalten, und nun auch von Anderen gewahrt, entfacht es in ihnen das gleiche heisse Verlangen nach sich.

Was er erschaut hat, ist ein *Kunstwerk*, dem gleichend, welches in seinem eigenen Innern schlummernd verborgen ruht, nur fast noch verklärter und herrlicher. Und ein *Volk*, welches dieses Kunstwerk sein eigen nennt. Ein *Leben* endlich, aus dem es als dessen Blüthe hervorsprieset.

Eben dadurch ist diess Kunstwerk so hehr und gewaltig, dass es die ganze unermessliche Fülle der Sinnlichkeit, deren sich die verkümmerten Einzelkünste nur zagend bedienen, in sich saugt, um sie dennoch, als solche, in dem Feuer des Gedankens bis auf den letzten Aschenrest zu verbrennen. Da wallen und wogen alle Pulse des Lebens; da erklingen tausendstimmig alle die wunderbaren Töne der Natur und der Menschenbrust, vom Rieseln des Baches und dem träumerischen Flüstern des Waldes bis zum Brausen des Sturmes und dem Lodern der Lohe, von dem zartesten Seufzer der Sehnsucht bis zum vernichtenden Rasen der Leidenschaft; da erglühen alle Farben in zauberischem Glanze, — diese ganze Fülle des Klanges und der Erscheinung aber mit jeder Faser aufgehend in den Alles durchdringenden und beherrschenden Gedanken; da ist nicht ein Theil, der nicht von ihm verzehrt und aufgehoben würde. Diesem Allkunstwerke gegenüber gewahrt er, in würdevoller Ehrfurcht und Sammlung, die festlichen Schaaren eines Volkes, welches den Werth des Daseins nicht in den Besitz, sondern in die Weisheit setzt und aufathmet von dem brennenden Durste des Egoismus. Abgeworfen hat es die Sorge für die blosse Erhaltung des rein physischen Lebens, die es knechtisch, stumpf und elend machen würde; Freiheit, Schönheit und Stärke sind durch das einigende Band der Brüderlichkeit all seinen Gliedern gemeinsame Güter. Aus seiner Mitte ist der Luxus verbannt und damit auch das bleiche Gespenst der Noth verjagt; die Natur allein ordnet sein Leben, die Industrie ist nicht seine Herrin, sondern seine Dienerin.

Dieses flammende Bild hat dem Auge des Künstlers die durch sein inbrünstiges Verlangen entzündete Einbildungskraft bereits inmitten seiner überstandenen Leiden gezeigt; aber erst das schwellende Hochgefühl seiner Befreiung hat es ihm in lebendiger Gestaltung verkörpert. Und er nennt das von ihm erschaute Kunstwerk das Kunstwerk der Zukunft, jenes Volk aber und jenes Leben, dem es entblüht, das Volk der Zukunft und das Leben der Zukunft.

In jenem herrlichen Leben der Zukunft, wie es durch diese Benennung als eine wirklich zu erreichende Möglichkeit von Wagner bezeichnet wird, wird die Kunst aufhören, ein bloßer äusserer Luxus, eine Geistesthätigkeit unter vielen zu sein, und dagegen als wirkende und lebendige Kulturkraft zur eigentlichen Lebensthätigkeit, zum feierlich ernsten Ausdruck und Abschluss des Daseins erhoben werden, der sich jede andere auf die bloße Erhaltung des Lebens gerichtete Thätigkeit unterordnen muss. Mit wie festen Zügen dieses Leben in all seinen Aeusserungen der schöpferischen Phantasie Wagner's vorgeschwebt, in welchem Maasse sich ihm das Postulat zur idealen Wirklichkeit verdichtet habe, dürfen wir dem Briefe eines jungen Freundes unseres Meisters, aus dem Jahre 1850, entnehmen, worin es heisst: Wagner habe damals die Absicht gehegt, nach dem „Kunstwerke der Zukunft" noch ein „*Leben der Zukunft*" zu schreiben, woraus er Jenem auf mancherlei Irrfahrten Manches mitgetheilt, und welches über Alles ginge. Welcher wahrhaft befreiende Blick in das Land der Zukunft uns dadurch entzogen ist, dass es zur Ausführung dieser Schrift nicht kam, das haben wir hier mit keinem schmerzlichen Worte zu beklagen: danken wir es dem Meister vielmehr, dass er es auf sich genommen, das Leben der Zukunft bereits unter uns zu leben und es so durch die *That* zu schreiben, als heroischer Einzelner inmitten des siegreich um ihn sich ausbreitenden „Lebens der Gegenwart", preisgegeben allen elenden und unwürdigeen Zufällen und Missverständnissen, wie sie für ihn aus jeder Berührung mit demselben hervorgehen mussten. Dieses Leben, fast unter unseren Augen geführt, und dennoch den Zeitgenossen ein nur langsam und allmählich zu lösendes Räthsel — begreift es und ihr kennet das Leben der Zukunft! Wagt es, ein Volk euch zu denken, welches so lebte, und ihr kennet die künstlerische Menschheit der Zukunft. Ihre Erziehung und ihr demgemäss geordnetes Leben wird in all seinen Thätigkeitsäusserungen auf die bewusste Gestaltung der *Idee* dieses Lebens gerichtet sein, täglich und stündlich wird sie *diese* seinen spröden Hemmungen und Wirrnissen abringen und eben dadurch beständig das Stoffliche und Gemeine desselben vernichten. In ihm wird ein jeder Mensch in irgend einem Bezuge Künstler sein, d. i. das Rohe und Zufällige des Daseins an seinem Theile durch sinnvolle Gestaltung desselben verneinen, und auf diese Weise an dem allgemeinen Kampfe gegen das seinem Ursprung gemäss sinnliche Wesen desselben sich bethätigen. Die religiösen Feiern eines solchen Volkes werden in keiner sinnertödtenden Abwendung und Flucht von der ewigen Natur zu

einem abstrakten Gotte bestehen, sondern an ihnen werden sich die vereinigten künstlerischen Waffen der Menschheit in dem grossen Kunstwerke der Zukunft zu glorreichen Siegen über die Natur und das Leben vereinigen, und die durch die Kunst entsündigte Sinnlichkeit ihren Unschuldstag erwerben. In diesem Allkunstwerke werden die Sonderkünste ganz ebenso ihren beständigen und unablässigen Untergang finden, wie in dem gemeinsamen Leben das Individuum willig in der Gesammtheit aufgeben wird. So wird das Volk der Zukunft ein Volk von Weisen und Tapferen sein, und in seinem Leben der Schmerz und der Tod nicht aufhören, aber durch das Zerreissen des sie verhüllenden Schleiers in ihrem Wesen besiegt und aufgehoben werden. Darum wird auch keine Sorge das Leben der Zukunft bedrücken. Sorge beruht nur auf dem ängstlich bedachten Sich-Anklammern an die materielle Einzelexistenz; nicht aber in der Erhaltung des Einzellebens, des begränzten und rettungslos der Endlichkeit verfallenen, sondern in der *Allgemeinheit* und zwar in der *künstlerischen*, d. i. sich selbst begreifenden und gestaltenden Allgemeinheit, ist das wahrhaft giltige Wesen der Menschheit enthalten.

Wer aber vermöchte uns diesem Leben der Zukunft entgegen zu führen und uns selbst zum Volke der Zukunft zu machen? Kann diess Wunder dem Staate oder der abstrakten wissenschaftlichen Einsicht gelingen? — Ewig sich selbst Mittel und Zweck zugleich, hat der Staat die Menschheit aus einem Jahrtausend in das andere gequält; als das nothdürftige Korrektiv, oft aber auch selbst der unumwundene Ausdruck jenes blinden Dranges, welcher der Quell des Lebens ist, hat er die Habgier und Genusucht, den Egoismus nicht zu beseitigen vermocht und die äusserste Anspannung aller Lebenskräfte für seine Zwecke beansprucht, ohne je die Noth um die Erhaltung der blossen leeren Existenz zu besiegen und den freudigen und einzig befreienden Ertrag und Ueberschuss aus dem Leben der Menschheit zu gewinnen. Vermöchte diess die Wissenschaft, indem es ihr gelänge, zur Erstickung jenes ungezähmten Triebes an seiner Wurzel etwa durch das Licht akademischer Erkenntniss behilflich zu sein? Unmöglich aber kann sie in ihrer strengen Abgeschlossenheit gegen das Leben, in ihrer unendlichen Motivirtheit und Abstraktion zum Ausdrucke des Erkennens für die weite Allgemeinheit des Volkes werden. Demnach stellt Wagner an die Spitze seiner Betrachtungen den Satz: „*wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie, wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an.*“ Da ist der Beginn eines neuen Lebens, wo der gierige Egoismus die Menschheit in tausend willkürliche Absonderungen zerklüftet hat, und nun, athemlos, nicht mehr weiter kann: da wird sie sich durch die Macht des gemeinsamen Kunstwerkes zum neuen bewussten Ganzen verbinden, die Freude einen, was „die *Mode* frech getheilt.“ Politiker und Sozialisten werden sich vergebens gemüht haben, durch fruchtlose Systeme die in Trümmer versunkene Herrlichkeit der Menschheit wieder aufzurichten; wo aber ihr Sinnen und Sorgen und ihre Macht zu Ende ist, da hört unter dem Zauber der Kunst die

„gegenwärtige" Welt des gegen sich selbst wüthenden Willen auf, da bricht der neue, Alles einende Morgen der Kunst herein.

Und es ist so: sie hört da auf, nur nicht in der Zeit.

Wir würden die wahre und ewige Bedeutung des „Kunstwerkes der Zukunft" auch für *unser* Leben nicht in seinem vollen Umfange verstehen, sobald wir es als das ausschliessliche Eigenthum *einer*, vielleicht fernen, Zeitperiode ansehen. Ja, es würde uns selbst im Hinblick auf eine solchermassen sich verwirklichende Zukunft des Menschengeschlechtes das Bedenken nicht ausbleiben, ob auch durch die edelste Verkörperung des künstlerisch-menschlichen Ideales in der *Zukunft* die Leiden und Irrthümer der ihr vorausgegangenen Jahrtausende ausgeglichen und ihre Nacht durch den auf sie fallenden Widerschein des anbrechenden Tages je rückwirkend erhellt werden könnte? Wenn aber nicht, wäre dann nicht eben der Vorzug jener glücklichen kommenden Zeit eine ewige Ungerechtigkeit gegen die früheren, die gleiche Ungerechtigkeit, wie sie allen den Betrachtungsweisen der Menschheits-Entwickelung zu Grunde liegt, welche das Ziel derselben an ihr Ende verlegen? In diesem Sinne muss daran erinnert werden, das die unumschränkte Verwirklichung des Ideales in Zeit und Raum nur *eine* der beiden denkbaren Formen für sein Ins-Leben-Treten ist. Der Philosoph würde sagen, Wagner habe in den von uns betrachteten Schriften die von ihm in höchster Reinheit erschaute Bedeutung der Kunst für das Leben mythisch ausgedrückt, indem er den Gegensatz wahrer Kunst und der Schein- und Lohnkunst unserer Tage zu deutlicherer Scheidung in die Zeit verlegt; etwa wie der indische Mythos der Metempsychose die Einheit des Weltwillens durch die in der Zeit verlaufende Wiedergeburt ausdrückt, und die Vorstellung jener Einheit somit in die dem Satze vom Grunde folgende Erkenntnissweise überträgt. Das „Kunstwerk der Zukunft" war der redlichste und begeisterte Versuch des Künstlers, das Räthsel seiner Stellung innerhalb einer Kultur, der alle wahre Kunst gänzlich fremd geworden war und die in ihren, kaum hundert Jahre alten und zu allen anderen, nur nicht zu Kunstzwecken, errichteten Hof- und Gemeindetheatern mit einer blossen Modekunst spielte, überhaupt zu begreifen. Sollte diess die Welt sein, zu der er als Künstler reden sollte? Und vor seinem Blicke stieg die neue Welt auf, deren begeisterter Prophet er ward. Indem Wagner das von ihm erschaute Ideal in eine kommende *Zeit* verlegt, vermag er aber seinen Gedanken für das *Volk* auszudrücken, aus dessen Mitte ihm denn auch schon heute die Mitbürger der Zukunft erwachsen sind, und Wagner war damals selbst das Volk. Weil er es aus dem, in sich selbst empfundenen, edelsten Keime seines Wesens heraus neu zu erschaffen hatte, stellte er sich mitten unter dasselbe; er empfand, wie jenes empfindet, und bediente sich, um ihm verständlich zu sein, seiner sinnfällig konkreten Redeweise. Und diess mit dem ganzen Feuer dessen, der an die buchstäbliche Wahrheit des von ihm Verkündigten glaubt. Wir brauchten, um dessen gewiss zu sein, nicht erst sein eigenes Bekenntniss zu

hören, wie die plötzliche und unerwartete Veränderung seiner ganzen Lebenslage, die eben gewonnene Freiheit seines Schweizer Asyles, auch bei gänzlicher Hilflosigkeit und unter allen Bedrängnissen seines Flüchtlingsdaseins die dazu erforderliche hoffnungsvolle Stimmung ihm eingegeben und in ihm genährt habe. Allein die fruchtbarsten und tiefsinnigsten Mythen sind eben die in voller Naivetät und in der Annahme entstandenen, dass sie der vollkommen adaequate Ausdruck für die Wirklichkeit seien. Und wie sollte nicht auch in uns, unter dem lebendigen Eindrucke des allgewaltigen Gesammtkunstwerkes, die mächtigste Hoffnung für eine unvergleichliche, gänzlich umgestaltende Wirkung desselben auf die geistige Wiedergeburt der modernen Menschheit und zuvörderst des deutschen Volkes sich regen, sobald erst die unwiderstehliche Stimme dieser Kunst einmal tief in das Volksgemüth gedrungen sein wird. Muss es uns doch wunderbarer dünken, dass dieses Kunstwerk wirklich geschaffen ward, als dass nun auch, sobald es erst unverfälscht zum Herzen des Volkes sprechen kann, ein *neues* Volk und Leben aus sich erzeuge! Ehe diess möglich wird, wieviel Hindernisse in der Zähigkeit der bestehenden Kulturinstitutionen, wieviel Vorurtheile, ganz besonders aber unrichtige und verfälschte Schätzungen, z. B. der heutigen Litteraturdichtung und Konzertmusik, sind erst als feindliche Bollwerke abzutragen und hinwegzuräumen!

Für alle die aber, welche mit uns den freudigen Glauben an das „Leben der Zukunft" hegen, ist das „Kunstwerk der Zukunft" schon jetzt ein nicht minder stärkendes und erhabenes Symbol, als die Mythen und Symbole der Religionen. Sollten wir auch an *diese* den Glauben verlieren, weil eine unerbittliche historische und philosophische Kritik die zarte Verhüllung bald gänzlich zerstört haben wird, durch welche sie bisher der naive Glaube gewahrte? Nein, denn das aus der *Zeit* Verdrängte flüchtet sich in die Menschenbrust und erweist sich dort als ewig tröstende Wahrheit. Es giebt noch eine andere Form und Art der Verwirklichung des Ideales: wir mögen sie als die *Intensität* bezeichnen, mit welcher es im einzelnen Gemüthe zu wirkungsvoller Bethätigung gelangt. So ruft denn auch Wagner in denselben Schriften, welche die Verwirklichung des Ideales in der *Zukunft* verheissen, uns die um so bedeutungsvolleren Sätze zu: „*So gewiss das Edle und Wahre vorhanden ist, so gewiss ist es auch, dass die wahre Kunst vorhanden ist*" und: „*Die Kunst bleibt an sich immer, was sie ist, sie lebt und hat im Bewusstsein des Individuums immer als die eine, untheilbare Kunst gelebt.*"

Die Hoffnung, sagt Platon, sei der Traum des Wachenden. Der Trieb nach dem Verlangten nöthigt die Einbildungskraft, die ihm den Gegenstand seiner Sehnsucht zu schaffen vermag, ihm denselben wenigstens vorzumalen: so entsteht dieser Traum. Wohl giebt es auch vorherverkündende Träume. Sie träumt, wer die Bedingungen des künftigen Geschehens mit unfehlbarer Gewissheit in sich vorhanden fühlt. Aber die Entzückungen des Sehers bedürfen nicht die matte Gewähr einer zögernden und unvollkommenen Ueber-

tragung in die körperliche Realität. Ihr Werth wird durch diese Gewähr nicht gemehrt und durch ihr Ausbleiben nicht gemindert; sie sind, was sie sind, in sich wirklich und unabhängig von der empirischen Wirklichkeit. So ist das „Kunstwerk der Zukunft" eine unumstössliche Wahrheit gewesen, nicht erst, seit Wagner es geschaffen, sondern da er es zuerst im Geiste geschaut. Es lebte von dem Augenblicke an, wo das Verlangen des einsamen Künstlers es als künstlerische Möglichkeit gewahrte, und das „Volk der Zukunft" von dem Augenblicke an, wo Wagner's rufende Stimme in empfindenden und alsobald befreundeten Herzen Wiederhall fand und in ihnen die gleiche Sehnsucht nach der Zukunft wachrief, nachdem sie sich der gleichen Noth als einer gemeinsamen bewusst geworden waren. Auch dies sagt Wagner mit unzweideutigen Worten, wenn er sich an die intelligenten Egoisten unserer „jetztzeitigen" Kunst- und Gelehrtenwelt wendet, die unter dem von ihm gemeinten künstlerisch produktiven Volke den Pöbel verstehen und in Entsetzen darüber ausbrechen, dass sie dieser künftig im „Kunstmachen" ablösen solle: *„Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo Ihr und der Pöbel nicht seid, d. h. es lebt mitten unter euch beiden, nur dass ihr nichts von ihm wisst: wisst Ihr von ihm, so seid ihr auch schon Volk, denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr Theil zu haben.*

Es lebt also nicht allein das von dem Künstler uns geschenkte „Kunstwerk der Zukunft," auch das „Volk" und das „Leben der Zukunft" ist schon jetzt in denen vorhanden, die entschlossen sind, in diesem Kunstwerke und mit seinem Schöpfer zu leben. Derselbe Künstler, der uns das Kunstwerk geschenkt, ihm danken wir auch, sobald wir es wollen, das Leben der Zukunft. Wie der Genius in seinem Bezirke ausser der Welt lebt, ein Jahrhundert für sich, von dem Niemand sagen kann, ob das kommende ihm gleich sein werde, so gehören Alle, die zu ihm gehören, schon jetzt mit ihm zu dem Volke der Zukunft und leben im Geiste mit allen künftigen Bürgern desselben. Sollte es aber dieser unserer Gemeinschaft noch an Schönheit fehlen, so ist doch der Weg uns gezeigt, auf dem wir zur *Stärke* gelangen können. Diese sollen wir der *Revolution* zu danken lernen. Die Kunst Wagner's hat uns vor dem Puritanismus bewahrt, mit welchem der Abscheu aller wahrhaft Gebildeten gegen eine gemissbrauchte und misshandelte Kunst am Ende auf die Schliessung und Abtragung unserer — einem sehr ansehnlichen Theile der Deutschen freilich noch sehr zweckmässig dünkenden — Hof- und Stadttheater verfallen wäre. Sollten wir aber irgend „hoffen" dürfen, so wäre dies doch nur auf das allezeit gefährliche Siegesfest der Wahrheit, welches — nach Schopenhauer — kurz ist, zwischen den beiden langen Zeiträumen, wo sie als paradox verdammt und als trivial geringgeschätzt wird. Das hätte in unserem Falle seinen besonderen Sinn. Unserer künftigen Gesinnungsgenossen dürften viele sein. Ihnen darf darum schon jetzt die Mahnung zugerufen werden, dass wir jetzt lebenden Angehörigen der „Zukunft" die *Revolution*, zu welcher wir aufgerufen sind, ebenfalls nicht als der *Zeit*, etwa der unsrigen, angehörig

erachten. Wenn zwar zu hoffen ist, dass in hundert Jahren zu erwartender fortgesetzter Einwirkung der Kunst und Lehre unseres Meisters der schmähliche Missbrauch der Kunst an den heute für ihre Pflege bestimmten Anstalten nicht ganz so schmachvoll fortwalten und nicht leicht wieder ein Rückfall in die tiefe Versunkenheit möglich sein wird, aus der wir freilich nur durch die einzige Thatkraft und Ausdauer Wagner's erst noch befreit werden können, — so hat der Meister den Nachgeborenen, wie uns selbst, das einzige Mittel dazu gezeigt und zeigt es fortwährend: seine Revolution gegen alles Zerfahrene, Unwahre, Schlechte in Kunst und Leben ist beständig und unablässig. Nur die unablässige sittliche Anstrengung vermag sich einmal aus der allgemeinen Lethargie zur Freiheit durchzuringen und uns das wirkliche lebendige Kunstwerk aus der Verwahrlosung hervorzuarbeiten, nachdem es ihr gelungen ist, durch den ungeheuersten Kraftaufwand auch Anderen ihren Gedanken begeisternd mitzutheilen. Aus der Freiheit und aus dem Widerstande erwächst ihre vollste Macht, ja dieser Widerstand selbst ist ihre Macht: *nur die Revolution vermag uns das Kunstwerk der Zukunft zu gewinnen und zu bewahren.*

Dagegen wird die Gewalt des Genius da am reichsten und reinsten sich mittheilen können, wo die unmittelbarste Verbindung zwischen ihrem Quell und dem Gegenstande ihrer Einwirkung stattfindet. Das Kunstwerk der Hellenen ging aus der Allgemeinheit hervor und gehörte der Allgemeinheit; unser Kunstwerk allein aus einem herrlichen einzelnen Künstler, und ist dessen freies Geschenk an die Seinen. Die Kunst der Hellenen war darum in ihrem Ursprunge *generell*, die unsere *individuell*. Diess wird uns auch dadurch bestätigt, dass der Faden des Mythos, den die griechischen Dichter schon durch die homerischen Gesänge überliefert erhielten, bei uns abgerissen war, wie das goldene Runenseil der Nornen, und erst von Wagner wieder angeknüpft werden musste. Nun spinnt er sich in seinen Händen weiter, mit Staunen folgen wir seinem Laufe, von dem bei seinem Ausgange Niemand wusste und noch jetzt Niemand weiss, wohin er uns führen wird. Aus dem im „Tannhäuser" und „Lohengrin" verkörperten christlichen Mittelalter tauchte Wagner tief hinab in die äusserste heidnische Urzeit unseres Volkes; aus dem hellen Weisheitsborn seiner furchtlos ernsten Weltanschauung schöpfte der Künstler die Kraft zu freudiger Betrachtung des Vergänglichen; um nun die Vermählung des heimischen Mythos mit dem Geiste des Christenthums zu vollziehen und uns die Kunde von der Erlösung durch Mitleid zuzuführen. Wer sind nun die, an welche diese Kunde gerichtet ist? Hat der deutsche Meister die Geschicke seines Volkes nochmals und mit Bewusstsein durchlebt, für *wen* ist diess geschehen und wer ist würdig, das offenbar gewordene Geheimniss seines Volkes zu empfangen?

Lassen wir ihn es uns mit seinen eigenen Worten sagen:

„Der Hochstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste wie der Niedriggestellteste, so-

bald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn Ekel empfinden lässt an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur oder Hass gegen ein Nutzlichkeitwesen, das nur dem Bedürfnisslosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, — nur der gehört jetzt zum Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame Noth.“

Ein Chorgesang des Aeschylos.

(Agamemnon. 104 — 248.)

Von Armand Pensier.

(E. H. v. Stein.)

Die Leser dieser Blätter sind durch den Hinweis auf die prinzipielle Verübung martervollster Thierquälerei auf eine grosse und wirkliche Unkultur einfachster Empfindungen in dem Kulturleben, welchem wir angehören, aufmerksam geworden. Dergleichen wird verübt und allgemein ruhig hingenommen — dergleichen wird von berufener Stelle beim Namen genannt und hierauf mit der wichtigen Miene des monopolisirten Faches vertheidigt. Der einzig entscheidende Gesichtspunkt, dass, ganz abgesehen von allen etwaigen nutzbringenden Effekten, es schmählich sei dem wehrlosen Thiere gegenüber die grausenvolle Macht des Schmerzes zu entfesseln, ist an dieser Stelle ausgesprochen worden — wurde er verstanden? —

Auf ihn allein kommt es an. Er schliesst eine tiefe folgenreiche Erkenntniss ein. Bedenke man die Verirrung, dem kranken Menschen mit der Vergiftung des gesunden Thieres zu dienen. Ist Krankheit solche Dienste werth? Wie nimmt der *Mensch* sich aus, der aus den Qualen von hundert gesunden Thieren einen Gran Arzenei für seinen kranken Leib sich beschafft? — Darüber haben wir nun hier nachdenken gelernt. Wir haben uns darauf besonnen, wie im Auge des Thieres ein mütterliches Sein seine erhabene Sprache zu uns rede. Wir werden im neuen Jahre für diese andächtigen Empfindungen aus verehrtem Munde neue Pflege und Anregung erhalten.

Heute weisen wir auf eine Stelle in dem dichterischen Vermächtnisse des hellenischen Volkes hin — des Volkes, dessen Leben uns wie ein Morgentraum der jugendlichen Menschheit gemahnt — in welcher wir eine gleichartige Empfindung mit religiösem Ernste ausgesprochen finden. Auf der durchaus erhabenen Erfassung eines an sich grausigen Vorganges in der Thierwelt liegt der ganze Nachdruck dieses Aeschyleischen Chorgesangs. Dieser

blutige Vorgang erhält hier eine Bedeutung weit über die des blossen Zeichens für Menschenschicksal hinaus; so dass daneben alles Orakelwesen wie blosses Augurenspiel erscheint. Dieser Vorgang erregt die Kräfte der höchsten Götter, und alles leidenschaftliche Thun und blutige Verschulden heroischer Menschen erscheint als unter diesen weit elementareren Regungen begriffen, als durch dieselben achtlos bewirkt.

Es handelt sich um die von allen grössten Dichtern Griechenlands besungenen Begebenheiten, welche dem trojanischen Kriege vorhergehen. Hier stirbt Iphigenie den kläglichen Tod eines willenlosen Opfers; nichts verlautet von der rettenden Hand einer Göttin. Gerechtigkeit ist die Güte der Artemis: als die grosse rächende mütterliche Göttin, wie sie in dem wunderlich geheimnissvollen Bilde von Ephesos verehrt worden, steht sie gegen den Götterkönig selbst, den achtlosen Sieger Zeus. Darum lastet mit dem Zeichen, durch welches Zeus für den Kriegszug entschieden, ein unbarmherziger Fluch auf den Atriden: Sühne für den Tod des Mutterthieres in der Angst um seinen Wurf durch die siegeskündenden Adler, — Sühne in dem unheilschwangeren Schmerze der betrogenen Mutter Klytämnestra um ihr Kind, das geschlachtet zu haben dem Agamemnon unheilbare Schuld, es nicht zu opfern furchtbar heilige Unmöglichkeit gewesen.

Wenn der Chor dieses Lied anstimmt, beginnen die Geschicke sich zu erfüllen. Klytämnestra wird den heimgekehrten Gemahl in einem Aufjauchzen gerechter Rache erschlagen; gerechte Rache wird den Arm des Orestes zum Muttermorde bewaffnen, göttlich gerechte Rache den Muttermörder verfolgen. Und vor dem allen, Grund zu dem allen: der Frass der Adler; über dem allen Artemis, die den verwundeten Mutterschoos der Natur an achtloser Kriegslust und blut'gem Heidenthum rächt.

Mitten in all diesem das Lied des Chors, voll tiefen Sinnens. Völlig erscheint er hier als Verkünder des tragischen Gehalts, als der unmittelbare Träger derjenigen Gemüthserregung, deren Offenbarung als dramatisches Bild im scenischen Vorgange erscheint. Und in diesem tiefen Sinnen erkennt er den Gott: „Den Weg des Sinnens führt er die Sterblichen, aus Leid schafft er ihnen sieghafte Lehre." Ein anderer Zeus ist diess jedoch als der Zeus der gefrässigen Adler, von dem hier begeisterte Dichtung zu der Andacht eines versammelten Volkes redet. Man will in dem Wortstamm des Götternamens Zeus eine den arischen Völkern gemeinsame Beziehung auf das Himmelsgewölbe entdeckt haben. Hier nun blendet uns nicht mehr das grelle Licht eines sonnenglühenden Himmels, sondern uns umfängt der andächtige Schauer eines nächtlichen Himmelsdoms. Artemis scheint uns hier versöhnt als Selene bei einem allgöttlich verklärten Vater wieder einzukehren, der sie nun als der wahrhaft Himmlische, mit dem erhabensten Lächeln empfängt. Leid wird Lehre, aus Weh ersteht Weisheit, und zur Besonnenheit verklärt sich der grausame Schmerz.

Hier herrscht also ganz ein Zug elementarischer Andacht, ein Sinnen über die Gründe des Seins, wie es uns in mehrfachen Wahrnehmungen als eine gemeinsame Eigenschaft einfachster Hymnen von arischem Ursprung hat erscheinen wollen. Dieser Hymnus hier ist von dem versammelten Volke von Athen vernommen worden. Da durfte Keiner fehlen. Ein berühmtes Gesetz hat bestimmt, dem Handwerker den Tagesverdienst zu ersetzen, der ihm durch den Besuch dieser Spiele verloren ging. Es war eine öffentliche Angelegenheit grossen Stils. Betreffs des Sinnes, in welchem unter solchen Umständen von diesem Volke das Chorlied des Aeschylos aufgenommen worden ist, brauchen wir schon kaum mehr an die Thatsache zu erinnern, dass der im Umgang um den Altar gesungene Hymnus des Chors gottesdienstlichen Ursprungs war: denn ganz offenbar haben wir es hier nicht allein mit gottesdienstlichen Formen, sondern mit religiösem Gehalt zu thun. Deshalb dürfen wir auch die Kunde, dass Aeschylos wegen Preisgabe der Eleusinischen Mysterien verklagt worden ist, an dieser Stelle nicht unberührt lassen.

Mit dem dreimal wiederkehrenden Jammerruf des *αἴλινον* (den ich nicht zu übersetzen, sondern nur der Stimmung nach wiederzugeben gewusst habe) begleitet der Chor die Erzählung vom Frasse der Adler; unmittelbar die Erwähnung dieses Umstands ruft zweimal den Ruf des *αἴλινον* hervor: dieses soll demnach durchaus als die Hauptsache, gleichsam als das Urphänomen aller der übrigen Begebenheiten betrachtet werden. So sollen wir es also ansehen: ein erregtes und blutdürstiges Beginnen, wie der trojanische Rachezug, unter einem weit mächtigeren Verhängnisse begriffen: hier der achtlose Rathschluss des Heldengottes, der den Mutterschoos verwundet — ihm entgegen die unerbittliche Macht der Muttergöttin Artemis. Da ist eine geheimnisvoll nachdenkliche und leidenschaftlich warme Empfindung für den Wurf der Häsin, für das Kind der Mutter. Da ist etwas, was uns wie Götterdämmerung der Herrscherkraft sieghafter Adler gemahnt.

Ergehe es uns hier wie dem Faust, da ihn der Dämon aus aller Erscheinung an die schöpferischen Urmächte verweist und ihm an der Pforte des Erdinneren den Namen der Mütter nennt: bei dessen Nennung Faust sogleich in leidenschaftliches Sinnen verfällt, und bei dessen Wiederholung nach langem ruhigen Gespräch er bis ins Innerste erschaudert.

Hören wir Aeschylos.

„Künden will ich den reisigen Auszug der Helden. Noch schenkt mir Gottes Athem, der Glaube das Lied, ein Lenz des Einklangs der Kunst.

Wie der Achaeer doppelthronende Kraft, wie die Jugend von Hellas zog waffenprangenden Arms zur teukrischen Flur auf des borstenden Adlers Geheiss. Der Vögel König den Königen der Schiffe — der Eine schwarz, der Andere mit weissem Rücken, erscheinen sie zunächst dem schmuckleuchtenden Königsthore des Palastes, zur rechten Hand, die den Speer wirft.

Sie zerfleischen die Häsin, hochschwanger ihrer Frucht, überwältigt in Ratz und Flucht. Tiefernst ist mein Wort; es siege das Gute.

Der kluge Seher des Heeres sieht die beiden vom Frasse voll, und er sieht, wie die kriegerischen Atriden den Frass der Adler theilen; er sieht sie als Fürsten des Kriegszuges, weissagt und spricht:

„Im Laufe der Zeiten zerstört unser Heer des Priamos Stadt; alle „die Schätze, in Thürmen von altersher vom Volke gehäuft, ihr „Untergang macht sie zum Raub. Dass nur der Götterneid das Glück „des trojanischen Krieges nicht verdunkle. Artemis, die Reine, zürnt „diesem Geschlechte: denn ihres Vaters geflügelte Hunde haben die „gebärende Häsin in der Angst um ihren Wurf zerfleischt. Das „Mahl der Adler wirrt ihren Sinn. Tiefernst ist mein Wort; es siege „das Gute.

„Gut und gerecht fordert die schöne Göttin: dieses Zeichen werde „wahr. Sie freut sich an des wilden Löwen Jungen, wann sie noch „blind sind, und an der Brut der Thiere des Feldes, wann sie nach „dem Euter winseln. Wohl flogen die Adler von rechts; doch Unheil „lauert im Sinne dieses Zeichens. Päan, Versöhner, dich flehe ich „an, dass sie nicht mit widrigen Winden langdauerndes Leid, ver„zögerte Ausfahrt den Danaern schaffe. Dass sie nicht ein anderes „Opfer fordere, über alles Maass, ungesagt, ein Grund manchen „Streites, und das einen Helden entehrt. Denn dann harrt zu Hause „schrecklich, ungestillt, voll düsterer List, der immer gedenke „Schmerz um ein Kind."

Dieses die Worte des Kalchas, wie er mit herrlichem Guten Düsteres zugleich aus dem Adlerfluge dem Geschlechte der Könige kündet. Und es klingt wie seines tiefernst mein Wort; es siege das Gute.

Zeus — und wer ist er doch? Hört er sich gerne so nennen? Darauf wag' ich's und nenn' ihn so. Hab' ich doch kein Bild ihm zu vergleichen, im ganzen Reich der Erscheinung — immer nur Gott. Dann fühl' ich mich frei, von mir zu werfen die Wucht vergeblichen Sinnens.

Der einst war ein Mächtiger, der schwoll von Allkampf und Kraft; früher war er, doch ist er sein Fürst nicht; der nach ihm erwuchs, glänzt im Strahle des Schicksalssieges: vom Sieger Zeus sinnen und singen ist aller Weisheit Inbegriff.

Den Weg des Sinnens führt er die Sterblichen, aus Leid schafft er ihnen sieghafte Lehre. Da steht schlafender Weise der Unmuth vor dem inneren Auge, da mahnt das Unheil, und auch dem Unbedachten kommt ein Sich-Besinnen an; Gunst göttlicher Geister mag es sein, wenn sie uns mit furchtbaren Zeichen zwingen.

Auch gehorchte der Altersfürst der Achäischen Schiffe den Sehern und fuhr gehorsam den Zeichen aus; als damals der Achäer Heer murrte über die zehrende Rast an der Brandung von Aulis, Chalkis vor Augen.

Stürme wehen vom Strymon herauf, bringen schlimmen Verzug, nagende Weile, höchst unerwünschte Ankerruhe, schonten nicht Schiffe, noch Taue; in allzulanger Dauer Druck verwelkte die Blüthe Argivischer Kraft. Und den Königen kündet der Seher ein Mittel, schlimmer als der arge Sturm, im Namen der Artemis; da entfiel den Atriden das Scepter, und ihren Augen entstürzten Thränen.

Und der Altersfürst erhub seine Stimme und sprach:

„Ein schweres Verhängniss ist es, ungehorsam sein; schwer ist's, „soll mein Kind ich schlachten, meines Schlosses Kleinod, mit dem „Quell aus des Mädchens Todeswunde beflecken die Vaterhand im „Angesicht des Altars. Unheil hier und da. Wie kann ich die „Schiffe verlassen, dem Kriege entsagen. Das Blut des Mädchens „zornmüthig zu begehren als sturmstillendes Opfer, das ist göttliches „Recht. Wär' Alles gut!"

Als er nun dem Zwange nachgab, da gab er sich einen unfrommen Geist, nicht echt, nicht heilig; Alles zu wagen sann er da, das war von nun an sein Sinn.

Denn der Entschluss zum Bösen kurzab und keck, dies erste Unheil macht den Menschen blind und toll. So hat er's nun gewagt, einer Tochter Opferer zu sein; zum Heil gerieth's dem Kriege um ein Weib und der fröhlichen Ausfahrt der Schiffe.

Sie fleht um Gnade, schreit nach ihrem Vater; was galt der mädchenhafte Lenz schlachtenlustigen Fürsten? Der Vater, er gebeut den Priestern nach dem Gebet, sie recht wie ein Zicklein oben auf dem Altar, von Gewändern umwallt, wenn sie sich windet in ihres Herzens Angst, aufrecht zu halten und ihre schönen Lippen wohl zu bewachen, die ihrem Geschlechte fluchen werden.

Schweigen soll sie der Fesseln stumme Gewalt. Die Purpurgewänder warf sie zu Boden und traf ihrer jeden, die sie opfern wollten, mit ihres Auges thränensüssem Blick, bildschön — sie will zu ihnen sprechen — sang sie doch so oft vor ihres Vaters tafelfrohen Gästen, die Reine, wie pries ihr Sang da voller Liebe des lieben Vaters dreimal reiches Glück, ja dieses Glückes Lenz.

Was nun geschieht, ich sah's nicht, sing' es nicht. Des Kalchas Seherkunst traf ein. Es kommt dem Weh ein Wissen von der Zukunft rechtens zu. Wer Unheil vorher weiss, sei glücklich darob; es ist ein früheres Leid. Gewissheit kommt dann grad' wie Sonnenstrahlen.

Sei es denn wohlgethan, diess Alles. Wohl wünscht diess, die uns hier naht, des Peloponnes einsam herrschende Königin." —

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Austritte aus dem Vereine sind uns seit dem 1. August d. J. im Ganzen 30 angemeldet worden, und zwar: 5 aus *Brussel* und aus *Plauen*, 4 aus *Hamburg* und aus *Breslau*, 2 aus *Elberfeld* und aus *Oldenburg*, 1 aus *Aachen*, *Barmen*, *Bamberg*, *Cassel*, *Dresden*, *Leipzig*, *Ludwigshafen*, *Unterhohenried*, *Zyrikzee*. Ausserdem ist 1 Mitglied gestorben und 1 nach Amerika ausgewandert. — Dafür sind in derselben Zeit 70 neue Mitglieder dem Vereine beigetreten, worüber unsere nächste „Statistik der Blättersendungen" genauere Auskunft geben wird. — Mit dem 31. Dezember finden die Rückzahlungen der Beiträge ihren Abschluss. Zu den oben angeführten Dreissigen werden nur noch diejenigen zu zählen sein, welche etwa bis zum 25. Dezember ihren Beitrag für 1879 noch nicht bezahlt haben werden, und demgemäss, laut der Anzeige im vorigen Stücke, als ausgetreten betrachtet werden sollen.

Veränderungen in Vertretungen unseres Vereines während des verflossenen Jahres sind, ausser den in den „Blättern" bereits gemeldeten, noch folgende anzuzeigen: *Elberfeld*, welches bisher mit unter die Barmener Vertretung gerechnet werden musste, hat in Herrn *Ed. Lucas jun.* einen eigenen Vertreter erhalten; die Vertretung für *Essen* (Hr. Musikdirektor *Witte*) ist wieder hergestellt worden; *Jena*, bisher nur als durch Herrn Dr. phil. Fackenberg (Dessau) vertreten angezeigt, fällt ausserdem mit unter die Vertretung des *Weimarer Wagner-Vereins* durch Herrn Dr. *Gille*, zu den Münchener Vertretern gehören die bisher irrthümlich nicht genannten Herren Prof. *E. M. Sachs* und Banquier *Gutleben*; als Vertreter für *Posneck* genannt zu werden hat Herr Lehrer *J. H. Loffler* durch seine eifrige Thätigkeit für unseren Verein sich längst das vollste Recht erworben; die Vertretung für *Plauen* ist mit ihren drei Mitgliedern aus dem Vereine ausgeschieden; in *Moskau* wird Herr *Gustav Pohl*, in *Rom* Hr. *Giuseppe Gamberini* unsere Sache vertreten. —

Neuer Zweigverein. — In *Berlin* hat sich neuerdings ein *Zweigverein des Bayreuther Patronatvereines* konstituirt, welcher sich die besondere Aufgabe stellt, Mitglieder und Mittel für das Bayreuther Unternehmen zu gewinnen. Den Vorstand bilden die Herren *W. Tappert*, *C. Schäffer* und *E. E. Taubert*. Der Jahresbeitrag beträgt 20 ℳ, wovon 15 alsbald nach Bayreuth abgeführt, die übrigen 5 zur Bestreitung der Vereinskosten verwendet werden. Der am Jahresschlusse sich etwa ergebende Ueberschuss wird ebenfalls Bayreuth zugewiesen. Es wurden uns mit der Nachricht von der Begründung des Zweigvereines sogleich 13 neue Mitglieder des Patronatvereines angemeldet. Weiteres über die Verhältnisse und die Thätigkeit des Vereines wird seinerzeit an dieser Stelle mitgetheilt werden.

Die neu aufgestellten Statuten des *Wiener akademischen „Wagner-Vereines"* enthalten die folgenden, auch für *unsere* weiteren Zwecke wichtigen Bestimmungen: §. 2 a) Im Allgemeinen stellt sich der Verein die Aufgabe: die Erkenntniss der *Bedeutung Richard Wagner's für die deutsche Kunst und das Leben* durch Besprechungen, Vorträge und Musik-Aufführungen zu erwecken und zu erhöhen und eine stete, feste Verbindung der Freunde des Meisters und seiner Kunst in Wien zu bilden. — b) Im Besonderen verfolgt er als sein Ziel: 1. die Ausführung des Planes Richard Wagner's: *für die dauernde Ermöglichung stylvoller Wiedergebungen von musikalischen und musikalisch-dramatischen Werken deutscher Meister und die Fortsetzung ausserordentlicher Bühnenfestspiele in Bayreuth vollkommen geeignete Künstler in einer unter seiner Leitung stehenden Stylbildungsschule heranzubilden* — und 2. *das Zustandekommen der von dem Meister zunächst in Aussicht genommenen Aufführung seines Bühnenweihfestspieles „Parsifal" in Bayreuth zu fördern und mit allen zu Gebote stehenden Kräften für die Vermehrung der Mitgliederzahl und des „eisernen Fonds" des Bayreuther Patronatvereines zu wirken.* — Ferner legt der Vereinsvorstand besonderen Werth auf die, für die grössere Verbreitung seiner Wirksamkeit förderlichen, neuen, erweiterten Bestimmungen über die *Mitgliedschaft* im §. 3: Der Verein besteht aus ordentlichen, ausserordentlichen (unterstützenden) und Ehrenmitgliedern. a) Ordentliches Mitglied kann jeder akademisch Gebildete werden, welcher dem Zwecke des Vereins zu dienen sich verpflichtet. b) *Als ausserordentliche (unterstützende) Mitglieder können dem Vereinszwecke geneigte Herren und Damen in den Verein aufgenommen werden.* — Zu den *Rechten der Mitglieder* gehört: (§. 6 Nr. 3) der durch die Generalversammlung festzusetzende *Anspruch auf die dem Vereine erworbenen Sitze zu den Bayreuther Festaufführungen.* —

Spenden zum Fonds. — Seit dem Erscheinen des „Aufrufes" unserer Vertreter sind dem Fonds unseres Vereins, innerhalb zwei Wochen, *vier* Beiträge à *1000 ℳ* (für lebenslängliche Mitgliedschaft), *zwei* Beiträge à *300 ℳ* (für 6 Festspiele) und *zwei* Beiträge à *100 ℳ* (für 2 Festspiele) aus *Graz*, *München*, *Vienen*, *Amsterdam*, *Berlin*, *Cassel* und *Dresden* zugegangen. Dazu kommen die unten näher bezeichneten Vermehrungen des *Bülow-Fonds*. — Ein *Verzeichniss der bisherigen Spenden* (seit 1877) wird zu Anfang des nächsten Jahres unseren Mitgliedern durch diese „Blätter" mitgetheilt werden. —

Vorträge im Interesse unserer Sache. Unser Herr Vertreter für die *goldene Aue*, Kreisrichter *Brosel* in *Artern*, hat durch Vorträge und Vorlesungen in Artern und einigen Nachbarorten während der letzten Monate unserem Fonds die Summe von *310 ℳ* gewonnen.

Im *Berliner Wagner-Vereine* hielt am *26. November* Herr Dr. *Bernhard Förster* einen Vortrag über: „Richard Wagner als Begründer eines deutschen Styles, mit vergleichendem Blicke auf die Kultur anderer indo-germanischer Nationen."

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Herr *Hans von Bülow* hat am *29. Oktober* zu *Berlin* seine Klaviervorträge *zum Besten des Bayreuther Fonds* mit grösstem Erfolge wiederum begonnen. Das materielle Erträgniss des Abends für unseren Fonds waren 3250 *ℳ*. — Am *24. November* fand ein weiterer Klaviervortrag in *Köln* statt (Ertr.: *ℳ* 545,10), und am *12. Dezember* ward der Klaviervortrag in *Berlin* wiederholt (Ertr.: 1770 *ℳ*). —

Der *Richard Wagner-Verein zu Frankfurt a. M.* hatte am *1. November* seinen ersten (musikalischen) Vereins-Abend, mit folgendem Programm: I. Zweiter Akt der „Walküre" (Siegmund: Hr. *F. Gross*, Hunding, Wotan: Hr. Dr. *Krauss*, Sieglinde, Brünnhilde: Frau *Marie Wilt*, Fricka: Frl. *Anna Ethel*); II. Dritter Akt der „Walküre", letzte Scene (Brünnhilde und Wotan w. o.); III. Zweiter Akt der „Götterdämmerung", letzte Scene (Brünnhilde w. o.; Gunther: Hr. *F. Gross*, Hagen: Hr. Dr. *Krauss*); IV. Dritter Akt der „Götterdämmerung", letzte Scene (Brünnhilde w. o.). Die Begleitung ward auf zwei Flügeln von den Musikdirektoren *Julius Kniese* und *Karl Hoffbauer* ausgeführt. —

Vergunstigungen für die Mitglieder des Patronatvereines. — Unseren neuen „*Bestimmungen*", welche den von Worms aus an unsere Mitglieder versandten *Aufruf unserer Vertreter* begleitet haben, war im Anhange auch ein vollständiges Verzeichniss aller bis jetzt den Mitgliedern unseres Vereines gewährten Vergünstigungen ermässigter Preise für Verlagswerke verschiedener Art beigegeben worden. Hieraus haben unsere Mitglieder bereits ersehen, dass ihrem öfters geäusserten Wunsche nach einer Ermässigung der Preise auch für die *musikalischen* Werke Wagner's durch die Firma *B. Schott's Söhne* (Mainz) und *P. Pabst* (Leipzig) in ausgedehntem Maasse entsprochen worden ist, sodass sie jetzt sämmtliche dramatischen Werke des Meisters von „*Rienzi*" bis zur „*Götterdämmerung*" im Klavierauszuge zu 2 und 4 Händen, mit und ohne Text, von dem „*Ring des Nibelungen*" und den „*Meistersingern*" auch die Partituren und die Texte, vom Ersteren zudem die „*Tonbilder* mit einleitendem, verbindendem und unterlegtem Texte", sowie endlich vom „*Parsifal*" die Dichtung in zwei Ausgaben und deren Uebertragung in's Englische, durch Beziehung von der Firma *P. Pabst in Leipzig*, zu bedeutend ermässigten Preisen sich verschaffen können. —

Gegen die Vivisektion.

Diejenigen unserer Mitglieder, welche sich an den Bestrebungen des „internationalen Vereines zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter", entweder durch Zahlung eines beliebigen *Beitrages* (gewöhnlich 3 ℳ) oder auch nur durch *Angebung ihres Namens*, behufs Unterstützung einer event. Petition, betheiligen wollen, werden gebeten, sich damit *an die Redaktion der „Bayreuther Blätter"* zu wenden. —

Geschäftlicher Theil.

Rechnungsablage des Vereins-Vorstandes über die Einnahmen und Ausgaben des Bayreuther Patronatvereines in den Jahren 1878 und 1879.

(Abschluss am 6. Dezember 1879.)

Einnahmen.

1. Bülow-Fonds	ℳ	16817,15.
2. Schön'sche Stiftung	„	10000,00.
3. Sonstige grössere Spenden	„	15307,03.
4. Jahresbeiträge pro 1878 und 1879	„	45829,72.
Summa	ℳ	87953,00.

Ausgaben.

1. Erhaltung des Theaters	ℳ	5715,92.
Davon ab: Eintrittskarten	„	1698,30.
	ℳ	4017,62.
2. Verwaltungskosten:		
Drucksachen zur Organisation	ℳ	416,17.
Auslagen der Vertretungen	„	297,02.
Korrespondenz des Vorstandes u. d. Redaktion	„	170,46.
	ℳ	884,55.
3. Herstellung und Expedition der Zeitschrift:		
Papier, Druck, Porti, Ablösung, 1878	ℳ	8228,05.
„ „ „ (bis 10. Stück incl.) 1879	„	2353,08.
	ℳ	10581,13.
4. Honorare für Redaktion und Mitarbeiter	„	4772,70.
Gesammt-Summa	ℳ	20456,00.

NB. Beitrag für 1880!

Im letzten Jahre hat eine Anzahl von bisherigen Mitgliedern die Zahlung ihres Beitrages bis zum äussersten Termine versäumt und dadurch alle Rechte der Mitgliedschaft eingebüsst.

Wir bitten nunmehr alle unsere anderen Mitglieder dringend, zur Vermeidung ähnlicher Verschleppungen und Einbussen, **den Beitrag für 1880 uns spätestens bis zum 1. April des genannten Jahres einzusenden.**

Ueber die Lieferung der „Blätter" im nächsten Jahre.

Die „Bayreuther Blätter" werden im nächsten Jahre erst nach erfolgter Einsendung des Beitrages für 1880 den betreffenden Mitgliedern zugesandt, und dann zugleich die bis zum Einzahlungstage etwa bereits erschienenen Stücke denselben nachgeliefert werden.

Wird das Januarstück gleichwohl noch an sämmtliche bisherigen Mitglieder, welche ihre Beiträge pro 1878 und 1879 bezahlt haben, versandt, so verbinden wir mit dieser Sendung die Bitte, dass diejenigen, welche den Beitrag pro 1880 überhaupt nicht mehr zu zahlen gedenken, uns diess durch Zurücksendung des Januarstückes anzeigen mögen.

Im April nächsten Jahres wird, nach den bis dahin eingegangenen Meldungen, eine neue, vollständige Mitglieder-Liste angefertigt und in den „Blättern" veröffentlicht werden.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter."

Generalregister.

Richard Wagner.

Ein Wort zur Einführung. S. 33. — Wollen wir hoffen? S. 121. — Ueber das Dichten und Komponiren. S. 185. — Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen. S. 249. — Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft". S. 299. — Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama. S. 313. —

Carl Friedrich Glasenapp.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. — I. Die Kunst und die Revolution. S. 89. — II. Das Kunstwerk der Zukunft. 1. S. 153. — 2. S. 229. — III. Schlussbetrachtung. S. 345. —

Armand Pensier.

(E. H. von Stein.)

Ein Chorgesang des Aeschylos (Agamemnon 104—248). S. 359. —

Joseph Rubinstein.

Ueber die Schumann'sche Musik. S. 217. —

Ludwig Schemann.

Die Gral- und die Parsival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Ein Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles „Parsifal". — Einleitung. S. 12. — I. Die Gral- und die Parsival-Sage in der mittelalterlichen Litteratur. 1. S. 15. — 2. S. 47. — II. Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". S. 66. — III. Die Bedeutung des „Parsifal" für unsere Zeit und unser Leben. S. 106. —

Hans von Wolzogen.

Im neuen Jahre. S. 1. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. — Vorbetrachtung. S. 24. — I. Theil. Der Zustand der Verrottung. S. 37. — 1. Moderne Bildersprache. S. 39. — 2. Falsche Wortanwendungen. a. S. 57. — b. S. 116. — c. S. 135. — 3. Falsche Satzbildungen. S. 168. — Nachtrag zum ersten Theile. S. 196. — II. Theil. Die Entwickelung bis zur Errettung. 1. S. 284. — 2. S. 326. (Verdruckt in 226?) —

Kritik.

Blicke in's Kulturleben von Professor Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. Besprochen von *H. v. W.* — I. S. 204. — II. S. 267. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus Schiller's Briefen „über die ästhetische Erziehung des Menschen", nebst einem begleitenden Briefe an den Redakteur der „Bayreuther Blätter" von *C. Fr. Glasenapp*. S. 79. 82. —

Auch eine Stimme aus der Vergangenheit (Bettina von Arnim und Beethoven). Von Lic. Dr. Kretzer. S. 149. —

Voltaire als Wagnerianer. Von *Edmond von der Straeten*. Aus dem Französischen. S. 244. —

Aus E. T. W. (A.) Hoffmann's Werken. Zusammengestellt von *Martin Plüddemann*. S. 276. —

E. T. W. Hoffmann als Musiker und Schriftsteller über Musik. Von *Martin Plüddemann*. S. 329. (Verdruckt in 238.) —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen und Wechsel in Vertretungen.

Barcelona. S. 151. — Elberfeld. S. 364. — Essen. S. 364. — Freiburg im Br. S. 28. — Jena. S. 364. — Leipzig. S. 151. — Moskau. S. 364. — München. S. 311. 364. — Nürnberg. S. 28. — Plauen. S. 364. — Pössneck. S. 364. — Rom. S. 364. — Strassburg i. E. S. 311. — Neuer Zweigverein in *Berlin*. S. 364. — Wagner-Verein in *Chicago*. S. 28. —

Nachrichten von Vertretungen und Vereinen.

Bericht des Minden'er Wagnervereines. S. 87. — Bericht des Pfälzer Patronatvereines. S. 87. — Neue Statuten des Wiener akademischen Wagnervereines. S. 365. — Beitritt Sr. Hoheit des Herzogs von Meiningen. S. 28. — Statistik der Blättersendungen des Patronatvereines. S. 55. S. 279. — Austritte aus dem Vereine. S. 364. —

Spenden zum Vereinsfonds.

Stiftung des Herrn Prof. J. Hey. S. 151. — Friedrich Schön'sche Stiftung. S. 152. — Spende eines Ungenannten. S. 152. — Grössere Spenden seit dem „Aufrufe" der vereinigten Vertreter. S. 365. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

Berliner Wagnerverein. Vortrag des Herrn *Wilhelm Tappert*: „Wagner und sein Verhältniss zur deutschen Presse." S. 87. — Vortrag des Herrn Dr. *Bernhard Förster*: „Richard Wagner als Begründer eines deutschen Styles, mit vergleichendem Blicke auf die Kulturen anderer indogermanischen Nationen." S. 365. — Vertretung des Patronatvereines für die goldene Aue: Vorträge des Herrn Kreisrichters *Brösel*. S. 365. — Minden'er Wagnerverein: Vortrag des Herrn Lehrers *Fahlhage* über: „Die germanische Gestaltung der Artus- und Gral-Sage als Vorfabel des Parsifal". S. 87. —

Konzerte im Interesse unserer Sache.

Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bülow*: In Berlin. S. 55. 151. 365. — In Bremen. S. 87. — In Cöln. S. 365. — In Dresden. S. 151. — In Leipzig. S. 151. — Konzert des Herrn *Martin Pfeddersen* in Colberg: S. 311. — Berliner Wagnerverein: S. 152. 311. — Frankfurter Wagnerverein: S. 87. 365. — Riga'er Wagnerverein: S. 184. — Wiener akademischer Wagnerverein: S. 214. —

Vergünstigungen für Mitglieder des Patronatvereines.

Ermässigung des Preises für „Das musikalische Drama" von Ed. Schure, verdeutscht von H. v. Wolzogen (Leipzig, Edw. Schloemp): S. 28. — Für das Abonnement auf die Zeitschrift „Die Tonkunst" (Red. und Exped.: Königsberg, A. Hahn): S. 88. — Für Kastner's Wagner-Katalog (Offenbach, André): S. 215. — Für „Harmonielehre für Lehrer und Lernende" von Cyrill Kistler (München, Schmid): S. 311. — Für die Schriften des D. Joaquin Marsillach (Barcelona und Madrid): S. 311. — Für Wagner's musikalische Werke im Verlage von B. Schott's Söhnen (Mainz): S. 311. 365 (Verlag von Schott und von P. Pabst, Leipzig). — *Berichtigung*: Erneuerte Preisermässigung in Betreff der Biographie Wagner's von C. Fr. Glasenapp (Cassel, Mauser): S. 344. (Verdruckt in 244.) —

Litterarische Neuigkeiten.

Wiederholung der Anzeigen aus dem vorigen Jahrgange. S. 29. — R. Wagner, Parsifal, a Festival-Drama, translated into English by L. H. and F. Corder (Mainz, Schott's Söhne). S. 311. — Cyrill Kistler: Harmonielehre für Lehrer und Lernende (München,

Schmid). S. 214. — Hans von Wolzogen: Wagner's Siegfried (Leipzig, Breitkopf und Härtel). S. 88. — Anonym: Aus der Zeit für die Zeit, Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst (Leipzig, Edw. Schloemp). S. 215. — R. Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen" (München, Riedel). S. 152. —

Besondere Bemerkungen.

Berichtigung von Herrn Prof. *Ludwig Nohl* zu „Auch eine Stimme aus der Vergangenheit." S. 184. — Bemerkung von Herrn *Wilhelm Tappert* zu dem Zitat aus Luther in „Wollen wir hoffen?" S. 215. — Adresse für Anmeldungen zum Eintritt in den Verein gegen die Vivisektion. S. 366. — Berichtigung von Druckfehlern. S. 184 (203). —

Geschäftlicher Theil.

Bekanntmachungen.

R. Wagner: Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines, betreffend die Verschiebung der Aufführung des „Parsifal". S. 216. (Verdruckt in 215.) —

Der Vorstand des Vereines: Bestimmungen im Betreff der Jahresbeiträge für 1879. S. 30. — Ueber Rückzahlung der Beiträge an Austretende bis Ende d. J. 1879. S. 312. — Hinweisung auf den Aufruf der vereinigten Vertreter. S. 312. — Mahnung zur Zahlung der rückständigen Beiträge für 1879. S. 344. (Verdruckt in 244.) — Aeusserster Termin für die Zahlung der Beiträge für 1880. S. 368. —

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter": Uebergang der Blätter von Chemnitz nach Bayreuth. S. 30. — Bestimmungen im Betreff der Blätterlieferung 1879. S. 31. — 1880: S. 368. — Ueber Zurücksendung des Januarstückes durch die Austretenden 1879: S. 32. — 1880: S. 368. — Verzeichniss der zum Besten des Fonds, sowie der zu ermässigten Preisen an die Vereinsmitglieder verkauften Verlagswerke. S. 31. 32. (Vervollständigt im „Anhang" zu den „Bestimmungen des Patronatvereines". S. u.) —

Rechnungsablage des Vereinsvorstandes

über die Einnahmen und Ausgaben des Bayreuther Patronatvereines in den Jahren 1878 und 1879. S. 367. —

Beilagen.

Zur Benachrichtigung: Zu S. 56. — Einladung zum Beitritt in den internationalen Verein zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. Zu S. 290. — Aufruf der vereinigten Vertreter, Erklärung des Vereinsvorstandes, „allgemeine und besondere Bestimmungen des Bayreuther Patronatvereines", Anhang: A. Verzeichniss der Vergünstigungen für die Mitglieder des Bayreuther Patronatvereines, B. Vergünstigungen für den Fonds des Bayreuther Patronatvereines, C. Separatabdrucke aus den „Bayreuther Blättern". (Versendet vom Central-Comité der vereinigten Vertretungen in Worms.) —

Berichtigung: Auf dem Bogen 22 dieses Bandes stehen fälschlich die Seitenzahlen 229—244 anstatt: 329—344.

Im Verlage des Patronat-Vereins.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Mus. th. 443 2°

Bayreuther Blätter.

Monatschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

RICHARD WAGNER'S

redigirt

von

HANS von WOLZOGEN.

Dritter Jahrgang 1880.

704

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Inhalt des dritten Jahrganges.

Ein specialisirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und den Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.)

Doppelstück (Januar—Februar): S. 1—60.

Zur Einführung in das Jahr 1880. Von *Richard Wagner*. — „Was ist Styl?" Von *Hans von Wolzogen*. — Aus dem „deutschen Dichterwalde." Von *C. Fr. Glasenapp*. I. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Vorwort der Redaktion. — I. Die „Jetztzeit" und das „Kunstwerk der Zukunft". Eine Neujahrsbetrachtung von Lic. Dr. *Friedrich Kirchner*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Goethe* und *Schiller*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Wohl zu beachtende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Mitteilungen. — Beilagen: Auszug aus den „Bestimmungen". — (Verlagsanzeige von Edw. Schloemp, Leipzig.) —

Drittes Stück (März): S. 61—92.

Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland. Von *Joseph Rubinstein*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Thomas Carlyle*. 1. Ueber das Musikalische in der Poesie. 2. Ueber Heldenverehrung. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines am 1. Januar 1880. — Beilage: Einladung zur Wiesbadener Versammlung. —

Viertes Stück (April): S. 93—124.

Aus dem „deutschen Dichterwalde". Von *C. Fr. Glasenapp*. II. — Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstyls mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. Ein Vortrag von *Bernhard Förster*. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Von der Wiesbadener Versammlung. —

Fünftes Stück (Mai): S. 125—148.

Unsere Zeit und unsere Kunst. Zwei Bücher im Anschlusse an ein Buch. Von *Hans von Wolzogen*. Einleitung. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Einleitung. Das Rheingold. Erste Szene. —

Beilage des Special-Ausschusses: Bericht über die am 29. und 30. März 1880 von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines in Wiesbaden abgehaltene Versammlung. (S. 1—7.) —

Sechstes Stück (Juni): S. 149—190.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Zweite Szene. 1. — Aus unserer Zeit. Von *Hans von Wolzogen*. Erstes Kapitel: Zur sozialen Frage. 1. — Aus dem „deutschen Dichterwalde". Von *C. Fr. Glasenapp*. III. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Siebentes Stück (Juli): S. 181—212.

Zur ersten Frage. Von *Hans von Wolzogen*. 2. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Zweite Scene. 3. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen von *L. Schemann*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Von *Thomas Carlyle*. III. Zur Beurtheilung des Genies. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Ueber Verlosung der Mitgliedschaftsrechte. —

Achtes Stück (August): S. 213—236.

Zur Feier des 25. Augusts und zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes. — Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von *Ludwig Schemann*. I. — Geschichtlicher Theil: Zur Geschichte der Wagner-Vereine. (Wien.) —

Neuntes Stück (September): S. 237—268.

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von *Ludwig Schemann*. II. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Dritte Scene. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache". Von *Hans von Wolzogen*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil.: Anzeige. — Beilage: Konzerte der herzogl. Hofkapelle in Meiningen. —

Zehntes Stück (Oktober): S. 269—300.

Religion und Kunst. Von *Richard Wagner*. —

Elftes Stück (November): S. 300—332.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Das Rheingold. Vierte Scene. — Unsere Zeit und unsere Kunst. Von *Hans von Wolzogen*. Erstes Buch: Aus unserer Zeit. Zweites Kapitel: Ueber den politischen Liberalismus. Vorwort über den Begriff der „Freiheit". — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: III. Neueste Operntexte. Von *Ernst Ludwig*. — Geschichtlicher Theil: Zur Kaiser-Joseph-Feier. Von *Adalbert Horowitz*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Zwölftes Stück (Dezember): S. 333—360.

„Was nützt diese Erkenntniss". Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst. Von *Richard Wagner*. — Ueber den politischen Liberalismus. Von *Hans von Wolzogen*. III. Der moderne Parlamentarismus. IV. Deutscher Parlamentarismus. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IV. Moderne Bildung. Von *Hans Herrig*. — Geschäftlicher Theil: Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Von *Rich. Wagner*. — Bemerkung des Verwaltungsrathes. — Anzeige der Redaktion. — Generalregister. — (Beilage: *Bruno Bauer*. Zur Orientirung über die Bismarck'sche Aera. Anzeige der Verlagsbuchhandlung von E. Schmeitzner in Chemnitz. —)

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Januar.
Februar.

Doppelstück

1880.

Die Redaktion bittet die Vereinsmitglieder, nur in redaktionellen oder expeditionellen Angelegenheiten sich an sie wenden zu wollen, hingegen alle geschäftlichen Nachrichten oder Anfragen, sowie Geldsendungen, immer direkt an den Vereinsvorstand (Fr. Feustel, Bayreuth) zu adressiren.

Inhalt: — Zur Einführung in das Jahr 1880. Von Richard Wagner. — „Wie ist Styl?" Von Hans von Wolzogen. — Aus dem „deutschen Dichterwalde". Von C. Fr. Glasenapp. I. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Vorwort der Redaktion. — 1. Die „Jetztzeit" und das „Kunstwerk der Zukunft". Eine Neujahrsbetrachtung von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Goethe und Schiller. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Wohl zu beachtende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blättersendungen. — Beilage: Auszug aus den „Bestimmungen". —

Zur Einführung in das Jahr 1880.

Eigentlich sollte ich beim Eintritt in dieses neue Jahr mit einiger Verlegenheit mich vor meinen Freunden vernehmen lassen. Unter diesen wird es Viele geben, welche die Verzögerung eines neuen Bühnenfestspieles in Bayreuth mir zur Schuld geben dürften; nur sehr Wenige haben sich jedoch durch ihren Austritt aus unserem Verein offen als Getäuschte bekannt. Dem Ernste unserer Vereinigung ist die durch jene nothwendige Verzögerung herbeigeführte Entscheidung jedenfalls förderlich gewesen. Ueber die Gesinnung der jetzt noch Hinzugetretenen — und dieser sind nicht wenige — dürfen wir fortan nicht mehr im Zweifel sein. Da ich heute somit nur an Gleichgesinnte mich wenden zu können glaube, wäre mir denn auch die Verlegenheit benommen, in welche mich eine Nöthigung zu umständlicheren

Auseinandersetzungen und Erklärungen leicht gebracht haben müsste. Sind wir demnach einverstanden, ein Bühnenfestspiel nicht eher wieder stattfinden zu lassen, als bis periodische Wiederholungen solcher Feste überhaupt uns zugesichert sind, so haben wir glücklicher Weise jetzt auch nur unsere höheren Zwecke in das Auge zu fassen, und um über diese uns vollkommen klar zu werden, möchten wir vielleicht gerade so langer Zeit bedürfen, als die Herbeischaffung der Mittel kosten wird.

In der That scheint unseren heutigen öffentlichen Zuständen nichts ferner zu liegen, als die Begründung einer Kunstinstitution, deren Nutzen nicht allein, sondern deren ganzer Sinn nur äusserst Wenigen erst verständlich ist. Wohl glaube ich nicht es daran fehlen gelassen zu haben, über Beides deutlich mich kund zu geben: wer hat es aber noch beachtet? Ein einflussreiches Mitglied des deutschen Reichstages versicherte mich, weder er noch irgend einer seiner Kollegen habe die geringste Vorstellung von dem, was ich wolle. Und doch darf ich für die Förderung meiner Ideen nur Solche in das Auge fassen, die überhaupt von unserer Kunst gar nichts wissen, sondern etwa der Politik, dem Handel und Wandel sich zugewendet erhalten; denn hier kann einem redlichen Kopfe einmal ein Licht aufgehen, während ich unter den Interessenten an unserer heutigen Kunst solch einen Kopf vergebens suchen zu dürfen glaube. Hier wird mit Hartnäckigkeit daran fest gehalten, dass die Kunst ein Métier sei, welches seinen Mann oder seine Frau zu ernähren habe; der allerhöchst gestellte Hoftheater-Intendant kommt hierüber nicht hinaus, und somit fällt es auch dem Staate nicht ein sich in Dinge zu mischen, welche mit der Regelung der Gewerbeordnung für abgemacht gelten. Da hält man es mit Fra Diavolo: *„es lebe die Kunst, und vor Allem die Kunstlerinnen"*, und lässt die *Patti* kommen.

Gestehen wir, in unserer Kunst unseren allergrössten Feind vor uns zu haben, und dass wir am Ende doch immer besser thun, lieber unsere Politiker und Kulturbesorger im Allgemeinen in das Auge zu fassen, wobei wir vor dem Betreten mühevoller Umwege, um ihnen beizukommen, allerdings nicht zurück schrecken dürfen. Wohl fürchte ich, dass diese uns sehr weit abführen und viel Zeit kosten werden. An Milliarden-Ueppigkeit ist im deutschen Reiche ja nicht mehr zu denken; selbst für neue gewonnene Schlachten hätten wir jetzt keine Dotationen mehr zur Hand, um wie viel weniger für Kultur-Angelegenheiten, da wir ja selbst nicht mehr Schullehrer genügend bezahlen können, trotzdem man doch neuerdings findet, dass diese dem Volke zur Bewahrung vor Umsturzgedanken recht nöthig wären. Wo erfrorene Handwerker auf den Strassen aufgefunden werden, sollte eigentlich selbst von der Kunst, die andererseits gegen gute Honorare sich mitten unter uns ganz behaglich fühlt, nicht die Rede sein dürfen, wie viel weniger nun von derjenigen, die wir im Sinne haben und die gar nichts einbringt sondern nur kostet. Doch trotz des Hungers, des Elends und der Noth wird immer

noch viel Bilder gemalt und unglaublich viel Buch gedruckt, sodass es an Heizungs-Material gar nicht zu fehlen, sondern dieses nur am unrechten Orte, an Zimmerwänden und auf Büchertischen, verbraucht zu werden scheint. Dass „*im Staate Dänemark etwas faul*“ sei, hat eine grosse Autorität für sich; dennoch finde ich für diese Behauptung das Lokal zu enge gegriffen. Von dem faulen Futter, das wir ihnen überlassen, bekommen vorzüglich die deutschen Schweine ihre Trichinen, was auf einen ärmlichen Zustand bei uns schliessen lässt: unser Publikum dürfte für seine Sicherung bald durchaus zur militärischen Erbswurst übergehen. Unser mit Acker und Ackergeräth an den Juden verpfändeter Bauer soll wirklich erst mit dem Eintritt in den Militärdienst zu gedeihlicher Nahrung und erträglichem Aussehen gelangen; vielleicht thun wir gut, mit Sack und Pack, Weib und Kind, Kunst und Wissenschaft, sowie allem sonst Erdenklichen in die Armee einzutreten; so retten wir am Ende noch etwas vor dem Juden, an den wir leider Hopfen und Malz bereits verloren haben.

Alles überlegt, dünkte mich der Zeitpunkt übel gewählt, wollten meine Freunde jetzt vom „Reiche“ etwas für die Bayreuther Idee verlangen. Einzig dürfte es sich dagegen wiederum fragen, ob der günstige Zeitpunkt je zu erwarten sei. Wohl gibt es Viele, welche die gegenwärtigen Kalamitäten allerdings für nur vorübergehend halten, ja sogar Manche, welche sie geradeswegs leugnen; denn Hunger und Elend werde es doch immer geben, aber trotzdem stets noch frischen Muth zu guten Geschäften zu haben, beweise eine unversiegbare Kraft, an welche man sich halten müsse, und die man durchaus nicht als Niederträchtigkeit ansehen lassen dürfe.

Der zuvor schon erwähnte Buchhandel scheint dieses bekräftigen zu wollen: so schön, so zierlich, auf so herrlichem Papier und mit so prächtigen Kupferstichen haben die Deutschen noch nie Bücher gedruckt; und für jedes Publikum ist da gesorgt, selbst die kleinen Juden bekommen ihr Christgeschenk mit hoffnungsvollen Sprüchen aus dem Talmud, und Nihilisten jeder Art werden für sechs Mark mit philologischen Nachgeburten begabt: nur die Hungerer und Frierer sind diesesmal noch vergessen. Ich wurde angegangen, einen Klavierauszug des „Parsifal“ doch auch für den Weihnachtstisch meiner Freunde mit zu besorgen. Dieses habe ich nun abgeschlagen: — mögen meine Freunde es mir nicht verargen. Aber, ehe ich mein letztes Werk von mir gebe, will ich noch einmal zu hoffen gelernt haben, — was mir jetzt unmöglich ist. Hiermit will ich Niemand drängen mir etwa Hoffnung zu machen, wie man diese vielleicht durch Auffindung zukunftkunstsinniger „Peabody's“ erreichen zu können vermeinen möchte. Von den ungeheuren Legaten solch eines Menschen-Wohlthäters ist einmal die Rede: von den Wohlthaten erfährt man dann aber nichts. Wenn uns heute ein neuer amerikanischer Krösus, oder ein mesopotamischer Krassus Millionen vermachte, sicher würden diese unter Kuratel des Reiches gestellt, und auf meinem Grabe würde bald Ballet getanzt werden.

Dagegen dürfte sich eine andere Hoffnung einmal wieder neu in mir beleben, sobald ich innig gewahr würde, dass sie auch in Anderen lebe. Sie kommt nicht von Aussen. Die Männer der Wissenschaft machen sich weis, Kopernikus habe mit seinem Planetensystem den alten Kirchenglauben ruinirt, weil er ihm die Himmelswohnung für den lieben Gott fortgenommen. Wir dürfen dagegen finden, dass die Kirche durch diese Entdeckung sich nicht wesentlich in Verlegenheit gesetzt gefühlt hat: für sie und alle Gläubigen wohnt Gott immer noch im Himmel, oder etwa — wie Schiller singt — „über'm Sternenzelt." Der Gott im Inneren der Menschenbrust, dessen unsere grossen Mystiker über alles Dasein dahin leuchtend so sicher sich bewusst wurden, dieser Gott, der keiner wissenschaftlich nachweisbaren Himmelswohnung bedurfte, hat den Pfaffen mehr zu schaffen gemacht. Uns Deutschen war er innig zu eigen geworden; doch haben unsere Professoren viel an ihm verdorben: sie schneiden jetzt Hunde auf, um im Rückenmark ihn uns nachzuweisen, wobei zu vermuthen ist, dass sie höchstens auf den Teufel treffen werden, der sie etwa gar beim Kragen packte. Doch Vieles erzeugte dieser unnahbar eigene Gott in uns, und, da er uns schwinden sollte, liess er uns zu seinem ewigen Andenken die *Musik* zurück. Er lehrte uns arme Kimmerier wohl auch bauen, malen und dichten: diess Alles hat der Teufel aber zu Buchhändlerei gemacht, und bescheert es uns nun zum Weihnachtsfeste für den Büchertisch.

Aber unsere Musik soll er uns nicht so herrichten; denn sie ist noch der lebendige Gott in unserem Busen. Deshalb wahren wir sie und wehren wir die entweihenden Hände von ihr ab. Sie soll uns keine „Litteratur" werden; denn in ihr wollen wir selbst noch für das Leben hoffen.

Es ist eben mit der deutschen Musik etwas Eigenes, ja Göttliches. Sie macht ihre Geweiheten zu Märtyrern und lehret durch sie alle Heiden. Was ist allen sonstigen Kulturvölkern, seit dem Verkommen der Kirche, die Musik anders, als ein Akkompagnement zu Gesangs- oder Tanz-Virtuosität? Nur wir kennen die „Musik" als *Musik*, und durch sie vermögen wir alle Wiedergeburten und Neugeburten; diess aber nur, wenn wir sie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Aechte in dieser einzigen Kunst verlieren, so hätten wir unser letztes Eigen verloren. Möge es daher unsere Freunde nicht beirren, wenn wir gerade auf dem Gebiete der Musik gegen Alles, was uns als unächt gelten muss, uns vollständig ohne Schonung zeigen. Es erweckt uns wahrlich keinen geringen Schmerz, den Verfall unseres Musikwesen's so ganz ohne Beachtung vor sich gehen zu sehen; denn unsere letzte Religion löst sich in Gaukelei auf. Mögen Maler und Dichter ruhig für sich fortwuchern; sie stören wenigstens nicht, sobald man sie nicht sieht und liest: aber die Musik, — wer will sein Ohr vor ihr verschliessen, wenn sie durch die dicksten Mauern zu uns dringt? Wo und wann aber wird nicht Musik bei uns gemacht? Kündigt den Weltuntergang an, und es wird ein

grosses Extra-Konzert dazu arrangirt! Gegen die Beschwerde der Nachbarn von physiologischen Operatorien, welche das jammervolle Gebeul der dort gemarterten Hunde nicht vertragen konnten, wurde von Vivisektoren eingewendet, dass in der Nähe eines Musik-Konservatorium's es sich noch viel weniger aushalten liesse. In Stuttgart sollen über sechshundert Klavier-Lehrerinnen täglich unterrichtet werden: das zieht wieder sechstausend Klavierstunden in Privathäusern nach sich. Und nun der Konzertanstalten, der Musikakademien, Oratorienvereine, Kammer-Soireen und Matineen zu gedenken! Wer endlich komponirt für alle diese Musikmacher-Konventikel und — wie einzig kann für sie komponirt werden? Wir ersehen es: nicht ein wahrhaftiges Wort sagt diese Musik. Und wir, die darauf hinhören, löschen uns so das letzte Licht aus, das uns der deutsche Gott zu seinem Wiederauffinden in uns nachleuchten liess! —

Ich gab einmal, bei einem mir zu Ehren in Leipzig veranstalteten Festmahle, den freundlich mir Zuhörenden den Rath, zur Stärkung edler Vorsätze vor Allem der *Enthaltung* sich zu befleissigen. Ich wiederhole diesen Rath heute. Nur einem edlen Bedürfnisse kann das Weihevolle sich darbieten; nichts kann die schöne Erscheinung fördern, als die Stärkung der Sehnsucht nach ihr. Uns Deutschen ist durch unsere grosse Musik die Macht verliehen, weithin veredelnd zu wirken; nur muss die Macht mächtig sein, um die Leuchte zu entzünden, in deren Lichte wir endlich wohl auch manchen Ausweg aus dem Elende erkennen, welches uns heute überall umschliessen will.

Weihnachten 1879.

Richard Wagner.

„Was ist Styl?“

Diese Frage mag sich schon manchem der Leser unserer Blätter aufgedrängt haben, wenn er in denselben, sowie schon in unseren Statuten und Bestimmungen, als das eigentliche Ziel unserer künstlerischen Bestrebungen immer wieder die Gewinnung und Erhaltung eines *reinen Styles* bezeichnet fand. Die bestehenden öffentlichen Kunstanstalten, vornehmlich die Theater, können allerdings über Ar. und Möglichkeit eines solchen Styles nicht belehren, da ihren Darbietungen etwas dergleichen so gut wie völlig fehlt. Dennoch konnte man wohl in vereinzelten Fällen, mitten aus dem Chaos der Flüchtigkeiten, Unklarheiten und Fehlerhaftigkeiten jener Darbietungen heraus, die unmittelbare Wirkung einer stylvollen Leistung an sich selbst erfahren, ohne noch über die Bedeutung des Begriffes „Styl“ für das gesammte Kunstwerk aufgeklärt zu sein. Die Aufführungen der „Meistersinger“ in Berlin z. B. sollen jetzt derart sein, dass selbst ein durch kritische Verunglimpfungen nicht vorbereitetes Publikum von dem Style des Werkes nur eine ganz verzerrte und daher widerwärtige Vorstellung empfangen kann. Dazwischen aber tauchen ihm wie aus Nebeln die wunderbar klaren, wohlthuend ergreifenden, wahrhaftigen Gestalten eines Hans Sachs und einer Eva auf, welche der verwirrte Opernbesucher nun für die freundlichen Ergebnisse einiger glücklichen Momente des unbegreiflichen Schöpfers dieses „formlosen“ Werkes auffassen zu müssen wähnt, wofern er nicht geneigt sein sollte, die grosse Wirkung gerade dieser Gestalten lediglich der besonderen Meisterschaft der darstellenden Künstler zuzuschreiben. Hiermit aber würde er, ohne es zu wissen, das Richtige und Wichtige eben getroffen haben; denn diese beiden, auch von Natur eigenthümlich begabten, Künstler genossen einst die sorgsame Anleitung des Meisters selber zur wirklich stylvollen Verkörperung ihrer künstlerischen Aufgaben, welche dem ganzen übrigen Komplexe von Darstellungsmitteln für jene Berliner Aufführungen nicht zu Theile ward. Dem zur Folge stehen diese beiden Kunstleistungen noch heute gleichsam inmitten eines Wirrsales halb behauener, halb roher, ungeschickt auf einander gehäufter Werkstücke wie zwei ragende Säulen, von Meisterhand bis zur Vollendung gefertigt, und zeigen, was *Styl* sei, und was dagegen nicht. Nun denke man sich den ganzen Tempelbau nach der Art jener beiden Säulen bis in das kleinste künstlerische Detail gleichmässig ausgeführt: wie anders müsste die Wirkung der gesammten Kunsterscheinung sein; das Werk wäre nicht wieder zu erkennen. Die unter der Leitung des Meisters vollzogene Einstudirung und Aufführung der „Meistersinger“ in München (1868) war ein wunderbares Beispiel solcher lebendigen Offenbarung der Bedeutung des Begriffes „Styl“ im Grossen. Man sieht ein, dass derartige künstlerisch vollkommene Darbietungen an den, allabendlich zur abwechselnden Unterhaltung eines bunt gemischten Publikum's verpflichteten, heutigen Hof- und Stadt-Theatern nur in seltensten Ausnahmefällen sich ermöglichen lassen, für welche dann aber, wenn der einen übersee

günstigen Gelegenheit der volle Ernst und Eifer von Seiten der betreffenden Direktionen gewidmet wird, allerdings ein nicht zu verachtender Schatz vorhandener Mittel und Bequemlichkeiten schon bereit stehen würde. In Bayreuth war dieser nothwendige Schatz erst ganz von Neuem zu schaffen, die vielfältigen künstlerischen Mittel erst von Grund aus, und zwar weit sorglicher und ernster als irgend anderswo, auszubilden: dazu gehört die Möglichkeit gesicherter *Wiederholungen* der dort in völliger Unabhängigkeit am Reinsten und Dauerndsten zu veranstaltenden festlichen Beispiele eines Kunststyles, der in der Vereinzelung, unter fremder, verwirrender Umgebung, nimmer zu wirklichem Gedeihen zu gelangen vermag. Die gesicherte Institution von Bayreuth allein kann den Begriff dieses Styles dem deutschen Geiste zum völlig klaren und ganz lebendigen Bewusstsein bringen. Gewohnt das Stylvolle auf unseren Theatern nur erst an dem umgebenden Mangelhaften mit unsicherem Gefühle mehr zu ahnen, als wie zu erkennen, fand dieser Geist gegenüber der Einheitlichkeit des Styles bei jener ersten und bisher einzigen Bayreuther Darstellung sich in einer so seltsam haltlosen Lage, dass er damals kaum noch zu begreifen vermochte, inwiefern das vor ihm erscheinende Neue etwas durchaus eigenthümlich Vollendetes sei. Hatte er aus den Werken und Schriften unseres Meisters nicht schon mehr ahnen gelernt, als aus den Darbietungen seiner Theater, so fehlte ihm nun jeder Massstab für die Erkenntnis des absolut Echten und Wahren, und seine Verwunderung blieb an gewissen, durch rein äusserlich beschränkte Umstände hervorgerufenen, kleinen Unfertigkeiten haften, welche mit der Einheit des Styles nichts zu thun hatten und sich von jenen Stillosigkeiten der gewöhnlichen Bühnenleistungen, die ihm sonst den Massstab für das vereinzelte Stylvolle abgeben mussten, gründlichst unterschieden. Somit blieb es ihm auch nach Bayreuth noch eine offene Frage: *was ist Styl?*

Aus unserer bisherigen Betrachtung konnte sich wenigstens entnehmen lassen, dass es bei dem Begriffe des Styles sich insbesondere um die künstlerische *Ausführung* handele; wie denn auch wirklich schon das Wort „Styl" geradezu ein *Werkzeug* bezeichnet. Ursprünglich abgeleitet von der Wurzel des „Stehens" bedeutet nämlich der griechische *Stylos* zunächst ein Aufrecht-Stehendes oder Aufgestelltes, eine *Säule* (welche Bedeutung wir vorhin allegorisch anklingen lassen durften), alsdann dergleichen in kleinerem Massse: einen *Stab*, und endlich *Stift*, den Griffel, das Werkzeug zum Schreiben. „Einen guten Styl schreiben" vergleicht sich also unserem Ausdrucke „eine gewandte Feder führen", und in unserem seltsamen Worte „Schrift-Steller" trifft merkwürdiger Weise die alte Wurzel mit ihrem vergeistigten Begriffe wieder zusammen, insofern als dieser moderne *Schriftsteller* allerdings nach enger sprachlicher Verwandtschaft — deren er nie vergessen sollte — ein *Schriftstyler* ist. Uns ist das fremde Wort von den Römern zugeführt worden, welche es, gleichwie die Bezeichnungen für die Poesie und

die Musik, nur den Griechen zu entnehmen hatten, da sie, im einzigen Eigenbesitze des grossen historischen Styles der brutalen Thatsachen ihrer Welteroberung, aus dem Inneren ihres Wesens keinerlei künstlerisches Gebilde sich gewinnen konnten. Es blieb uns Germanen vorbehalten, für den fremden Begriff einen neuen und allerwürdigsten Gehalt zu schaffen.

Fassen wir nun den Styl als eine besondere Weise künstlerischer Ausführung auf, so belehrt uns der gewöhnliche Gebrauch des Wortes weiterhin, dass diese Ausführung nicht etwa allein auf die Wiedergebung eines fertigen Kunstwerkes zu beziehen sei, sondern auch bereits auf die formende Thätigkeit des schöpferischen Künstlers selber. In diesem Sinne spricht man von stylvollen Werken und von dem eigenthümlichen Style dieses und jenes Werkes, welchen Ausdruck man alsdann auch generalisirend auf eine Anzahl verwandt gearteter Kunstschöpfungen als Gattungsbegriff anwendet. Ueberall aber bezeichnet man damit den Eindruck des in sich eigenartig Vollkommenen, welches gleichsam ohne jegliches Verschweigen oder Versprechen einen bestimmten Inhalt ganz und gar als Das, was er zu bedeuten hat, zum zweifellos klaren und richtigen Ausdrucke bringt. Sonach lässt sich der Begriff des *Styles* wohl am Besten definiren als die völlige, bis in das Kleinste durchgeführte, *Uebereinstimmung zwischen Inhalt und Form*, zwischen dem *Auszuführenden*, sei dieses nun eine künstlerische Idee, oder ein der Reproduktion bedürfendes Kunstwerk, und der *Ausführung*, sei diese nun Sache des schaffenden Künstlers, wie bei der Plastik und der Malerei, oder einer ausübenden Genossenschaft, wie bei der Architektur, der symphonischen Musik und dem Drama.

Musik und Drama, diese lebendigsten Künste, *leben* erst in ihrer Wiedergebung. In ihr erst gelangt der eigene Styl der Werke selber zum lebendigen, rein erkennbaren Ausdrucke. Ist die Wiedergabe stylos, so bleibt auch der Styl des Wiedergegebenen unausgeprägt. Das geistige Werk des Meisters spricht sich nicht aus; es wird in einem unvollkommenen und verschwommenen Jargon von ungefähr davon geredet, „kein Mensch doch kann's versteh'n". Verbinden sich nun gar jene beiden lebens- und stylesbedürftigsten Künste zu dem Gesammtkunstwerke des „musikalischen Drama's", d. h. des Drama's von „musikalischer" Herkunft und Art, so wird die Forderung nach stylvoller Wiedergebung auf das Allerstrengste dafür beansprucht werden müssen. Das Werk des musikalischen Dramatikers ist an sich selber Dasjenige, an welchem zuhöchst unter allen Arten der Kunstwerke der Begriff des Styles in Geltung tritt. Beruht der Styl in der Ausführung, der Wiedergebung eines idealen Inhaltes, so ist diese Ausführung und Wiedergebung bei allen anderen Künsten eine einseitige, insofern als der Inhalt, welcher an sich der grösseste und weiteste sein mag, dort nur durch ein besonderes Ausdrucksmittel oder für ein besonderes Empfängnissorgan ausgedrückt und dadurch von vornherein derart bestimmt wird, dass er nicht wirklich in voller Lebendigkeit zur Darstellung

gelangt. Hier wird dem Style selber der Charakter einer *Schranke* zu Theil, welche zwar nicht gewaltsam beschränkt, da das Wiedergegebene nach den eigenen Lebensgesetzen der Kunst nicht darüber hinaus sich zu entfalten vermag, welche doch aber eine *Bedingtheit* ausdrückt, wie sie das musikalische Drama nicht kennt. Denn dieses giebt den grössesten Inhalt, den idealen Menschen, in der ganzen Fülle seiner Lebensäusserungen allseitig mit den verbundenen Mitteln aller Künste wieder. Das ist die an sich vollkommenste Art der „Ausführung", welche sich erdenken lässt; hier erhalten wir einen höheren, den höchsten Begriff des *Styles* in der Art des Kunstwerkes selber. Welch eine allervollkommenste Institution müsste es sein, die solchem Kunstwerke nun wiederum das Leben durch stylvolle Reproduktion zu geben berufen wäre!? Wo soll jener höchste Styl, aus einer völligen Uebereinstimmung zwischen dem Auszuführenden und der Ausführung, sich wirklich erkennen lassen? — Dafür bieten sich unsere „*Theater*" dar, und in ihnen die Gepflogenheiten der — „grossen *Oper*". —

Auch die „Oper" hat ihren eigenthümlichen Styl; aber der Begriff erscheint bei ihr wie auf den Kopf gestellt. Verlangt in natürlichen Verhältnissen der Inhalt nach der ihm entsprechenden Form, welche in völliger Uebereinstimmung mit diesem Inhalte auszubilden die Aufgabe des stylvoll schaffenden Künstlers ist, und welche nach erreichter Vollendung als Gattungsform für gleichartige Inhalte in ihren allgemeinen Grundzügen der Tradition überliefert wird: so bestimmt dagegen bei der Oper ganz verkehrter Weise die Form den Inhalt, indem sie ihre dereinst unter besonderen geschichtlichen Umständen aus musikalischen Rücksichten entstandenen Gesetze nunmehr als anerkannte Gattungsform einem Inhalte aufzwingt, der seiner Art entsprechend — bei uns Deutschen wenigstens mit wachsendem Bewusstsein — ein wirkliches *Drama* bedeuten soll. Der hieraus sich ergebende Styl ist demnach eigentlich der Widersinn eines Styles, ein wahrer *Unstyl*. Ueberdiess müssen wir alsbald erkennen, dass wir es mit einem entschieden *nichtdeutschen* Style zu thun haben, dass, wenn wir von nationaler Kunst reden wollen, wir von der Oper als solcher schweigen müssen. Wohl aber haben *deutsche Meister* in der Operform ihre herrlichsten Offenbarungen niedergelegt. Mozart und Weber beschenkten uns in ihren Opern mit deutscher Kunst, aber sie schufen uns damit nicht einen deutschen Styl. Der geistige Gehalt ihrer Musik, wie er aus ihren echtdeutschen Seelen quoll, ist in die fremde Form gegossen; nun aber einmal durch diese Form in seinem Ausdrucke bestimmt, kann auch er nur bei der sorgsamsten, allen Details der Form genügenden, also nur bei durchaus *stylvoller* Ausführung derselben in seinem ganzen künstlerischen Werthe begriffen und genossen werden. Diese Ausführung wird aber wiederum noch eher dort zu ermöglichen sein, wo die Form in entschiedener Giltigkeit noch besteht und ihren eigenen Styl klar ausdrückt, wie bei Mozart, sowohl als die italienisch-französische Lustspiel-Oper des Figaro, wie auch als das deutsche

Singspiel der Zauberflöte. Dagegen hat das edele Bemühen Weber's in seiner „Euryanthe" für das Dramatische des Inhaltes, so elend es in diesem Falle leider war, auch in der Form einige Anerkennung zu finden, die Gewinnung eines entsprechenden reinen Ausführungsstyles von vornherein ausserordentlich erschwert, da dieser Meister die einzig rettende radikale Umkehr des auf den Kopf gestellten Stylverhältnisses der alten Oper damit noch nicht durchsetzen konnte. Die Zustände unserer Operntheater aber sind unter dem zwiefachen Einflusse der Zulassung aller möglichen fremden Stylarten, in Ermangelung eines allein bestimmenden deutschen Styles, und der allmählichen Auflösung aller Stylsicherheit durch das wachsende Bedürfniss mit den alten Formen zu brechen und zur Herrschaft eines *deutschen* Styles im musikalischen Drama zu gelangen, derart verrottet und zerrüttet, dass man daselbst auch vergebens die, dem Berufe eben jener Theater entsprechenden, mustergiltigen Beispiele des mit edelster Kunst erfüllten Opernstyles eines Mozart oder Weber erwarten würde, geschweige denn ihnen den kühnen Versuch einer Verwirklichung des neuen deutschen musikalisch-dramatischen Styles zutrauen darf.

Wenden wir uns nun einer Betrachtung des Stylbegriffes im Einzelnen zu, so werden wir uns, immer unter Hinweisung auf die Nothwendigkeit des *lebendigen Beispieles*, zunächst auf den Styl der *Wiedergebung* unserer deutschen Kunst beschränken, wie ja auch der Begriff des Styles der Kunstwerke selber erst durch ihre völlig stylvolle Wiedergebung zum reinen Ausdrucke kommt. Hierbei werden wir, die wir uns um die Stätte der freien Entwickelung eines *neuen* Styles, des musikalisch-dramatischen Styles in unserem Bühnenfestspielhause, wie um unser Bundesheiligthum, versammelt haben, unser Augenmerk vornehmlich auf diesen neuen dramatischen Styl zu richten haben, umsomehr als über den *symphonischen* Styl, als den wirklich deutschen Styl der grossen Meister der Vergangenheit, uns schon R. Wagner selbst, und noch neuerdings in diesen „Blättern", die beste Belehrung hat zu Theile werden lassen. Was speziell die *Ausführung* dieses symphonischen Styles betrifft, so sagt uns darüber des Meister's Schrift „Ueber das Dirigiren", und z. B. auch der Aufsatz über die Aufführung der neunten Symphonie, im 8. und 9. Bande seiner gesammelten Schriften, so vieles nicht nur Wissenswerthe, sondern für unsere Freunde zu wissen entschieden Nothwendige, was aber noch bei Weitem nicht ernstlich genug beachtet worden zu sein scheint, sodass an dieser Stelle nur wiederum dringend zum Studium jener Schriften aufgefordert werden kann. Auch die kleine Broschüre von H. Porges: „Ueber die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter R. Wagner in Bayreuth" giebt uns durch richtige Erfassung und Darstellung des Problems ein belehrendes Bild von der Möglichkeit stylreiner Verwirklichung eines Kunstwerkes aus der Vergangenheit mittels der kongenialen Kraft eines nachgeborenen schöpferischen Meisters. Vergleichen wir ein solches Bild, wie z. B. auch das in der Schrift über das Dirigiren vor uns entworfene der stylvollen Ausführung der Ouverture

zum „Freischütz“ oder des Vorspieles zu den „Meistersingern“, mit jenen Darbietungen derselben Werke, welche wir an unseren bestehenden Kunstanstalten für gewöhnlich zu erleben haben, so müssen wir auch hieran wiederum die schöpferische Bedeutung des Begriffes „Styl“ mit tiefer Verwunderung erkennen und zugleich einsehen, dass eine Wiedergeburt der erhabenen Schöpfungen der Vergangenheit ebenfalls nur durch denjenigen Meister uns vermittelt werden kann, welcher einzig zur Zeit der Gegenwart die gewaltige Schöpferkraft, die in seinen Vorgängern gewirkt hatte, in der Gewinnung des neuen Kunststyles wiederum lebendig repräsentirt. Jede Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie unter Wagner's Leitung schafft das Werk in seinem eigenartigen Beethovenisch symphonischen Style gleichsam von Neuem; denn als ein Neues, nun erst wirklich Lebendiges, erscheint es jetzt den Hörern nach den gewohnten, bald im faulen Schlendrian abgespielten, bald mit flotter Leichtigkeit dahingejagten, bald mit witzigen Effekten schlau durchpfefferten, bald im abstrakt-schulmässigen Zwange altmeisterlicher Taktschläge erstarrten Wiedergebungen des betreffenden „klassischen“ Werkes. Bezeichnet man mit „klassisch“ das *Stylvolle* des Werkes, so wird es in der That erst in dem Augenblicke „*klassisch*“, wann es den Händen unserer sich klassisch nennenden Dirigenten entzogen wird, und der „Verächter der Klassiker“, der „Zukunftsmusiker“ ihrer sich annimmt. Unsere grossen Meister hatten keine Stätte, welcher sie ihren Styl als *Tradition einer Schule* für eine klassische Pflege in der Zukunft hätten anvertrauen können. In Paris gab es vor etwa vierzig Jahren noch Spuren einer Tradition von *Gluck* an der dortigen Oper; das Conservatoire bewahrte sich die Traditionen eines *Cherubini* mit musterhafter Treue. Dergleichen hat es in Deutschland für unsere grossen Meister nie gegeben. Im Leipziger Gewandthause ward Beethoven, vor gänzlichem Untergange unter den Händen der baaren Talentlosigkeit, in das Mendelssohn'sche hinüber gerettet. Das war denn allerdings etwas recht Anständiges, Glattes, Elegantes, dem Durchschnitts-Musiker höchst respektabel Dünkendes, — nur kein *Beethoven*, und kein *Styl*; wie diess aus den von Wagner in seiner genannten Schrift angeführten Beispielen zur Evidenz erhellt. Mendelssohn war ein vorzüglicher, reich begabter, feinsinniger Musiker; wie weit entfernt aber sein Talent von einer wirklichen Kongenialität mit dem Beethoven'schen Geiste war, das zeigt sich eben aus der Entstellung, welcher der Styl Beethoven's, selbst unter seiner, immerhin doch künstlerisch bewussten, um das Herausbringen eines anständigen und anmuthenden *à peu près* ernstlich bemühten Direktion, anheim fallen musste. Genügt doch nicht einmal nur der Besitz eines intimen Nachempfindens der Bedürfnisse und Nothwendigkeiten stylvoller Wiedergabe eines traditionslos überlieferten grossen Kunstwerkes, obwohl diese freilich auch nur einem selber schöpferischen Meister aus eigenster Kenntniss vollkommen im Bewusstsein leben können. Um eine solche, durch keine lebendige Tradition mehr zu vermittelnde, stylvolle Wiedergabe einem grossen Werke aus der Vergangenheit wirklich wiederum

verschaffen zu sollen, muss der nachgeborene Meister in der That den Geist seines Vorgängers, als ein irgendwie bedeutender Fortführer seiner Lebensarbeit, in sich selber tragen, und demnach vermittelnd auf die Theilnehmer an dem Geiste seiner eigenen Meisterschaft übertragen können. Er darf nicht nur Nachfühler und Nachahmer, oder etwa Ausnutzer, jenes Styles des früheren Meisters sein, sondern er muss diesen Styl, wie den seiner eigenen Kunst, aus seiner traditionslosen Vergessenheit und willkürlichen Entstellung neu zu *schaffen* vermögen. *Wo Schule und Tradition fehlen*, wie bei uns, da kann *nur der Genius* in derjenigen Schule, die es *ihm* für die Gewinnung einer Tradition seines eigenen neuen Styles, wie auch immer, zu bilden gelingen sollte, uns für jene verlorene Tradition des Styles der grossen Meister der Vergangenheit den einzig möglichen Ersatz verschaffen. Nur der persönliche Einfluss seiner genialen Kraft kann uns Lehrer des reinen Styles in talentvollen, ihm innig zugethanen Leuten, und eine Schule zur dauernden Erhaltung der für die Zukunft der Kunst nothwendigen Ueberlieferung ausbilden. Bleibt ihm dies bei seinen Lebzeiten versagt, so erleidet auch *sein* Werk und Styl das vernichtende Schicksal seiner Vorgänger, welche selber eben damit erst völlig der Vernichtung preisgegeben würden. Ein grosser Styl deutscher Kunst, der höchste in seiner ästhetischen Eigenart, fällt wiederum zur Beute der Willkür und der Unfähigkeit solcher, über ihn ganz unbelehrt gebliebener, verwahrloster Kunstanstalten, welche allein am Vorbilde einer von dem Meister geschaffenen und geweih'ten Stylbildungs-Stätte sich zum Bewusstsein auch *ihrer* höheren künstlerischen Würde hätten aufrichten können, ohne diese aber nur um so tiefer im Zuge des Zeitstromes zu dem Abgrunde der rohen Frivolität des Amüsements und der eitelen Lüge des Luxus nieder sinken müssen, als welche sich nicht im Geringsten darum bekümmern: *„was Styl sei, und was dagegen nicht"*.

Das musikalische Drama bringt seinen eigenen neuen Styl mit sich; um demselben die ihm stylistisch entsprechende Ausführung bis in jedes Detail genau und rein zu Theile werden zu lassen, bedurfte sein Schöpfer einer ebenso eigenen und neuen Stätte für musikalisch-dramatische Kunst. Hier handelte es sich nicht nur um die sorgsamste Gewinnung jener — „Styl" bedeutenden — völligen Uebereinstimmung zwischen dem Auszuführenden und der Ausführung; diese Ausführung selbst hatte in einer unvergleichlichen, diesem höchsten Style ganz eigenthümlichen, intimen *Uebereinstimmung der Ausdrucksmittel aller verschiedenen Kunstarten* zu bestehen. Da sie alle sich zum Zwecke des *Drama's* verbunden haben, so muss das bestimmende Gesetz für die Durchführung der Einheitlichkeit in der ganzen künstlerischen Darbietung überall von diesem „Drama" gegeben werden. Unsere Operntheater werden wohl durch den instinktiven Trieb des Publikum's nach den Reizen des Drama's gefüllt, zeigen aber selber nur sehr geringen Sinn dafür. Ihre Leistungen sind gewöhnlich zwiefältiger Natur: der Kapellmeister sorgt für

sein Orchester, und dem gegenüber der Sänger für seinen persönlichen Effekt. Da nun grosse Meister viel Schönes für das Orchester geschrieben haben, z. B. Walkürenritte und Feuerzauber, andererseits aber auch dem Sänger manche herrliche Melodie in den Mund legten, z. B. Liebes- und Lenzeslieder, oder göttliche Scheidegrüsse, so findet das Opernpublikum auch dort, bei reichen Orchestermitteln und bedeutenden Gesangstalenten, allerhand unvergleichlich dünkenden Genuss, wenn ihm auch an solcher Stelle der grosse, reine Eindruck der vollkommen durchgeführten Uebereinstimmung und Einheitlichkeit von Musik und Drama, von Orchester und Bühne, also der eigentliche *Styl* des Werkes, entgehen muss. Der Styl des von Wagner uns geschaffenen Drama's erforderte zu seiner *musikalischen* Ausführung eine ganz eigene, reiche Anwendung der instrumentalen Mittel. Man kann eben so wenig mit dem musikalischen Apparate eines Orchesters für die Aufführungen des „Figaro" die Musik eines „Tristan" verwirklichen, wie der Styl der Musik für das französische Lustspiel mit demjenigen der heroischen Tragödie, oder etwa der Liebeshandel im Hause Almaviva mit der Liebe des todtgeweihten Paares in Kornwall sich vergleichen lässt. Jedes Ding hat sein eigenes Maass, dessen richtige Anwendung in jedem Falle den entsprechenden Styl erwirkt. „Klassische Einfachheit", im rechten Sinne aufgefasst, bedeutet das dem Style eines jeden Werkes genau entsprechende Maass der Ausdrucksmittel, nicht aber eine absolute Beschränkung aller Style auf eine gewisse von einem bestimmten Style gebotene, *Mässigkeit* des Maasses, deren Ueberschreitung sofort als unklassisch und stylloe zu gelten hätte, wie unsere „Professoren" diess vermeinen. Wagner's Orchester musste das Maass des Mozartischen überschreiten, um das Maass des Wagnerischen Drama's zu erreichen, welches es nun aber nicht um die kleinste Linie jemals mehr überschreitet, sondern in dessen strenger Bewahrung, auch bei den äusserlich verlockendsten Momenten, es wahrhaft bewundernswerth „massvoll" und „klassisch-einfach", nämlich der einfach nur sich selber gebende, natürliche Ausdruck des betreffenden Styles ist. Alle Meister haben die Steigerung der Mittel bis zum Maasse ihres Zweckes auszuführen gehabt; das Innehalten aber des Maasses war wohl nirgends wichtiger und schwerer als bei der Verwirklichung des *höchsten* musikalisch-dramatischen Styles, wobei es unserem Meister so wunderbar gelang, dass — wie es scheint — Niemand dieses Wunder offenen Blickes zu betrachten und davon etwas zu lernen wagte. Zu dieser Mässigung, um der Wahrung der stylistischen Einheitlichkeit willen, gehörte mit innerer Nothwendigkeit auch *die Vertiefung des Orchesters*. Verlangte die *Scene* dessen Unsichtbarkeit, so die *Musik* seine harmonische Abdämpfung, genau in der wohl berechneten Weise der Bayreuther Einrichtung, mit der allmählichen Senkung in Stufen für die verschiedenen Instrumental-Gattungen und mit dem idealisirenden Schall-Deckel. Gesang sowohl wie Orchester spielen in dem neuen Kunstwerke eine veränderte Rolle. Der dramatische Gesang will nicht nur *wortlich*, sondern weit mehr bis in das feinste Detail

einer ganz neuen, nicht mehr stets nur in grossen melodischen Zügen, sich ausprägenden *musikalischen* Deklamation verstanden werden. Das Orchester bildet dazu nicht nur die rhythmisch-harmonische Begleitung, sondern gleichsam eine Welt eigener Art, welche jedoch ideell durchaus mit der Welt des Drama's verwoben ist, indem sie das Mysterium der universalen *Willensmächte*, welche dort oben zur individualisirten *Erscheinung* kommen, im gleichen Augenblicke tönend selbst offenbart. Die Deutlichkeit jener *Sprache*, das Mysterium dieser *Seele* des Drama's erlangen ihren *Styl*, d. h. ihre eigene entsprechende Ausdrucksweise, und ihre gegenseitige völlige Uebereinstimmung, erst durch die Anlage des sogenannten „unsichtbaren Orchesters". In unseren Operntheatern fehlt also schon diese Grundbedingung des neuen musikalisch-dramatischen Styles. Unter den übermächtigen Schallwellen des offen und hoch daliegenden grossen Orchesters, welches, meistens ohne jene nöthige „klassisch" *maass*gebende, das Drama fein und innig mitfühlende Leitung, in blinder und tauber Leidenschaftlichkeit seinen aufregenden Part dahinrast, verliert man sowohl den edel und rein vermittelten Eindruck des erhabenen musikalischen Mysteriums jenes Drama's, als auch die Fähigkeit, die tonlos darin verhallenden Anstrengungen des Sängers zu verstehen, der zur Lösung seiner minutiös ausgearbeiteten musikalischen Aufgabe in jedem kleinsten Theile, auch bei schon erlangtem Verständnisse hiervon, in solcher, alle Mühe ihm vereitelnden Situation wenig Ermuthigung finden kann. Rückt man auch jetzt in einzelnen Theatern das ganze Orchester kurzweg um einige Fuss tiefer, so ist damit gar nichts erreicht, als dass — indem man dieses für eine „Bayreuther" Neuerung ausgiebt — durch den nothwendiger Weise enttäuschenden Erfolg das „unsichtbare Orchester" bei dem unwissenden Publikum gründlich diskreditirt wird. Dann nun hört man das schon vielfach so unklar herausgebrachte Instrumentalwerk nur noch unklarer, die Streichinstrumente vor Allem noch schwächer, und versteht den Sänger, den das Orchester mit seinen harmonischen und motivischen Erläuterungen dergestalt im Stiche lässt, noch weniger. Wo es die Bedingungen eines *Styles* zu erfüllen gilt, muss man sie auch wirklich stylvoll, nämlich auf das Genaueste, *erfüllen*; mit kleinen, scheuen Versuchen von Theilnachahmungen und dergleichen ist dabei nichts gethan, sondern vielmehr alles verdorben. Die rechte Uebereinstimmung zwischen Orchester und Bühne gab es nur erst in Bayreuth: und *das war Styl*.

Wie die Musik des Orchesters die Seele des ganzen Drama's zum tönenden Ausdrucke bringt, so muss sie auch mit jeder einzelnen Regung und Bewegung dieses auf der Bühne erscheinenden Drama's fortwährend engen Anschluss bewahren, da man sonst einen Körper erhält, neben welchem die Seele unordentlich und für sich einherläuft, hier einmal ein vereinzeltes Glied bei einer bestimmten Bewegung zufällig trifft und belebt, dort wiederum sich ihm entzieht und es sich allein überlässt, so dass eine wahre Monstrosität von einer Halbbeseeltheit daraus entsteht, welche dem Zuschauer verwehrt, das,

was er als solcher *erscheint*, zugleich als *Zuhörer* zu vernehmen, und ebenso umgekehrt. Man denke sich eine Ballet-Aufführung, in welcher nicht auf das Genaueste für die stäte erklärende Uebereinstimmung zwischen der Pantomime und der Musik gesorgt wäre! So etwas giebt es nicht auf unseren Ballet-Theatern; es ist ebenso unmöglich, wie ein jeder Tanz ohne eine rhythmische Uebereinstimmung der begleitenden Musik. Wo das erklärende Wort für die dramatische Handlung fehlt, wo diese ganz nur noch in der rhythmischen Bewegung sich ausdrückt, da gebietet sich die *stylvolle* Ausführung von selber, daher man allerdings aus unseren Ballet-Vorstellungen den Begriff des Styles noch am ehesten sich ersehen kann.*) Bei dem *musikalischen Drama* pflegt man leichten Sinnes die Präzision des Rhythmus sich zu ersparen, indem man sich auf die erklärende Macht des *Wortes* verlässt. Wie aber, wenn man dabei weder darauf achtet, dass dieses Wort nun auch könne *verstanden* werden, noch auch seine eigenthümliche Stellung in diesem Drama berücksichtigt, in welchem es eben *nicht* etwa an „*Stelle*" der Musik die Handlung erklärt, sondern vielmehr Handlung und Musik zu gegenseitiger Erklärung *verbindet?* Ballet und rezitirtes Schauspiel stehen sich derart gegenüber, dass in dem Einen die Musik, in dem Anderen das Wort die Handlung erklärt. Im musikalischen Drama aber liegt die einzig mögliche Erklärung in der vollständigen Verbindung aller drei Faktoren, sodass nichts zu ergänzen übrig bleibt. Handlung und Musik fallen alsbald verstört auseinander, wenn das Wort nicht mehr mit der Musik übereinstimmt, ebenso aber auch Wort und Musik, wenn die Handlung sich von dieser trennt. Sofort haben wir kein stylvolles Ganze mehr, sondern verworrenes Stückwerk. Ein falscher Einsatz des Sängers und ein Fehler in der Uebereinstimmung zwischen seiner Gebärde und der Bewegung der Musik muss im Sinne des Styles für gleich bedeutend gelten. Während man es mit Jenen aber genügend strenge nimmt, weil man es als Grundbedingung der *Gesangeskunst* als solcher auffasst, so behandelt man Dieses mit grössester Gleichgiltigkeit, weil man

*) Der Balletstyl erscheint in einer sehr edelen Anwendung auf das musikalische Drama bei den Opern *Spontini's*; und noch erinnert die älteste Generation in Berlin sich mit Vergnügen daran, bis zu welcher wunderbaren Präzision der Schöpfer dieser Werke am dortigen Hoftheater dereinst die Einübung und Ausführung ihres grossen, heroischen Rhythmus gefördert hatte; ja, auch Jüngere können den Eindruck nicht vergessen, den noch etwa vor 20 Jahren gerade diese Werke, eben durch die traditionelle Korrektheit ihrer Wiedergebung, in Verbindung mit dem idealen Elemente der vollendet stylvollen Dekorationen *Schinkel's*, dort auf sie ausgeübt hatten, wogegen doch alles Andere, und künstlerisch weit Bedeutenderes, zumal Mozart und Weber, solcher Tradition und Präzision entbehrend, ganz wirkungslos an ihnen hatte vorübergehen müssen. — Jetzt ist dort Spontini verschwunden, er hat den stylosen Darstellungen des neuen musikalischen Drama's Platz gemacht, welches der „Kunstleitung" für eine modernere Gattung der grossen Spektakel- und Dekorationsoper gilt; nur bei besonderen Hoffestlichkeiten wird der alte, vornehme Meister „von Vor 48" wieder hervorgesucht und nun ebenfalls stylberaubt, womöglich mit „neuen Dekorationen", den allerhöchsten Herrschaften als verstümmelte Mumie der „guten alten Zeit" vorgeführt.

von der *Kunst des musikalischen Drama's* noch keine Ahnung hat. Was bei der Pantomime sich von selbst gebietet, das ist in noch höherem Maasse als unverbrüchliches Gesetz beim musikalischen Drama zu beobachten; denn nicht nur ist auch in ihm die Pantomime in jedem Augenblicke enthalten, und zwar eine Pantomime von der minutiösesten Detail-Ausführung einer dramatischen Handlung, sondern eben auch *das Wort tritt noch hinzu*, um die dramatische Detailausführung zu vollenden, nicht also wie ein Ersatzmittel, sondern als ein mitwirkender Faktor mehr, welcher die grösseste Korrektheit in der Uebereinstimmung mit den anderen Faktoren erheischt, weil sie alle drei mit gleicher innerer Nothwendigkeit die sich gegenseitig ergänzenden Ausdrucksmittel des Gesammtkunstwerkes sind. Beim *pantomimischen* Schauspiele wird jede Inkorrektheit leicht bemerkt, weil dort eine schlichte Zweiheit von unmittelbar fasslichen rhythmischen Ausdrucksmitteln sich zur Darstellung einer demgemäss ausserordentlich einfachen Handlung verbindet. Der Rhythmus des Ganzen ist von vornherein, als Tanzrhythmus, gegeben und allverständlich. Beim musikalischen Drama dagegen erwirkt die Komplikation der *drei* Ausdrucksmittel, Wort, Gebärde und Musik, ein unvergleichlich vollkommenes Handlungsgewebe von einem freien geistigen Rhythmus, welcher nun wiederum wegen seiner *Freiheit* die allersorgsamste Ausführung erfordert, um begriffen zu werden, während der Rhythmus der Pantomime dieser Ausführung gerade um seiner einfachen *Gebundenheit* willen bedurfte. Wenn Mängel in der rhythmischen Korrektheit einer Pantomime den äusseren rhythmischen Sinn sogleich verletzen, so werden Mängel in der gleichen Korrektheit des musikalischen Drama's nur einem inneren Sinne, dem ideellen Verständnisse des gesammten Kunstwerkes, bewusst. Wo dieses noch unausgebildet ist, und der Sinn des Publikum's etwa nur erst den Massstab der „Oper" an eine solche Aufführung zu legen weiss, da wird das Mangelhafte in dem Style der Darstellung nur in dem erhöhten *Unverständnisse* für ein Kunstwerk empfunden, welches in jedem Momente etwas von den Bedingungen *seines* Styles zu erfüllen unterlässt, und so nur unklar und verworren sich darbietet. Dieses Unverständniss aber, welches einer auch noch so „unverständlichen" *Oper* gegenüber, wenn nur die Sänger ihre melodische Schuldigkeit thaten, für das Publikum von keinem Belange gewesen wäre, bedeutet dem musikalischen Drama gegenüber dessen völlige Vernichtung, und also im Sinne des Publikums: Verwerfung, — bis etwa auf das Einzelne, was wiederum „opernhaft" korrekt dabei herauskam und daher allgemein gefiel. Streicht nach solchen Erfahrungen der Kapellmeister oder Direktor alsdann möglichst viel von dem nicht so leicht „opernhaft" zu behandelnden Theile des Werkes, so wird es natürlicher Weise um so unverständlicher, und der bereits als unausführbar erwiesene innere Styl desselben nun auch äusserlich ganz vernichtet. Unwissenheit in Betreff des Styles und daher Unfähigkeit in Betreff seine Verwirklichung führen zu einer moralischen Verderbniss, welche vor keinem Frevel gegen die Kunst mehr zurückbebt. Selbst rein pantomimische Scenen innerhalb eines solchen musi-

kalischen Drama's werden schliesslich mit derselben Leichtfertigkeit behandelt, wie alles Uebrige, und fallen nun auch dem ungebildetsten Sinne als Absurditäten auf; so z. B. wenn Beckmesser in seiner stummen Soloscene bei Hans Sachs sich nicht mehr die Mühe gibt, alle seine Bewegungen und Erregungen, in ihrem tollen Wechselspiele, ganz genau nach den Motiven und Bewegungen der Orchestermusik zu richten. Was soll man von seinem plötzlichen heftigen Drohen zum Fenster hinaus denken, wenn nicht zugleich die Musik durch das so eindringlich den Hörern bekannt gewordene Motiv aus der nächtlichen „Prügel-Scene" auf seine Erinnerung an jenes schmähliche Erlebniss in der Gasse hindeutet? Oder was soll man von diesem plötzlich im Orchester heftig wieder laut werdenden Motive halten, wenn Beckmesser auf der Bühne dabei irgend welche beliebigen, unbegreiflichen, pantomimischen Späase vollführt, wofern er nicht etwa gar gerade vorgezogen hat, sich erschöpft niederzulassen? Wenn solche Inkorrektheiten in dieser Scene nur ein paar Mal mit unterlaufen, ist dieselbe für das Publikum durchaus verloren, und anstatt die Bedeutung des Styles daran erkennen zu lernen, entsetzt es sich, unbelehrt, wie es ist, über die Absurdität der Sache und findet *darin* gerade eine Eigenthümlichkeit des musikalisch-dramatischen Styles. Allerdings war das eben angeführte Beispiel eines der allerstärksten Inkorrektheit, wie man sie wohl selbst an unseren grösseren Operntheatern nicht oft finden wird, zumal man an denselben die „Meistersinger" überhaupt nicht oft zu finden pflegt. Die stylvolle Ausführung der reichen Detailarbeit gerade dieses grossen musikalischen Lustspieles erfordert eine andauernde, gleichmässige Sorgfalt, wie sie jene Theater sich inmitten ihrer sonstigen Beschäftigungen nicht zumuthen mögen. Das Publikum aber, welches selbst bei einer stylosen Darstellung eines Tannhäuser und Lohengrin von dem gewaltigen Pathos der heroischen Tragödie unwillkürlich mit fortgerissen ward, verliert bei einer solchen unklaren, opernmässigen Abfindung mit den, durchaus auf intimes, behagliches Mitleben in den zartesten und geistigsten Nüancen des wunderbar gewobenen Kunstwerkes angelegten „Meistersingern", das Verständniss und die Lust, welche es bis zu *jenem* Maasse des Enthusiasmus treiben könnten, das die Wünsche der Direktionen jener Theater vollauf befriedigte. Gelingt einmal einer besonderen Energie und Liebe eine gute Aufführung des Werkes, wie vor einiger Zeit in Wiesbaden, so scheint sich ein grosses Räthsel plötzlich zu lösen, und der Lösung jauchzt die reinste Freude ihren stürmischen Beifall zu. Es muss nur der rechte Mann kommen, der die verständnissvolle ernste Geduld hat, überall die nothwendige „Uebereinstimmung" durchzuführen: dann glückt selbst die viel verrufene „Prügel-Scene", ein scenisch-musikalisches Wunderwerk für sich, an welchem man freilich die Herstellung des rechten Styles aus dem Grunde erlernen kann. Etwas lernen aber wollen unsere Opernleiter nicht; sie müssen etwas verdienen und sollen amüsiren. Nun sparen sie bei der genannten Scene lieber alle und jede Anstrengung, ihren künstlerischen Anforderungen zu genügen, und lassen das Kunstwerk, wenn es auch bis dahin vielleicht,

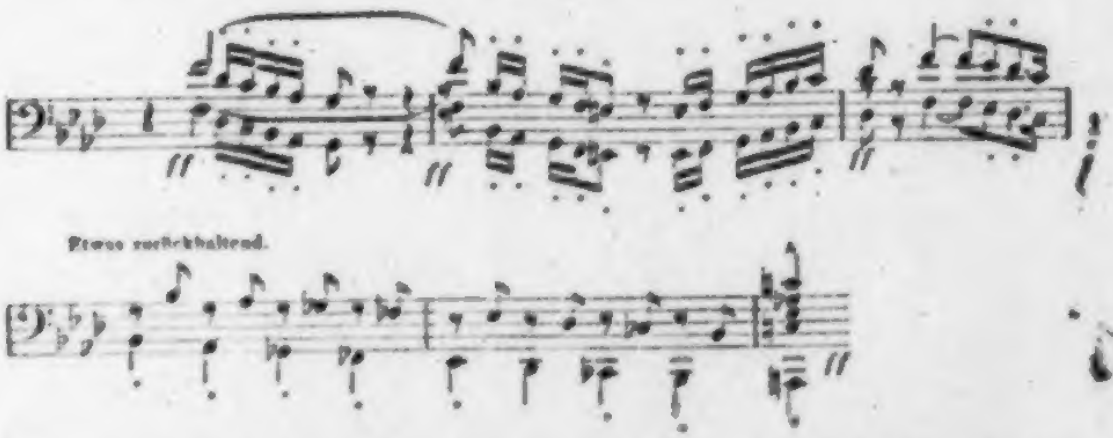
Dank einer glücklichen Besetzung der Hauptrollen und einer schönen dekorativen Ausstattung im zweiten Akte, so ziemlich entsprechend zur Darstellung gelangt wäre, beim Eintritte dieses grossen Schlusschores mit dem prächtigen, fugirten Orchestersatze alsbald in das völlig Nichtssagende, Unsinnige, Lumpige verfallen, so dass auch die bisher trefflich angeregte und erhobene Stimmung des Publikums nun plötzlich in einem widerwärtigen Gefühle trostloser Ernüchterung und erschreckten Unverständnisses untersinkt, womit dann freilich die betreffende Theaterdirektion weder besonders amüsiren, noch auch auf die Dauer das Gewünschte sich verdienen wird.

Zur Erlangung der nöthigen Uebereinstimmung zwischen den Vorgängen auf der Bühne und der Musik des Orchesters waren in *Bayreuth* drei besondere musikalische Dirigenten auf oder hinter der Scene thätig. Diese leiteten z. B. die Bewegungen der Rheintöchter in der Anfangsscene des „Rheingoldes" genau nach den entsprechenden Bewegungen der Musik, so dass in jedem Momente der *Schau*- und *Hör*welt ein einziges, in sich vollkommenes, und sich durch sich selbst fraglos und lückenlos erklärendes Bild dem Verständnisse des Publikums sich darbot, und die ganze Scene in der künstlerisch vollendeten Einheitlichkeit dieses idealen Darstellungsstyles, anstatt eines schwächlich andeutenden, halb ausgeführten *Gleichnisses* für etwas noch nie Geschautes, das volle, wahrhaftige, glaubwürdige *Leben* des wunderbaren Elementardaseins und -vorganges auf dem Grunde des Rheines verwirklichte. Wenn dagegen an den gewöhnlichen Operntheatern die Regisseure bei dieser Scene nur auf gleichmässig wiederholte möglichst graziöse Armbewegungen ihrer Nixen halten, damit sie in jedem Augenblicke ein „schönes Bild" zeigen, welches bei besonders effektvollen Gesangestellen zur Erhöhung der Wirkung elektrisch beleuchtet wird, indessen das Orchester drunten seinen Part für sich abspielen mag, gleichviel, ob es passt oder nicht, sodass man ganz verwundert aufmerkt, wenn es einmal wirklich passt, — nun, so bleibt das „schönste" Bild für den Hörer doch nur ein *schiefes* Bild, und sogar der Gesang wird unklar, weil er nicht mehr im Sinne der ganzen Scene verstanden werden kann, deren Wunderbarkeit wegen des Mangels an Styl in ihrer Verwirklichung überhaupt keinen *Glauben* sich gewinnt. — Für eine korrekte Ausführung der Bewegungen des Riesenwurmes im zweiten Aufzuge des „Siegfried", welche genau nach den scenischen Vorschriften und der darauf ebenso genau berechneten Musik einzutreten haben, genoss das Wiener Hofoperntheater des Vortheiles der persönlichen Ueberwachung seitens desselben, mit allen Details des Styles der Tetralogie auf das Vorzüglichste vertrauten, jungen Dirigenten, welcher in Bayreuth bei dieser wichtigen Scene die Leitung ihrer stylvollen Ausführung besorgt hatte; weshalb jene vorher so schnöde verleumdete Scene selbst auf das so leicht zum Erfassen des etwa Lächerlichen geneigte Wiener Publikum durchweg den fesselndsten und ergreifendsten Eindruck hervorbrachte. Hier stimmte einmal Alles überein: jede Bewegung des

übrigens auch sehr wohl gelungenen Wurmes bei dem Kampfe bis in die letzten tief erschütternden Zuckungen des Sterbenden zu den prägnanten kurzen Sechzehntelfiguren der Bässe, — die schweren ächzenden Athemzüge des sich krampfhaft aufbäumenden Ungethümes zu dem, seinen letzten Gesang charakteristisch begleitenden, kleinen triolischen Motive

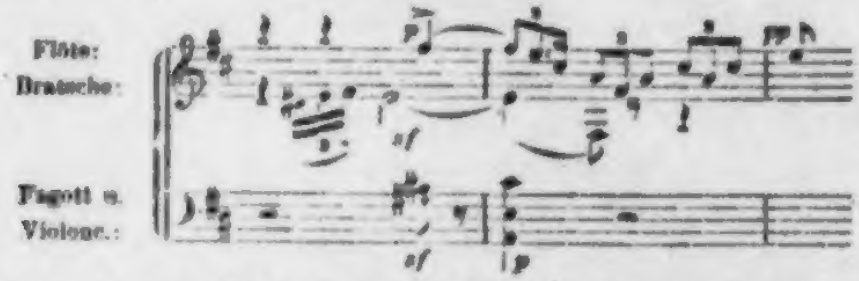
bis zu dem gewaltigen Niedersturze des Riesenleibes bei dem Ausrufe: „Siegfried!“ — dazu ein erst neuerdings ebenfalls zu Bayreuth ganz in den Styl seiner Aufgabe eingeweihter, schauspielerisch hochbegabter Sänger des „Siegfried“ selbst, und — was nicht zu unterschätzen — eine vernünftige, genügenden Spielraum darbietende Scenerie, nicht das auf unseren Bühnen so beliebte Knausern mit dem Platze für bedeutsame, an einer besonderen Stelle der Scene sich abspielende Momente. Diese Alles erwirkte dort eine stylvolle Einzelheit, welche allgemein bewundert ward, weil nun die Bedeutung des dramatischen Vorganges mitsammt seiner beseelenden Musik mit einem Male zu völligem, genussreich reinem Verständnisse kam. An anderem Orte ging es weniger korrekt zu, und ein aufmerksames Publikum müsste dort nicht wenig verblüfft darüber werden, wenn z. B. Siegfried strenge nach der Musik, zu den prägnanten Zweiunddreissigstel-Figuren im ff., den Riesenleib des Wurmes vor die Höhle zu wälzen sich bemühen wollte, während die betreffenden Theaterarbeiter, durch keinen musikalischen Dirigenten geleitet, ganz willkürlich mitten zwischen die schwerathmigen Ruhepausen zum p. des Fafner-Motives, die entsprechenden ruckartigen Bewegungen des Leichnames bewirkten. — Hat nun die „Bayreuther Schule“ die Aufgabe und ist im Besitze der Möglichkeit, das *Ganze* eines grossen Kunstwerkes in dem oben an Einzelnem aufgezeigten korrekten Style gleichmässig zu verwirklichen, so könnten auch unsere anderen Theater, nachdem jene Schule durch andauernde Wiederholungen ihrer Darbietungen zu einer künstlerischen Macht geworden sein würde, von dorther immer mehr erlernen, den Begriff des Styles auf solche Aufgaben, wie sie in den ihnen gezogenen Gränzen sie zu löesen vermögen, ebenfalls verwirklichend anzuwenden. Am Ehesten wird immer noch ein einzelner Künstler von besonderer Begabung mit solcher Anwendung vorauf gehen, daher auch für diese reichliche Gelegenheit geschafft werden müsste, dass sie in möglichst grosser Anzahl das Bayreuther Beispiel mitthätig oder als Publikum erleben und sich aneignen könnten. In Bayreuth fiel gleich bei der ersten Aufführung des Bühnenfestspieles der Darsteller des „*Mime*“ besonders auf, welchem der komisch-bewegliche Charakter seiner Rolle — den anderen, heroischen Gestalten gegenüber — ein weit aufdringlicher sich darbietendes Detailliren der Darstellung und mimisches Hervorheben der schärfer und witziger herauskommenden Uebereinstimmung zwischen

dem stets lebhaft wechselnden Spiele des „Pratzenschmiedes“ und der charakteristisch entsprechenden Musik gebot. Der Sänger löste allerdings seine Aufgabe vorzüglich; aber Andere hatten noch bedeutendere Aufgaben ebenso vorzüglich gelöst, waren ebenso musterhafte Beispiele des betreffenden *Styles* gewesen, wie jener Künstler: z. B. *Hill* als Alberich im allerhöchsten Maasse. Der eigenartige Charakter gerade jener Rolle und demgemäss das auffallendere Wesen des Darstellers liess jedoch diesen „Mime“ zuvörderst eindrucksvoll auf ein des „Styles“ noch ungewohntes Publikum wirken; und der Darsteller derselben Rolle, an den anderen Theatern, wofern er für nöthig gehalten hatte, das „Bayreuther Beispiel“ sich dort oder etwa in München daraufhin anzusehen, machte ebenfalls sein Glück damit und leistete etwas ausserordentlich Gutes, — wie der wirklich vortreffliche „Mime“ in Wien. — Dies war ein — wenn auch einzelnes — Ganze, welches auffiel und Nachahmung fand: ein bildendes Moment von Bayreuth, als es gleichwohl noch nicht „Schule“ heissen konnte und nur erst auf solche „Einzelheiten“ hoffen durfte. Wohl aber hätten von den Einzelheiten auch noch mehre derer beachtet werden können, welche weniger als ein Ganzes sich gegeben hatten. Wie merkwürdig blitzte doch der Begriff des Styles in Bayreuth z. B. auf, wenn im „Rheingolde“ *Fasolt*, auf Wotan's Weigerung den Vertrag zu halten, genau nach den wuchtig abstürzenden Tönen des „Vertragsmotives“ sprachlos in bebend staunender Entrüstung Schritt um Schritt vor der ihm unbegreiflichen Treulosigkeit des Gottes zurückwich. Die seltsame, durch zuckend fragende Sechzehntel-Läufe eingeleitete, synkopisch gebrochene, heftige ff.-Figur erklärte sich sofort mit ihrem Erklingen und gab dabei auch der unwillkürlichen, energischen Bewegung des Riesen den vollen, erschütternden Ausdruck:



Diese kleine Stylprobe hat man sich an anderen Orten unbedenklich geschenkt: Fasolt bleibt ruhig auf seinem Flecke stehen, bis er wieder zu singen hat, und das Publikum empfindet, ohne sich Rechenschaft darüber geben zu können, eine üble Stockung der Handlung während einer wunderlich losbrechenden und vorüberjagenden Unruhe im Orchester. Ein bedeutsamer,

schöner Moment des musikalischen Drama's ging wiederum verloren. — Kürzlich hat der Meister selbst in diesen „Blättern“ auf eine solche Uebereinstimmung einer einzelnen Bewegung mit der, vom rein musikalischen Standpunkte aus nicht zu verstehenden, begleitenden Orchesterphrase aufmerksam gemacht. Noch auffälliger, als wie dort der leise Aufblick der in träumerische Hoffnung auf ihren Ritter entrückten Elsa einen bezüglichen, eigenartigen harmonischen Uebergang erklärt, wird eine sonst höchst verwunderliche Motivverbindung in der Scene zwischen Siegfried und Mime nach dem Kampfe mit Fafner durch einen, ebenfalls fast unmerklichen Aufblick Siegfrieds nach dem warnenden Vöglein im Gezweige über ihm ohne Weiteres allverständlich und verleiht eben damit, wie es sich öfter noch wiederholt, der ganzen Scene einen eigenthümlich traulichen Reiz. Wir selbst *verstehen* nun die Vogelstimme mit dem auflauschenden Helden, indem ihr Motiv mitten in die drastische Verbeugungsphrase des heuchlerisch heranschleichenden Meuchlers flötet:



So wirkt ein einziger Blick des verständnissvollen Darstellers mit zur Belehrung über den Begriff des Styles. Wenn aber die Leiter derartiger Aufführung selber dieses Begriffes entbehren, so vereiteln sie auch den Darstellern die Gelegenheit zu seiner Verwirklichung. Achtet die Regie, wie sie es an grossen Hoftheatern thut, so wenig auf eine richtige Stellung der Personen z. B. in der Scene zwischen Siegfried und den Gibichungen, aus dem ersten Akte der „Götterdämmerung“, dass zwischen Gunther, Gutrune und Hagen gewisse vor Siegfried verheimlichte Blicke durchaus nicht können gewechselt werden, so macht die merkwürdige Pause zwischen Siegfrieds Frage: „Gunther — wie heisst deine Schwester?“ — — und der einfachen Antwort: „Gutrune“ den Eindruck eines baaren Unsinnes, während sie dem Publikum in ihrer ganzen Bedeutung sofort klar wird, wenn sie der Blickwechsel zwischen den, über die eingetretene Wirkung ihrer List sich insgeheim verständigenden, Gibichungen ausfüllt. Eine solche Regie, nach der herkömmlichen Art des Operngenre's, versäumt es dann sogar auch, die Personen dazu anzuhalten, dass sie genau mit dem Eintritte ihres bezüglichen Motives die Scene betreten; sodass z. B. Gutrune, ehe sie mit ihrem Begrüssungstranke erscheint, ein — dem Hörer unbegreifliches — zartes „Ritornell“ sich *vorauf* spielen lässt, während Siegfried und seine ritterlichen Wirthe stumm und verlegen sich gegenüber stehen, als würden sie plötzlich von ihnen sehr

unerwarteten, äusserst weichen Empfindungen überwältigt, ohne ihnen doch Ausdruck geben zu können; wonach erst mit dem Einsatze ihres Gesanges selbst, also drei volle Takte zu spät, Gutrune ihr Gemach verlässt und nun während des Singens sich beeilen muss, dass sie nur noch einigermaassen rechtzeitig vor Siegfried zu stehen komme, damit dieser ihr das Trinkhorn abnehme. Dabei geräth dann natürlicher Weise auch die weitere Uebereinstimmung zwischen Musik und Handlung in Verwirrung: *sie* reicht das Trinkhorn ihm nicht mehr mit dem graziös aufsteigenden zweiten Thema der Hoboe dar, noch kann *er* es mit der gleichen, antwortenden Violinenfigur ergreifen; die ganze Stelle ist in ihrem musikalisch-dramatischen Style so gut verdorben, wie etwa ein Bild durch eine arge Verzeichnung des Malers. — Wie hoch die Wichtigkeit dieser „Uebereinstimmung" für das Verständniss des Kunstwerkes in Bayreuth geschätzt ward, das erhellte ganz besonders deutlich aus dem interessanten Falle, dass zu dem erstmaligen Erklingen des sogenannten „Schwertmotives" gegen den Schluss des „Rheingoldes", welches dort nur erst das Auftauchen des, in der „Walküre" verwirklicht erscheinenden, schöpferischen Gedankens an die rettenden *Helden* in Wotan's Geiste andeutet, in seiner rein musikalischen Erscheinung aber noch ein offenes Räthsel für das Publikum des „Rheingoldes" bleibt, — dass hierzu eine erklärende Aktion für die Aufführung hinzu erfunden ward, indem Wotan zu der kühn einsetzenden Fanfare dieses Thema's ein zum Nibelungenhorte gehöriges Schwert, eben das spätere Götterschwert Siegmunds und Siegfrieds, vom Boden aufraffte und wie zum erhabenen Momente der geistigen Heroenschöpfung emporschwang: „*So* grüss' ich die Burg, sicher vor Bang' und Grau'n!" — welche symbolische Handlung von schönster Wirkung war, — ohne dass sie jedoch auf anderen Bühnen deshalb nachgeahmt worden wäre. —

Die Nachahmung der gewissermaassen äusseren Seite des Styles, der Uebereinstimmung zwischen der Handlung und der Musik in allen Details, würde sich auf unseren Theatern immerhin ohne besondere Vorstudien, durch einfaches Beachten des im Beispiele Dargebotenen, ermöglichen lassen. Gegen eine energische und gründliche Durchführung der Aufgabe spricht nur der Charakter der gewöhnlichen Aufgabe solcher Theater überhaupt, welche in einem abjagenden Zwange zu stäte wechselnder Unterhaltung besteht, wobei keinerlei Styl gepflegt werden kann. Tiefer aber greift eine andere Behinderung in alle Nachahmungsversuche solcher Theater ein, welche den eigentlichen inneren Styl der neuen Kunst, die Form des seelischen Ausdruckes im musikalischen Vortrage, sowohl seitens des Orchesters, als besonders seitens des Sängers, betrifft. Die Uebereinstimmung ist hier ein unmittelbarer geistiger Akt, und bezieht sich auf das Hervorbringen eines seelischen Ausdruckes nach den ihm entsprechenden Regeln der neuen musikalisch-dramatischen Kunst. Diese müssen *gelernt* werden; denn sie sollen von Leuten befolgt werden, welche bis dahin den neuen Styl gar nicht gekannt haben: und es ist *keine Schule* dafür vorhanden, — solange als das Bayreuther Unternehmen nicht gesichert

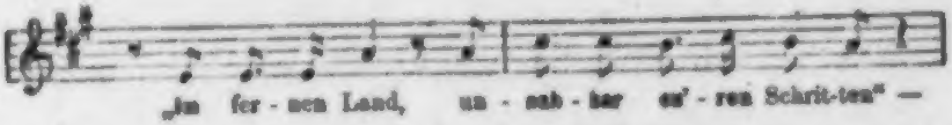
ist. Man denke sich, auf welche Organe zu ihrer Wiedergebung dereinst die Musik des „Tannhäuser“ und des „Lohengrin“ traf! Gewiss waren es zum Theile in ihrer Art ganz treffliche Künstler, welche sich damit befassen sollten, aber ihre Kunst hatte bestenfalls in einer guten Wiedergebung der Musik Mozartischer und Weber'scher Opern bestanden, war jedoch wohl schon damals meistens durch die Nöthigung, sich ebenso viel auch mit der auf übersetzte Texte zu singenden italiänischen oder französischen Opernmusik zu beschäftigen, in ihrer Sicherheit und Reinheit verstört und auf die Effekte der persönlichen Begabung, beim Sänger auf Wohlklang und Geschmeidigkeit der Stimme und beseelten Ausdruck, also schönes Material für noch fehlende Kunst, beschränkt. Daraus kann allerdings jedes Gute und Rechte gewonnen werden; wie aber, wenn nirgends eine Gelegenheit für die gebührende Ausbildung vorhanden ist? Jene Sänger der alten Oper konnten in den, ihnen gleichsam über Nacht zugesandten und zugemutheten, Partien des ganz neuen musikalisch-dramatischen Styles nichts als eine andere Art von Oper sehen, welche sie nur mit den alten Mitteln wiederzugeben wussten. Der Meister der Werke hatte deren Eines noch selber, in Dresden, einstudirt; danach hatten ihn seine Schicksale von Deutschland und seinen Bühnen gänzlich entfernt, und jenes einzige königliche Theater, an welchem die Tradition seiner Leitung hätte fortleben können, musste auf lange hin sich scheuen, die Kunstthaten des „Revolutionärs“ auf seinen Brettern erscheinen zu lassen. Nach geraumer Zeit erst, durchaus ohne Zusammenhang mit dem Meister und mit dem unter seiner Leitung bisher einzig Geschehenen, wagten unsere anderen Bühnen allmählig sich an seine seltsamen, unbegriffenen „Opern“ und stellten sie mit ihren vorhandenen Kräften, zwischen Rossini und Meyerbeer einerseits, und Mozart und Weber andererseits, dar — so gut oder schlecht, wie es gehen wollte. Tradition und Schule des neuen Styles gab es nicht; nur die innere, ungewöhnliche Grösse und Kraft dieser Schöpfungen, nicht ihre stylvolle Verwirklichung, konnte das Publikum ergreifen und zu ihrer Bewunderung zwingen, wie diess von nun an in steigendem Masse stattfand. Hatte anfangs eine echte Begeisterung für das grosse Neue auf eigene Hand dessen vereinzelte bestmögliche Verwirklichung durchgesetzt, so mussten hernach meistens widerwillige, ja feindselige Elemente dem Drange der Zeit folgen, wobei sie gerne prinzipiell gegen die Art der Wiedergebung durch den sympathisch nachschöpferischen Enthusiasmus sich erklärten, und die Sache, auf *ihre* Weise, wohl öfters geradezu mit der Hinterabsicht, sie zu diskreditiren, gänzlich schwung- und sinnlos abmachten. In solchen „gottverlassenen“ Aufführungen standen nun die Sänger mit ihren grossen, schwierigen Rollen und ihren alten Gewohnheiten oder ihrer künstlerischen Verwahrlosung da und fanden sich nicht anders darin zurecht, als indem sie von aller feineren Gesangeskunst absehen zu dürfen glaubten, da es sich hier ja doch vornehmlich um das *Dramatische* handele, wie auch die Wirkung gerade dieses Elementes auf das Publikum es bezeugte. So wurden sie denn „dramatisch“, und die Besseren lernten dabei wirklich etwas: nämlich

schauspielerische Würde, energischen Gesangesausdruck und deutliche Aussprache, welche alle Drei übrigens auch der alten Oper nicht übel gethan haben würden. Die eigentliche Gesangeskunst warf man mit leichtsinnigem Vergnügen nur allzu gerne über Bord, sodass sie schmählich auf Niewiedersehen versank, und steuerte lustig weiter mit dem schwellenden Winde des affektiven Enthusiasmus für das gesetzlos absolut Dramatische. Diess war eine rein naturalistische Anstrengung des Talentes, welche folgerichtig zum frühzeitigen Verderben oder doch Verunstalten der schönen Mittel des unbelehrten Sängers führen musste. Dann hiess es auf der gegnerischen Seite: Wagner's Musik mordet alle Kunst und alle Sängerkehlen; und auf der anderen Seite verstieg man sich, in der blinden Bewunderung eines solchen, sich aufreibenden, enthusiastischen Naturalismus, zu der noch jetzt beliebten Phrase, es gehöre zur Wiedergebung Wagnerischer Musik nur Seele, nicht aber Kehle; was dann auch nichts anderes bedeutete, als, dass diese Musik eine *kunstlose* Kunst sei. Da sei alles *al fresco* gemalt, bemerkte geistreich ein Bewunderer der dramatischen Gewalt dieser unklar wiedergegebenen Werke und der damit zusammenhangenden grossartigen Austattung des leitungsbaar rasenden Orchesters. Mit Freuden malten nun auch die Sänger *al fresco* — oder was man fälschlich darunter verstand: mit dekorativ-roher Berechnung auf den allgemeinen Effekt — und verwischten damit immer gründlicher die feine Zeichnung ihres Vorbildes zu einem unförmlichen Scheinbilde abnormer Zustände und Leidenschaften. Als nun gar die Aufgabe der Darstellung des „Ringes des Nibelungen" an sie heran trat, was konnten die Sänger, und ebenso die Instrumentisten, anderes thun, als auch hierauf wiederum anwenden, was bei ihnen, in unzähligen Aufführungen des „Tannhäuser" und „Lohengrin", geradezu bereits zu einem zweifellosen *Style* für das „musikalische Drama" im Opernhause geworden war: *die al fresco Malerei der äussersten Inkorrektheit*. Bei einem Style, dessen eigenthümlicher Charakter eben in der allerfeinsten, geistigsten, Ausarbeitung jedes Details, durch dessen gleichmässige Durchdringung mit dem Geiste des Ganzen, besteht, wo also in der That Alles, und ganz vornehmlich, auf die *grösseste Korrektheit* der Wiedergebung ankommt, — da konnte man jetzt, in seiner Unbelehrtheit und falschen Gewöhnung, um so mehr nur einer „grandiosen" Nonchalance, welche vom sogenannten „dramatischen Feuer" getrieben ward, sich hingeben zu dürfen glauben, als ja der „Styl" des ganzen mächtigen Mythendrama's selber, nämlich sein Stoff mit allen seinen Göttern, Helden, Dämonen, so rechte echte *„Frescomalerei der Leidenschaft"* zu sein schien. Ja, wohl ist hier ein unvergleichlich gewaltiges Leben: das Leben eines *Willens*, welcher der ganzen Welt walten und bis zur Verneinung der Welt und seiner selbst sich steigern mag, und alle Grösse, Erhabenheit und Furchtbarkeit eines solchen Willen's prägt sich in den Zügen des Drama's seines Handelns und Leidens aus. Aber ein solcher Wille „beschränkt" sich auch nicht; der lebt nicht so obenhin nur in den weiten Flügen der allgemeinen Leidenschaftlichkeit, sondern er durchdringt mit seinem vollen

heissen Leben jede kleinste Fiber des Welt- oder Kunst-Körpers, den er durchwaltet und beseelt. Nichts kann ihm entgehen: alles, bis in die geringste Spur einer Form, ist die gleichmässig von ihm erfüllte plastische Regung seines Lebens und darf zu der völligen Darstellung desselben in keinem Theilchen fehlen. Es ist wie in der Natur selbst: sie duldet nichts Todtes, sie ist ewiges Leben bis in ihre Atome und Zellen hinab, und alles Grösseste und Höchste, was da lebt und geschieht, besteht schliesslich doch nur aus dem lückenlosen Ineinandergreifen und Miteinanderwirken jener allerkleinsten, gleichmässig beseelten Theile. Die grosse, herrliche Natur kommt uns auch wie *al fresco* gemalt vor, wenn wir sie in ihren weiten Bildern vor uns entrollt sehen — aber es stünde übel darum, wenn die Schöpferkraft auch al fresco malen wollte und nicht der pointilleuseste Detailkünstler wäre, wäre, den es gibt. Dann hätten wir alsbald das Chaos. — Und ein wahres Chaos entsteht auch durch den musikalisch-dramatischen Modestyl bei der Wiedergebung der Kunstwerke unseres Meisters.

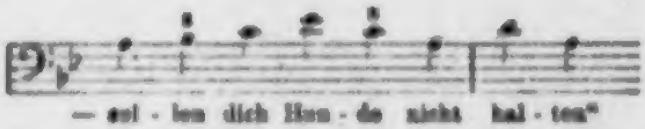
Von der unbedingten Nothwendigkeit strengster Korrektheit bei der Ausführung der Wagnerischen Partieen haben selbst die namhaftesten Repräsentanten derselben noch heute meistens keinen rechten Begriff, und zwar um so weniger, je mehr sie andererseits mit ihrer gewöhnlichen Manier stylloser Wiedergebung schon den Beifall des Publikum's sich gewinnen. Was aber hierbei etwa mit dem effektvollen Spiele und den einzelnen, überraschenden dramatischen Akzenten eines persönlichen Talentes, in Verbindung mit dem untilgbaren Eindrucke der poetischen Bedeutsamkeit der Rolle, erreicht wird, das geht doch für das Kunstwerk selbst, als musikalisch-dramatisches Ganze, verloren, indem dieses durch inkorrekte Ausführung stäts um seine reine und volle Wirkung gebracht bleibt. Der begabteste Opernsänger geräth in das höchste Erstaunen, wenn er, im Bewusstsein seiner Erfolge bei der Darstellung gerade dieser Rollen, nun etwa einmal aus dem Munde des Meisters als die alles umfassende *Grundregel* des neuen Styles erst noch sich gesagt hören muss: *„Singt nur so, wie es geschrieben steht."* — Hat er denn dies nicht gethan? — Aber nun erfährt er durch einfache Nachweisung, dass er die Rolle bisher gesungen hatte, ungefähr wie ein Schauspieler, der seinen Part schlecht memorirt hat und sich mit einem deklamatorischen Simulacrum behelfen muss, welches einigermaassen den Sinn der Rolle, aber nicht das Werk des Dichters wiedergiebt. Der nur an unseren Operntheatern beschäftigte Sänger hat, in seiner totalen Verlassenheit gegenüber den grossen Aufgaben des neuen Styles, die wunderbare *Worttonsprache* desselben, deren höchste Wahrhaftigkeit nur durch die besonnenste Beachtung jedes kleinen rhythmischen Details der Komposition verwirklicht werden kann, nicht anders aufzufassen gewusst, als wie ein so ziemlich *ad libitum* — d. h. jetzt „im neuen Style": mit *dramatischer* Freiheit, — zu singendes *Rezitativ*. Dieses „freie" Rezitativ hat er alsdann gemeint mit allerhand besonderen dramatischen Akzenten effektvoll

ausstatten und mimisch-deklamatorisch zerhacken zu sollen. Er hat zuerst die vorhandene Meisterform, ohne ihrer zu achten, gesprengt und dann in die übrigen zerbröckelnden Trümmer seinerseits „etwas hinein gelegt", womit er seinen Effekt zu machen sich versprechen durfte, und was ihm als das eigentliche, dem „dramatischen Sänger" so vortheilhafte, *Wagnerische* galt. So hat er z. B. die Erzählung des Lohengrin von den Wundern des Grales, eines seiner „Glanzstücke", worin er berühmt ist, unzählige Male „rezitativisch" gesungen und sich nichts dabei gedacht, wenn er etwa Sechzehntel anstatt Achtel, punktirte anstatt einfacher Noten, kurz: unruhig plauderndes Tongespringe anstatt kraftvoll bedeutender Gesangesphrasen, hervorbrachte. Der unglückliche Sänger! Wo sollte er das Rechte lernen? Er hat es nie anders gehört, und Niemand wusste ihm etwas darüber zu sagen. Dem Publikum gefällt es, und die Kritik findet alles in Ordnung; auch wenn z. B. gleich im Anfange jene ausdrucksvollen Achtelt-ne für die schwerer wiegenden Sylben „*im*" (= in einem), „*bar*" (gleichwerthig mit „nah") und „*ew'ren*" (als *bestimmendes* Wort stärker betont wie das Substantiv „Schritten") durchaus nicht präzis und klar herauskommen:



Die prägnanten Stellen, welche in derselben Erzählung einige Male sich wiederholen und schon dadurch ihre stylistische Bedeutung anzeigen, — wo nämlich die heilige Macht des Grales, wie unwillkürlich, in einer Folge von Tönen gleichen Werthes sich ausdrückt: „drin ein Gefäss von wunderthät'gem Segen" und: „um neu zu stärken seine Wunderkraft", oder gar die bezeichnend zurückhaltende Triole: „mit überirdischer Macht" — dieses Alles und Aehnliches wird, um des „dramatischen Vortrages" willen, meistens rücksichtslos verwischt. Von dem Sinne einer *Triole*, als einer Art synkopischer Retardirung des Rhythmus, haben unsere Exekutanten Wagnerischer Musik, ohne vorherige Belehrung durch den Meister oder seine Schüler, überhaupt kaum je eine Ahnung. Freilich ist diese rhythmische Form erst durch den Styl Wagner's zu ganz besonderer dramatisch-musikalischer Bedeutung gelangt. Unsere Instrumentisten fassen sie gerne als zierliches Schmuckstück in der melodischen Phrase auf und flüstern sie möglichst eilig dazwischen hinein; wodurch sie verführt werden, das ganze Tempo gewisser, durch triolische Melodik ausgezeichneter Stellen zu überhasten, wie z. B. den „sehr ruhig und mässig bewegt" zu gebenden Satz: „Ewig war ich — ewig bin ich" aus der letzten Scene des „Siegfried." Unsere Sänger machen aus den bedeutsamen Triolen Wagner's am liebsten „rezitativisch frei" punktirte Noten und verwischen eben damit wiederum den so wohl bedachten dramatisch-musikalischen Effekt. Wie furchtbar hart und grausam drangen z. B. die Worte des ver-

folgenden Hunding in Bayreuth an unser Ohr: „Wehwalt! Wehwalt! Steh mir zum Streit. —



— und wie matt und ausdruckslos verhallten diese selbigen Worte, als sie an anderer Stelle, anstatt korrekt im vorgeschriebenen wuchtigen triolischen Rhythmus, mit hastigen Punktirungen im „Sprechtone" abgesungen wurden. — „Singt nur, was dasteht" — singt es mit vollster Korrektheit, wozu auch das wirkliche Verständniss der Bedeutung des Vorgeschriebenen gehört, und die richtige Wirkung ist ohne weitere Anstrengung erreicht. An Stelle dessen wird aber das willkürliche, aufgeregte, dramatisch sein sollende Verpfuschen und Zerhacken der deklamatorischen Phrasen auch noch auf die Melodik der mehr lyrisch sich ausbreitenden Gesangesstellen übertragen. Indem man sich auch hierbei die, etwa vordem erlernte, Kunst erspart, zerreisst man durch „deklamatorischen Vortrag" die Melodik bis zur Unkenntlichkeit; was alsdann den banalen Vorwurf der „Melodielosigkeit" Wagnerischer Musik noch bekräftigen hilft. Durch affektive Haltlosigkeit und Uebertreibung dramatisch und deklamatorisch sich aufreibend, verliert der, im rechten Style der grossen neuen Aufgaben nicht unterwiesene, sich selbst überlassene Sänger auch Kraft und Fähigkeit zu dem Wesentlichsten für eine verständliche Wiedergebung der Wagnerischen Melodie: nämlich zum *richtig vertheilten grossen Athem*, welcher die weiten, in sich noch manigfach belebten und schattirten, zusammen gehörigen Züge jener Melodie zu umspannen, in ihrer Einheitlichkeit hervor zu bringen und als solche dem musikalischen Sinne des Hörers bewusst werden zu lassen vermag. Diese Kunst des Athmens ist ein Hauptbedingniss für die Korrektheit des Styles; durch ihre richtige Anwendung wird Wagner's verschriene Musik mit Einem Male durchaus wahrhaft melodiös und in ihrer, allerdings stylistisch eigenartigen, Melodik allverständlich. Wenn aber ein begabter Sänger hierauf durch des Meister's Belehrung aufmerksam gemacht wird, — so z. B. auf die Nothwendigkeit, den grossen melodischen Zug in dem Gesange des „Holländer's": „Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten spricht dieses Mädchen's Bild zu mir" *auf einem Athem* zu singen, — so ist das erste, was der Sänger in seinem Erschrecken zu entgegnen weiss: dass man diess nicht könne! — Wohl kann man es; wenn auch er und alle seine heutigen Gefährten in der Ausübung dramatischen Gesanges es nicht könnten; und ist es nicht schon zu spät, hat er nicht schon zu tief in dem Elende des „musikalisch-dramatischen Modestyles" sich verderben lassen, so kann er selbst es auch jetzt noch von dem Meister erlernen, es zu üben und auszuführen, und wird alsdann erst mit vollem Bewusstsein freudig sich zugestehen können: dass *er ein Künstler* sei; da er nun erst ein Kunstwerk in dem ihm gebührenden Style wiederzugeben und dadurch für das Verständniss

des Publikum's zu verwirklichen vermag. Kommt dann solch ein recht belehrter Künstler wiederum in die gewöhnliche Theaterwelt, so kann er bisweilen schöpferische Wunder wirken. Als in Dresden der „Lohengrin" gegeben werden sollte, wusste man mit der längeren Exklamation des Telramund im Anfange des zweiten Aktes nichts anzufangen; die Ausführung schien unbequem, die Stelle daher nicht lohnend, effektlos, eine wunderliche Extravaganz des Komponisten, mit einem Worte: *zu lang*. Man strich. Da kam Mitterwurzer, ein reich begabter Künstler, der noch unter Wagner's Direktion Gelegenheit genommen hatte, etwas zu lernen: der forderte für sich die Wiederherstellung des Gestrichenen und errang durch die dramatisch-musikalische Ausführung gerade dieses gewaltigen Momentes den unmittelbarsten, grössesten Erfolg. Was vordem, ehe der rechte Mann gekommen, nur ein leerer Zeitbegriff gewesen war — „das ist zu lang!" — dasselbe war nun, durch die That des Können's erfüllt, zum lebendigen Kunstwerke geworden. Und so geht es überall, im Grossen wie im Kleinen: den Monolog des Hans Sachs: „Wahn! überall Wahn!" und neuerdings sogar den ganzen „Siegfried" lernte das Wiener Publikum erst durch die, wie Offenbarungen bejubelten, Gastspiele solcher von Wagner unterwiesenen Künstler, Betz und Jäger, kennen, weil die heimischen Opernmeister die Aufgaben für unsanglich und undankbar hatten erklären müssen. Der „Tristan" war überall als unausführbar abgewiesen worden, bis Schnorr, in München unter Wagner's Leitung, seine Ausführbarkeit auf das Allerherrlichste bewies! — Die guten Talente, welche etwas lernen mögen und können, sind deshalb so selten, weil ihnen da, wo sie aufwachsen und sich entwickeln, jede Gelegenheit zu fehlen pflegt, etwas besseres kennen zu lernen, als die übele kurzathmige, in jeder Hinsicht inkorrekte „dramatische Deklamation". Ja, selbst der einmal durch den Meister bei vorübergehendem Zusammentreffen schnell Belehrte verliert wohl leicht wiederum den Muth und Ernst zu einer weiteren gewissenhaften Pflege des erkannten oder nur eben geahnten Styles, inmitten der allgemeinen Stylosigkeit der herkömmlichen Aufführungen, sowie der bestehenden Institutionen überhaupt, welche doch niemals ein *ganzes Kunstwerk* zu Stande bringen. —

Darum: *Beispiele und Schule! — Schule und Beispiele!* Dem Meister werde es ermöglicht, seine unersetzlichen Belehrungen, anstatt sie an einzelne vergängliche Gelegenheiten zersplittern zu müssen, in gesicherter Dauer einer immer wieder um ihn periodisch sich versammelnden Genossenschaft begabter Künstler mitzutheilen, und in stäts wiederholter gemeinsamer Thätigkeit als Tradition ihnen einzuprägen: *„dann haben wir eine Kunst"*; dann können wir wirklich erfahren und im Bewusstsein bewahren: *was Styl ist.* —

Unsere letzten, nur erst flüchtig andeutenden Aeusserungen über den Gesangsvortrag im musikalischen Drama berührten bereits das hochwichtige, hier noch nicht beschrittene, Gebiet des *neuen Kunststyles* selber, von welchem zuvor gesagt worden war, dass er erst aus einer vollendet stylvollen Darstellung mit ganzer Bestimmtheit könne erkannt werden. Bevor

jedoch eine solche unmittelbare Erkenntniss durch die wiederholte Darbietung stylvoller Beispiele ermöglicht wird, muss es uns sehr wünschenswerth dünken, dass diejenigen, welche den Genuss solcher Beispiele sich verschaffen wollen, und welche aus einer öfters noch unklaren Regung lebhafteren Interesses unserer Vereinigung sich angeschlossen hatten, schon zuvor mittelbar einige Aufklärung über das Problem des Styles sich bereitet sehen dürften, dessen vollständige Lösung, durch Verwirklichung der Kunstwerke selbst, diese Vereinigung in ihrer gemeinsamen Thätigkeit für die Ermöglichung einer dauernden Stylbildungs-Institution zu Bayreuth eben erst anzustreben hat. Für eine solche mittelbare Belehrung sind *unsere Blätter* begründet worden. Ursprünglich, als man sich noch mit der Hoffnung trug, die „Schule" gleich mit dem Beginnen der Thätigkeit des Vereines in das Leben treten lassen zu können, hatte der Gedanke obgewaltet, dass die innerhalb dieser Schule von dem Meister und seinen lehrenden Genossen gegebenen Unterweisungen in einer, jene Unterrichtsperioden gleichmässig begleitenden, Zeitschrift auch dem weiteren Kreise der dafür interessirten, aber nicht anwesenden Freunde der Sache mitgetheilt werden sollten. Als die Schule mit ihren Uebungen und Aufführungen so bald nicht sich verwirklichen liess, erschienen an ihrer Statt zunächst die Blätter allein, und gewannen gerade durch diesen Umstand die Gelegenheit und die Nöthigung zu einer weiteren Ausdehnung ihrer Aufgabe. Das spezifisch Künstlerisch-Lehrhafte trat zurück hinter der Bemühung, zur Aufklärung unserer Mitglieder über allgemeine Kulturfragen beizutragen, welche allerdings durchweg in tiefer Beziehung zu der Lebensfrage unserer Kunst standen, von der man daher auch meistens ausgehen, oder zu der man am Schlusse zurück gelangen durfte. So ward auch dabei der praktische Zweck unserer Vereinigung, die Gewinnung des *„deutschen Styles"*, niemals aus dem Auge verloren, vielmehr derselbe so oft genannt, dass diese eben jene Frage, worin dieser Styl nun eigentlich bestehe, wiederholt und lebhaft an an uns herantreten liess. Es ist bereits im vorigen Jahrgange dieser Blätter von unserem Meister eine bedeutsame Anregung zu einer spezialisirten Untersuchung des Begriffes des neuen deutschen dramatischen Styles, und zwar dort im Gegensatze zu dem symphonischen Style, gegeben und der Wunsch angedeutet worden, dass unsere musikalisch gebildeten Freunde sich dieses vielseitigen Thema's annehmen und es für unsere Zwecke endlich einmal etwas ernstlicher eingehend behandeln möchten. Hierzu sollte denn auch der vorliegende Aufsatz nochmals geradezu auffordern, indem sein Verfasser wünschte, dass er eine Art von Einleitung bilden möchte zu einer Serie von Spezialbetrachtungen über den *Styl*, nunmehr insbesondere der *musikalisch-dramatischen Kunst* als solcher selbst, in allen ihren Theilen; wovon die Einleitung noch absehen musste, indem sie den Stylbegriff nur *erst* im Allgemeinen, als Begriff einer Art der *Ausführung* zu erläutern und diese an einzelnen, ohne Vorbereitung verständlichen, Beispielen der *Wiedergebung* nachzuweisen versuchte. Gleichwie die in des Meisters Schrift über das Dirigiren angeregten eingehenden Betrachtungen über

die Bedeutung *des Tempo's*, welche ihn nicht nur zum Scherze seine Bayreuther Institution als eine „Tempo-Schule" bezeichnen liess, von Berufenen weiter fortzusetzen wären, so verlangt z. B. das Kapitel des *dramatischen Gesanges*, worauf an dieser Stelle eben nur hingedeutet werden konnte, noch eine gründliche Ausarbeitung, mit besonderer Berücksichtigung der dramatischen Nothwendigkeiten des neuen Gesanges-Musik-Styles selbst. Die bedeutsame Einwirkung der *Sprache* auf den Styl der Musik und ihrer Wiedergebung, z. B. der Zwang italiänische Opern auf deutsche Uebersetzungen zu singen, und der grosse Schritt zur Komposition *deutschen* Textes, der zumal in Weber's „Freischütz" zu hoher Bedeutung kommt, auch dies wäre ein interessantes Thema für sich. Die in dem angeführten vorjährigen Aufsatze des Meisters enthaltenen Hinweisungen auf die Umwandlungen des Satzbaues der Instrumentalmusik bei ihrer Anwendung auf das Drama müssten ebenfalls nach jeder Richtung hin noch verwerthet werden. — Durch solche und ähnliche Arbeiten wären die *Bayreuther Beispiele* auf das Ersprieslichste vorzubereiten, welche alsdann wiederum durch die zunächst gedachten erläuternden Mittheilungen über das dort unmittelbar Gelernte an den weiteren Kreis unserer Freunde in diesen Blättern begleitet werden könnten.

So seien denn alle diejenigen, welche sich dazu befähigt fühlen, dringend gebeten, an dieser gemeinsamen Arbeit zur Ausfüllung der hochwichtigen Rubrik: *„Was ist Styl?"* in unserer Zeitschrift durch Spezialabhandlungen sich rege zu betheiligen. — Die Hauptsache bleibt ja freilich stets das *lebendige Beispiel* und zu ihm werden wir gelangen, wenn wir nur allesammt unsere Pflicht thun; zu unserer Pflicht gehört aber eben so sehr auch die Nachholung eines lange Versäumten, die Abschüttelung eines unbegreiflichen Bannes, welcher bisher auf uns gelegen und uns verhindert hat: über die *neue Kunst*, die uns begeistert, wirklich belehrend uns auszusprechen. *Jetzt*, da wir *„unter uns"* sind, haben wir keine Entschuldigung mehr für eine solche Unterlassung. Wir werden hier nicht missverstanden, noch verunglimpft werden. — Wenn alsdann einmal die lebendigen Beispiele und die stäten mittelbaren Belehrungen sich verbinden, so müssen wir es mit der Zeit dahin bringen, dass durch die Erweckung und Ausbildung des Bewusstseins von der Wichtigkeit der Stylreinheit in unserer Kunst nicht allein der Geschmack, der heute noch so tief im Argen liegt, gründlich veredelt, sondern auch die ideale Gesinnung, welche uns zur Erhaltung unserer edelsten Güter so noth thut, wirksam gestärkt und befestigt werde. Was alle Bemühungen des akademischen Unterrichtes nicht vermögen, das erwirkt die lebendige Gegenwärtigkeit edelster *Kunst*: die Ausbildung eines, dem Deutschen von Natur schwächlich zugemessenen, Styl- und Formgefühles, dessen reinigende Wirkung sich alsdann allen seinen geistigen Aeusserungen ebenfalls mittheilen kann und wird. Wo es sich um den *deutschen Styl* handelt, da darf auch das deutsche *Wesen* nicht vergessen bleiben. Auch für unser ganzes Sinnen, Meinen und Trachten, für alle unsere Empfindungen und Anschauungen, ist es nothwendig den

rechten „deutschen Styl“ zu gewinnen; und wenn das *Kunstwerk* in seiner idealen Vollendung uns dazu wiederum die unmittelbaren Anregungen und eindrucksvollsten Offenbarungen darbietet, so werden daneben die Erläuterungen und Belehrungen unserer *Blätter* fort und fort die edele Aufgabe behalten: ausser den hiermit angebahnten Unterweisungen über die Eigenart des neuen Kunststyles, auch für die Erkräftigung und Sicherung der, einer solcher Kunst entsprechenden, ihrer würdigen und sie lebendig bewahrenden, idealen Gesinnung und ethischen Weltanschauung ernstliche Sorge zu tragen. —

Möge das neu begonnene Jahr auf jede Weise unserem Ziele uns näher bringen! —

Hans von Wolzogen.

Aus dem „deutschen Dichterwalde“.

Von C. Fr. Glasenapp.

I.

Als gelegentlich der ersten Bayreuther Festspiele *Alles* damit Zusammenhangende von einer unsympathischen, jedes tieferen Verständnisses entbehrenden Oeffentlichkeit verkleinert oder mit offener Feindseligkeit heruntergerissen wurde, traf eine der sonderbarsten Aussetzungen auch das zu ihrer Feier versammelte *Publikum*. Gewissen ungeladenen Theilnehmern jener Festtage war es aufgefallen, dass in der Zahl der immerhin aus den verschiedensten Elementen recht bunt gemischten Versammlung, wie sie die moderne Gesellschaft als würdigste Zeugen einer einzigen Kunstthat eben hatte stellen können, — die „tonangebenden deutschen Dichter“ vermisst würden; bis auf zwei, wie wir glauben, oder drei, deren Namen gewissenhaft als Ausnahmen verzeichnet wurden. Eben diese zwei oder drei aber hielten wir zwar sonst für völlig unbescholtene Männer, nur nicht für deutsche Dichter; wollten wir andere diese Benennung nicht, nebst so manchen anderen, als im litterarischen Markttreiben unserer Tage ihrer ursprünglichen edelen Bedeutung verlustig gegangen betrachten, anstatt sie uns in dem ehrenvollen Sinne lebendig zu erhalten, in welchem der Name eines „deutschen Dichters“ unseren grössten Denkern und Lehrern, wahrhaften Propheten des deutschen Geistes, zum Ruhme gereichen konnte.

Ueber einen jener zwei oder drei wurde ausserdem in gleichem Zusammenhange das Gutachten abgegeben, er sei nicht einmal „*ein Dichter*“, sondern in irgend welcher anderen Eigenschaft, als fürstlicher Beamter — Intendant eines kaiserlichen Hoftheaters —, nach Bayreuth gekommen. Wir fragten uns da nur, welchen Sinn es haben könnte, dem fertigen Kunstwerke,

in dem Momente seiner leibhaftigen Verkörperung, wo es doch nur noch auf möglichst zartsinnige Empfänger und Hörer zu rechnen habe, als Dichter gegenüber zu treten? Denn nirgend wird gewiss auch der wirkliche Dichter und Künstler leichter vermisst als unter den zur Aufnahme des lebendigen Kunstwerkes versammelten Hörern und Schauern. Für uns blieb es dabei, dass gar keine deutschen Dichter den ersten deutschen Bühnenfestspielen beigewohnt hätten. Wir sahen darin keinen Mangel und fanden es ganz in der Ordnung, den Dichter von der Bühne herab zu uns reden zu hören, ohne dass es uns einfiel, erst noch die Dichter im Zuschauerraume zu suchen.

Vielleicht aber lohnte es der Mühe, dem „deutschen Dichter", dessen Abwesenheit im Bayreuther Festspielhause zu ertragen und zuzugestehen uns so leicht fiel, ausserhalb desselben nachzufragen? Blüht doch bei uns jener so überaus beliebte „*deutsche Dichterwald*"; in seinen Schatten erschallen „*Dichterstimmen*" und wandeln würdevolle „Dichtervereine", „*deutsche*", auch „neue *deutsche Dichter*hallen" thun darin seit Jahr und Tag ihre Spalten auf. Und doch dürfte der Syllogismus der alten Sophisten: es müsse Götter geben, weil es Tempel der Götter gäbe, für uns nicht mehr recht die verführende Kraft haben, um uns zu einem Schlusse aus dem blossen Vorhandensein jener Dichter-Hallen auf die Existenz eines sie bewohnenden Göttergeschlechtes zu verleiten; zumal die darin aufgestellten Altäre von ihren spekulativen Erbauern in frommer Erwartung als Altäre für „unbekannte Götter" errichtet sein könnten. Das Fatale, weil Irreführende, ist: Wald und Hallen sind einstweilen wirklich und reichlich bewohnt; wenn auch nichts weniger als von Göttern. Vergeblich war die Mahnung des trefflichen Uhland, der als Erfinder des „*deutschen Dichterwaldes*" offenbar zuerst über das Recht zu solcher Niederlassung zu befragen gewesen wäre: in seinem Bezirke sollte „singen, wem Gesang gegeben" sei; die Beschränkung, welche in diesen Worten liegt, wurde weniger gern berücksichtigt, als vielmehr der sich daranschliessende wohlgemeinte Ruf:

Das ist Wonne, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt!

ihm als ein Zeugniss einer ungemeinen Liberalität ausgelegt. Und doch hätte sich der Dichter schon im Hinblick auf einen grossen Theil seiner dichtenden Zeitgenossen im Einzelnen mit weit weniger humanem Wohlwollen ausdrücken dürfen*). Wir jedenfalls sehen uns heute, bei immer zunehmender An-

*) Anders verhält sich die Sache allerdings für unsere Kritiker und Recensenten, welche von der Fruchtbarkeit unserer Poeten und Litteraturproducenten leben, und daher gar nicht genug Produktion und Gesang um sich herum hervorquellen sehen und hören können. So sagte Paul Lindau vor Kurzem in der „Gegenwart" sehr bezeichnend bei der Besprechung eines jungen Novellendichters: „Es will uns scheinen, als ob der Verfasser in seiner Produktion zu lange Pausen eintreten lasse. Ein viel versprechendes Talent darf nicht so lange schweigen". —

siedelung im „Dichterwalde“, auf die Nothwendigkeit angewiesen, das ausschlaggebende und unerläßliche Merkmal festzustellen, wodurch sich der wahrhaftige Dichter unverkennbar von einem ganz gewöhnlichen modernen Litteraten unterscheide.

Als solches darf gewiss angenommen werden, dass sowohl der sogenannte „Stoff“ der Dichtung, wie auch die Form derselben, und diese namentlich nach Seiten des sprachlichen Ausdruckes, als das wirkliche innere Eigenthum des Dichters ihm ganz gehöre und mit derselben Nothwendigkeit aus ihm hervorgegangen sei, mit welchem die Natur einem jeden ihrer Erzeugnisse die ihm zukommende, von seinem Wesen nicht zu trennende, äussere Gestalt und den ihm zugehörenden Laut verleiht. Nach deutschen Dichtern in diesem einzig zulässigen Sinne umschauend, gewahren wir rings um uns her ein aufgeputztes Geschlecht von Belletristen und virtuosen Euphuisten, denen es meistens gleichgiltig ist, ob sie die theatralische Bühne oder die weitläufige Arena des vielbändigen Romanes zum Tummelplatz ihrer erlernten Fertigkeit machen. Niemals unmittelbar aus dem Gegenstande hervorgegangen, entbehrt ihr sprachlicher Ausdruck aller Widerstandsfähigkeit gegen das Eindringen völlig undichterischer, blendender, witzelnder, prickelnder, schillernder Sprachelemente, deren offenkundige Herkunft aus einem von der Dichtkunst gänzlich abgelegenen Gebiete uns am Ende die intime Verwandtschaft zwischen moderner Litteraturpoesie und dem Zeitungsfeuilleton aufdeckt. Wollte Schiller schon den Romanschriftsteller nur als den Vetter des wirklichen Dichters gelten lassen, was würde er erst dazu sagen, dass heute „deutsche Dichter“ und schöngeistige Litteraten, Essayisten, Rezensenten, Dramaturgen zu einem Schlage gerechnet werden und jedenfalls der Gattung nach unverschieden sind? Höchstens beanspruchen die Einen und die Anderen eine verschieden klingende Belobigung ihrer Leistungen: diese wollen „*geistreich*“, jene „*genial*“ heissen*). Die „*moderne Bildersprache*“ aber, über welche wir noch jüngst so ernstlich Belehrendes erfuhren, ist der Spielball, welchen die „geistreichen“ unserer Euphuisten den „genialen“ und Diese wiederum Jenen zuwerfen. Mag aus dem „modernen Drama“ *Kremhild* oder *Moses-*

*) Dem „*Dichter*“ wird die „*Genialität*“ durch den Rezensenten zu- oder abgesprochen; durch wen aber wird dem Essayisten und Rezensenten selbst jene sonderbare Eigenschaft zuerkannt, zu deren Bezeichnung unsere Sprache kein besonderes Substantivum zu bilden für nöthig befand, wahrscheinlich, weil sie sich daran genügen lassen wollte, dem Pariser „*esprit*“ ganz wirklichen deutschen „Geist“ entgegenzusetzen? Er ist dafür auf sich angewiesen und hat den geeigneten Weg dazu gefunden: er braucht das von ihm beanspruchte Prädikat so lange unaufhörlich als das höchste Lob, bis er gewiss ist, es dem Publikum zu geeigneter Verwendung, wenn er es ihm recht gemacht, in den Mund gelegt zu haben. Um für den „*geistreichsten unter den Feuilletonisten*“ zu gelten, nennt ein namhafter berliner Litterat die „Meistersinger von Nürnberg“ die „*geistreichste unter den Opern*“ und den *Opal* den „*geistreichsten unter den Edelsteinen*“.

ihm zu uns reden wollen, immer überfliesst in Strömen die Sprache des Feuilletons das dammlos flache Gebiet modern „dramatischer" Diktion.

Mit der Unfähigkeit, eine wirklich dichterische *Sprache* zu gewinnen, hängt die vollendete Unfähigkeit zur selbständigen Auffindung eines dichterischen *Objektes* zusammen, die sich dem flüchtig über das Repertoire unserer modernen Theater hingleitenden Blicke fälschlich als ein verwirrender Reichthum der unbeschränktesten Möglichkeiten darstellt. Dem wahren Dichter hat der innerlichst von ihm erfasste *Stoff* zu allen Zeiten auch die ihm geziemende *Sprache* bedingt: redend, nicht stumm, wird das Kunstwerk geboren. Es ist dagegen vollkommen begründet, wenn der moderne Litteratur- oder Theaterrezensent an den Objekten seiner Kritik die stätige Scheidung von *Stoff* und *Form* beobachtet. Beide sind in der modernen Dichtung ganz getrennte Dinge. Seine Sprachstudien macht der heutige „Dichter" an litterarischen Vorbildern, so gut er sie eben vorfindet und zu wählen weiss; hat er es darin zu genügender Virtuosität gebracht, so sucht er sich mit völliger Willkür einen „*Stoff*" oder ein „*Sujet*"; als solches ist ihm willkommen, was sich ihm irgend aus seiner Lektüre durch phantastische Mannigfaltigkeit zu empfehlen oder wofür sich ihm ein reichlicher episodischer Aufputz zu bieten scheint. Mit eifriger Hast aber sehen wir ihn vorzüglich über jeden, ohne sein Zuthun gefundenen, *originellen* „*Stoff*" sich hermachen, um ihn, mit den dafür nöthigen Umgestaltungen, in den von ihm beherrschten Bereich der Routine zu ziehen. Man kann diese Art des Dichtens die *verviel fältigende* oder *übersetzende* nennen. Das hier gemeinte Verfahren ist nicht neu. Dem Dichter des „Götz von Berlichingen" ging ein Verleger mit dem Verlangen an, ihm gegen ein gutes Honorar ein Dutzend solcher Stücke zu liefern. Es fanden sich die geschäftigen Leute, welche das Gewünschte in seinem vollen Umfange und darüber hinaus besorgten. Man kennt die Fluth von Ritter- und Räuberdramen und- Romanen, welche das erste Erscheinen der Jugendwerke unserer grossen Meister hervorrief, die „*Götz*"-, „*Werther*"- und „*Faust*"- Imitationen, die durch das übel verstandene Vorbild der „Braut von Messina" hervorgerufenen Schicksalstücke. Von der Mehrzahl der Werke unserer grossen Dichter und Musiker lässt sich sagen, was Wagner in Betreff der „Zauberflöte" hervorhebt: es sei darin mehr als ein einzelnes Kunstwerk, nämlich ein ganzes *Genus* gegeben. Es fehlte nie an solchen, die sich dazu anliessen, den idealen Begriff dieses Genus in einen ganz realen zu verwandeln, und mit den jedesmaligen schlechten Nachbildungen ihres hastig aufgegriffenen, missverstandenen Musters den Bedürfnissen unserer Theater und Leihbibliotheken zu genügen. — Sehr wahrscheinlich treffen wir eben hierin auf die Lösung der andern schwer zu beantwortenden Frage: was es bedeute, *dem fertigen Kunstwerke als* „Dichter", *nicht als Hörer und Empfänger, gegenüber* zu treten.

Als Goethe seinen „Faust" vollendete, war er bereits zum Verzicht auf das Theater gedrängt worden: es gehörte unentreisbar und unbemantelt

Kotzebue und dessen Geisteserben. Mit dem dritten Jahrzehent des neuen Jahrhunderts aber ging ein neues Gestirn an dem Himmel des „deutschen Dramas“ auf; die Berliner Hofbühne hat den Ruhm, ihn zuerst dem Publikum vorgestellt zu haben. • Der nun die deutschen Hoftheater von Berlin, Wien, Dresden und München beherrschte, war ein schlesischer Jude und hiess *Raupach*. In ihm kündigte sich das allermodernste Virtuosenthum an, wenn auch noch ohne euphuistische Tendenzen; ihn kümmerten Schiller und Goethe nur, insoweit sie ihm leichter und unmittelbarer zu verwendende Vorlagen boten, als Shakespeare und die Spanier; er benutzte auch diese und liess ihre Effekte in bunter Folge mit einander wechseln. Hier etwas von der genommenen Vornehmheit Goethe's, dort von Schiller's pathetischer Deklamation, da von Shakespeare's Bilderfülle oder der Symbolik Calderon's, nicht selten in wörtlicher Anlehnung an bekannte Originale. Die „Wahl des Gegenstandes“, an welcher nach Goethe's Klage die Modernen alle litten, machte ihm keine Bedenken: altgriechische Volksbefreier und russische Leibeigene, italienische Maler und hohenstaufische Kaiser waren ihm dazu gleich willkommen, besonders aber Stoffe, die sich schon als „effektvoll“ bewiesen. Am Ende unternahm er es gar den Teufel „*Robert*“ zu übertrumpfen. Dies war vermessen und brach ihm den Hals; er fand seinen Besieger auf einem von ihm noch gar nicht beachteten und ihm unerreichbaren Gebiete. — Nur um einer fünfzigjährigen Sitte nicht zu widerstehen und nicht als Eigensinniger und Sonderling zu gelten, hält der Beherrscher des deutschen Theaters es einmal für gut, in Weimar Goethe zu besuchen. „Ich glaubte“, berichtet er selbst über diesen Besuch, „einen geistreichen, wenn auch stolzen Mann zu finden. Was fand ich? Einen eingebildeten Narren und Minister. Nachdem er mich drei Viertelstunden im Vorzimmer hatte warten lassen, obgleich er, wie sein Kammerdiener sagte, mit nichts beschäftigt war, wurde ich durch mehrere Zimmer in sein Kabinet geführt. In einem gepolsterten Lehnstuhl sass Herr Goethe, im seidenen Schlafrock, einen Stock mit goldenem Knopfe zwischen den Knieen hin und her wirbelnd, und nicht auf den Eintretenden achtend.“ Nach langer Pause befragt, ob er der Verfasser eines Buches über Italien sei, worin er auch über die Schriften Goethe's geurtheilt habe, nickt er das Gespräch nach kurzer Dauer durch eine stolze Entlassungsbewegung und merklichen Kopfnicken abgebrochen. „Ich stand erstaunt“, ruft der Beherrscher des deutschen Theaters, „aber empört über dieses insolente Benehmen ging ich fort, ohne mich zu empfehlen und mein Kompliment zu machen. *Mein Name war damals, ich darf es ohne Lüge sagen, schon ziemlich bekannt, und gerade in Weimar hatten meine Stücke sehr wohl gefallen*“. Wie gerecht diese Entrüstung! Seit Schiller hatte kein Bühnendichter so viel Glück gemacht, seit Kotzebue keiner so viele Stücke geschrieben — er lieferte um jene Zeit alljährlich ungefähr ein Dutzend Volksdramen, historische und romantische Schauspiele, mythische Tragödien, wie Calderon, und intriguante Lustspiele, wie Kotzebue. Und nun aus dieser

wahre Wundermann gegenüber Herrn Goethe, und dieser schwieg von solcher ausserordentlichen Fruchtbarkeit und befragte ihn um seine unbedeutendste Leistung. Dass dies etwa aus einem ungeheueren Widerwillen geschah, wie konnte der eitele Bühnenmonarch dies von dem Dichter des „Faust“ annehmen, der ja auf den Theaterruhm verzichtet hatte? Aber er wusste, wie er sich an dem „Insolenten“ zu rächen habe. Die Heimath des Genius ist eng und fast begrenzt durch die Wände seines Hauses; die Stätte des Virtuosen ist der weite Raum da aussen, wo ihm *seine* „Kunst“ mit Geld und Ruhm bezahlt wird. Das wollte er nun aufs Neue verhindern, dass die erhabenen Wirkungen des Genius sich auf den Boden seiner Siege erstreckten. Goethe's „Götz“ war auf diesem Boden durch seichte Ritterstücke verdrängt, sein „Faust“ durch die gleichnamige Nachdichtung August Klingemann's lange von der Bühne zurückgehalten worden; es galt fortgesetzt zu beweisen, wie wenig es koste, den insolenten Dichter zu überbieten. Raupach schrieb ein Drama „*Tasso's Tod*“ und sorgte, dass es in Dresden, Wien und Berlin zu glänzenden Erfolgen gelangte. Leider erlebte Goethe diese Triumphe nicht mehr und damit war ihr eigentlicher Zweck verfehlt!

Es ist bemerkenswerth, dass es unseren heutigen eleganten Euphuisten mit der Wahl ihrer Stoffe, auch ohne persönliche Animosität, ebenso ergeht, wie ihrem Vorgänger mit seinem „*Tasso*“. Als etwas hervorragend Bezeichnendes für den modernen „*deutschen Dichter*“ ist gerade der Zug auffällig, dass fast nie ein Stoff *unmittelbar* auf ihn wirkt, sondern immer erst durch das Medium einer *fremden Bearbeitung*. Man gehe, um sich hiervon zu überführen, die Erzeugnisse der heutigen dramatischen „Dichtkunst“ durch, und man wird finden, dass die Behandlungen des gleichen „Süjet's“ darin immer gleich zu Dutzenden auftreten. „*Je ne puis donner la lune qu'en regardant son image au fonds d'un puits*“, sagte einmal in einem etwas anderen Sinne Berlioz von sich. Die Aufrichtigkeit des französischen Künstlers ist allerdings unseren „deutschen Dichtern“ nicht immer eigen.

Mehr als die Eintagserscheinungen des modernen „recitirten“ Dramas haben fast sämmtliche Schöpfungen Wagner's ein Gefolge von Nachdichtungen der in ihnen behandelten *Stoffe* nach sich gezogen. Offenbar hatten unsere Litteratendichter ihre Gründe, dem „Operkomponisten“ den kühn errungenen Dichterruhm zu missgönnen; ja sie fühlten die Verpflichtung, die mit so unbegreiflichem Glücke von ihm gewählten „Stoffe“ gewissermaassen noch nachträglich von ihm zu „erretten“ und den Nachweis zu liefern, was bei „gediegener“ Behandlung aus ihnen zu machen sei. Bereits mit „Rienzi“ beginnen diese Errettungsversuche. Die zahlreichen dramatischen Verarbeitungen dieses Stoffes schliessen sich in auffälligster Weise chronologisch nicht an den Bulwer'schen Roman, sondern an die Oper Richard Wagner's an. Nur Mosen's „Rienzi“ ist in dem gleichen Jahre mit Wagner's Dichtung entstanden. Dass die grössere Zahl der folgenden „Rienzi“-Dramen den vierziger Jahren ange-

hört, hat man auf die politisch aufgeregte Stimmung dieses Zeitraums zurückführen wollen. Mit Unrecht: die vierziger Jahre, bis auf die letzten, waren im Ganzen ruhiger, als die unmittelbar auf die Juli-Revolution folgenden. Warum wählte man nicht auch einen anderen revolutionären Stoff? Etwa „Masaniello", zu welchem ja die Auber'sche Oper einlud? Oder einen Gegenstand aus der zunächst liegenden französischen Revolution? Dann reicht die dramatische „Rienzi"-Litteratur bis in die allerneueste Zeit, und der jüngste Bearbeiter (Emil Pirazzi, 1873), wenn er in seiner Vorrede nicht ohne Bitterkeit und Ueberhebung die von ihm bei den Versuchen, sein Stück zur Aufführung zu bringen, überstandenen Leiden schildert, nimmt auf keinen seiner Vorgänger Rücksicht, als auf *Wagner, dessen Oper dem Durchdringen seiner Tragödie, ja einer blossen erstmaligen Aufführung derselben vorzugsweise hinderlich gewesen sei.* — Dagegen hatte am 20. Oktober 1842 das Dresdener Publikum den Dichter und Komponisten des „Rienzi" in einer stürmischen Nacht zu seinem erklärten Liebling erhoben. Der junge Meister, nach langem, entbehrungsvollem Aufenthalt in der Ferne als gänzlich Fremder in die Heimath zurückgekehrt, erkannte sich mit nie zuvor empfundener Wärme plötzlich als den Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Theilnahme. Kaum konnte sein, also begrüsstes, Jugendwerk aus seiner glanzvollen Stellung durch den darauf folgenden „Tannhäuser" verdrängt werden. Zwar schritt „Rienzi" zunächst nicht über Dresden hinaus*), gleichwohl — was bedeutete nicht schon dieses Dresden, durch Sommer und Winter der Sammelplatz eines vornehmen Fremdenpublikums aller Nationen! Liszt wurde durch „Rienzi" aus Paris herbeigelockt, Spontini, Meyerbeer unter den Zuschauern der zwanzigsten Wiederholung erblickt; es begegnete, dass der König von Preussen — nachdem er sich auf dem, durch Meyerbeer gänzlich in Beschlag genommenen Boden seiner eigenen Residenz allerdings zu keinem gedeihlichen Schritte für das Heil der Oper hatte bestimmen können — zu ihrer Anhörung sich in Dresden einfand.**) Es konnte nicht ausbleiben, dass sich gleich bei dem ersten Erfolge des „Rienzi" im dunkeln Winkel der Neid gegen seinen Schöpfer regte. Dresden hatte damals noch einen anderen „Rienzi"-Dichter in seinen Mauern; vergeblich hatte sich Julius Mosen bemüht, die Intendanz zur Annahme seines Stückes zu bewegen, worüber ihn Wagner, soviel uns bekannt, aufrichtig beklagte. Mit Bitterkeit sah er auf den „Operukomponisten." Wenigstens ein Abglanz des beneideten Erfolges sollte auch auf seine verkannte Dichtung fallen. Dafür sorgte die, damals von G. Kühne geleitete, Zeitung für die elegante Welt. *Mosen's „Rienzi"*, schrieb diese***), *offenbar*

*) Erste auswärtige Aufführungen: *Hamburg*, 21. März 1841, *Königsberg*, Anfangs März 1845; *Berlin*, 26. Oktober 1847.

**) Wie Friedrich Wilhelm IV im Grunde über seinen Generalmusikdirektor dachte, erhellt wohl am Besten aus seinem vortrefflichen Ausspruch über die „Hugenotten": *„Katholiken und Protestanten schneiden sich die Hälse ab, und der Jude macht die Musik dazu."*

***) 1842, Nr. 39.

das wichtigste seiner Dramen, — merke Dir's, verehrtes Publikum! — *sei jetzt in einen Operntext verwandelt, und komme als Oper auf die Dresdener Bühne. Im Drama sei ein Revolutionär nicht zu dulden; in der Oper sei er weniger gefahrdrohend. Deutsche Dichter würden also gut thun, statt Dramen, Operntexte zu schreiben* — merkt's euch, ihr deutschen Dichter!

Wenn sich der ungenannte Verfasser dieser Notiz eine Wirkung von derselben versprach, musste er sich in seiner Hoffnung allerdings getäuscht sehen. Weder ward die Insinuation zu Gunsten der in Schutz genommenen Dichtung beachtet, obgleich zu ihrer Ermöglichung die ausdrückliche Angabe Wagner's auf dem Titelblatte des Textbuches verschwiegen war, es sei auf Grund des Bulwer'schen Romanes (in der Bärmann'schen Uebersetzung) verfasst, keineswegs aber nach Mosen's „wichtigstem" Drama. Noch auch bemassen die „deutschen Dichter" Selbstverleugnung genug, um hinfort nur noch Operntexte zu schreiben. *Gefahr drohend* ward der „Revolutionär in der Oper" vielmehr gerade den Ehrgeizigen unter ihnen, die es nicht zu ertragen vermochten, dass Jener Jahr aus, Jahr ein, in voller Glorie, unter stets gleichbleibendem Beifalle des Publikums, vor stets überfülltem Hause über die Bühne zog. Wer aber konnte schweigend dem so beispiellosen Siege eines „Operndichters" zusehen, ohne kühn den Wettstreit mit ihm aufzunehmen, sollte er auch in dem Wagnisse seinen Untergang finden! Gewiss, Mosen musste in seiner Dichtung einen wichtigen Fehler begangen haben: wer diesen herausfand und ihn vermied, dem musste der Sieg sicher sein. Ohne Schwindel betrat M. Kirner mit seinem Trauerspiele „Cola di Rienzi" (Leipzig, 1845) den gefahrvollen Pfad, mit kundiger Hand in die Zügel des fünffüssigen Jambus greifend; aber schon im Beginne seines Ruhmesrittes entschwand er den Blicken, Ross und Reiter sah man nicht wieder — zur Aufführung gelangte sein Werk so wenig als dasjenige Mosen's. Die von ihm zu melden wissen, rühmen dem Kirner'schen Drama „richtige Auffassung der Zeitverhältnisse", eine „nicht unglückliche dramatische Behandlung", ja sogar eine „poetische Sprache" und „Reichthum an schönen Gedanken" nach. Wer hält indess auf solche Zeugnisse? Ihm folgte unmittelbar Karl Gaillard in Berlin mit einem *„Cola Rienzi. Tragödie in fünf Aufzügen"* (Leipzig, 1846). Was Wagner mit Begeisterung für seinen Helden erfüllt hatte, ja nach seinen eigenen Worten ihm „alle Nerven vor sympathetischer Liebeserregung hatte erzittern lassen", war für diese Dichter nicht vorhanden: das Edel-Heroische inmitten einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit. Auch bei Gaillard wird die Hauptsache nicht klar, ob der Grund von Rienzi's Untergange die Nichtswürdigkeit des Volkes oder die eigene Schuld des Tribunen ist; hier zumal eine Blutsschuld, die um so abscheulicher wirkt, je weniger der Held sie selbst empfindet. Der Berliner „Rienzi"-Dichter entsagt der rhythmischen Form, und der Tribun ruft bei ihm in Prosa: *Ha, diese Tyrannei! ich will die vom Fluch und Thränen schwere Last der Welt über mein Haupt heben und sie in den tiefsten Abgrund des Meeres schleudern!* Leider ist die Prosa Gaillard's

an vielen Stellen von der Beschaffenheit, dass sich Iffland oder Theodor Hell ihrer nicht zu schämen gehabt hätten.*) Der originellste Gedanke dieses „Rienzi"-Dichters war jedenfalls, dass er sich, unter Einsendung seines Manuskriptes, direkt an den jungen Dresdener Meister mit der Bitte um Förderung seiner poetischen Arbeit wendete. Bei der Unmöglichkeit, etwas für die Annahme dieses seltsamen Dichtungswerkes am Dresdener Theater oder bei einem Verleger zu thun, übrigens aber dem Verfasser wohlgesinnt, gab ihm Wagner doch ein freundschaftliches Urtheil darüber, in einem Briefe vom 2. Oktober 1844. Zwei Jahre später erfolgte die Veröffentlichung. Die nächsten Nachfolger Gaillard's waren C. Esselben und Julius Grosse. Der Erstere adoptirte in seinem *„Rienzi Cola. Ein Trauerspiel in fünf Akten"* (Arnsb. 1848) etliche der unglücklichsten Eigenschaften seiner Vorgänger und vermehrte dieselben aus eigenen Mitteln, indem er in der willkürlichen Erfassung seines Stoffes, auch der geschichtlichen Ueberlieferung gegenüber, noch weiter ging. *Grosse* gab sich in *„Cola di Rienzi. Trauerspiel"* (Leipzig 1851) mit den von der „ars poetica" vorgeschriebenen *fünf* Akten nicht zufrieden, sondern verlieh denselben, mit peinlicher Anlehnung an die geschichtliche Chronologie, noch ein Nachspiel, worin die Katastrophe der vorausgegangenen Handlung auf eine wunderbare Weise nachhinkt, der Held nach der eigenen Vorschrift des Dichters „bedeutend gealtert", der Knabe Matheo hingegen eigens, um der Mörder Rienzi's zu werden, zum Manne herangewachsen erscheint! Die Fehler all' dieser Dichter gingen aber hauptsächlich aus dem Bestreben hervor, die Person des Tribunen und seine Schicksale, damit sie nicht langweilten, durch eigene Zuthat *interessant* zu machen. Wo Wagner in grossen Zügen vereinfacht, komplizirten sie die Handlung durch Nebendinge und Zufälligkeiten, wodurch auch die dramatischen Motive sich verwirren. Der Eine lässt seinen Helden als zweiten Brutus erscheinen, der seine Feinde durch Verstellung täuscht und die eigene Tochter wegen ihrer Verlobung mit einem der Nobili dem Tode preiszugeben bereit ist, bei dem Anderen wird der Volksbefreier durch eine innere Wendung selbst zum Tyrannen, bei dem Dritten gar zum meuchlerischen Freundesmörder. Das Grausenhafte von Rienzi's Fall sucht Grosse dadurch zu steigern, dass sich der Mörder des Tribunen später, und fast vorübergehend, als dessen eigner Sohn erweist; ein Zug des Bulwer'schen Romanes, der mit Unrecht von einer Nebenperson der Erzählung auf den Helden des Dramas übertragen, dazu äusserlich aufgeheftet und für die Handlung von keinem Belang ist. Unter den folgenden

*) Der letzte Akt bringt am Schlusse (Seite 175) folgenden Dialog:

Viktoria (Rienzi's Gemahlin): Ihr Diener, verriegelt die Thore des Kapitols. Keine Antwort. O auch sie haben uns verlassen! *O diese himmelschreiende Undankbarkeit!*

Rienzi: Gewöhnlicher Gang der Dinge.

Matteo (Freund Rienzi's): *Was die Verriegelung der Thore anbetrifft, so werde ich mich damit befassen.*

Versuchen, die Operndichtung in ein recitirtes Drama zu verwandeln: A. Otto-Walster, *„Rienzi. Drama in fünf Aufzügen"*, J. E. Kühn, *„Cola di Rienzi, dramatisches Gedicht in fünf Akten"*,*) und Emil Pirazzi, *„Rienzi der Tribun, Trauerspiel in fünf Aufzügen"*,**) sei das Letztere wegen der in ihm sich häufenden Sonderbarkeiten hervorgehoben, wodurch der Held, in Ermangelung besserer Mittel, um jeden Preis *„interessant"* gemacht werden soll. Der Pirazzi'sche Volkstribun hält sich, von seinem Schreiber betrogen, für den *Sohn des deutschen Kaisers* und begründet seine Berufung auf diesen leeren Wahn, anstatt auf die Noth des Volkes und seinen begeisterten Willen zur Rettung und Erhebung der ewigen Stadt. Wie ein nicht geringes Selbstbewusstsein des Dichters sich dennoch mit einem fast wieder zu hohem Grade von Bescheidenheit vereinigen kann, beweist uns übrigens die Vorrede, worin der Autor, für die scenische Vorführung seines Trauerspiels, die Reduzirung der nahezu 4000 Verse desselben auf *drei Fünftheile* ihrer rhetorischen Fülle, also fast um die Hälfte, zuvorkommend bewilligt.

Keinem der ehrgeizigen Nacheiferer von Wagner's Jugendwerk, in Versen oder in Prosa, wollte es so recht gelingen, an Stelle der — aus der Gunst des Theaterpublikums nicht zu verdrängenden und immer wieder in neuem Glanze auftauchenden — *„Oper"* die geschmackvolleren Erzeugnisse ihrer gediegenen Muse unterzuschieben. Dass Wagner's „Rienzi"-*Drama* als solches, wie es als tüchtig gegliedertes Theaterstück der „Oper" zu Grunde liegt, den Vorzug vor den übrigen dramatischen Behandlungen verdiene, schiene durch den Misserfolg der letzteren allerdings noch nicht unmittelbar bewiesen; dieser lehrt aber in der That jeder unbefangene Vergleich desselben mit einem der dadurch hervorgerufenen Litteraturdramen. Hier Feuer, lebendige Wärme, bei allem übersprudelnden Drängen der Aktion Klarheit und Präzision in der Anordnung der Vorgänge; dort rhetorisch-schwülstige Breite, Fehlerhaftigkeit und Willkür in Anlage und Durchführung, Häufung und Verwirrung der dramatischen Motive. Und doch war das Terrain, auf welchem für dieses Mal der Wetteifer seine Uebungen anstellte, noch dasjenige des *historischen* Dramas, auf dessen ausgetretenem Plan man sich heimisch und sicher vermeinte. Weit ungünstiger mussten sich die Aussichten für den Wagenden herausstellen, der es unternahm, dem zum Bewusstsein seiner selbst erwachten Genius auf das ihm angestammte Gebiet der Sage und des Mythos zu folgen. Wirklich wurde noch der „fliegende Holländer" von den Nachdichtern ausser Acht gelassen. Zu diesem Verzicht bestimmte indess wohl, mehr als die bezeichnete Einsicht, die überaus verständnislose Aufnahme, welche gerade diesem Werke Wagner's in Dresden und, unter besonders ungünstigen Umständen, in Berlin zu Theil geworden war. Somit blieb es für den „Holländer"

*) Leipzig, Ed. Wartig. Warum *„dramatisches Gedicht"*? Aus Resignation auf eine Aufführung? Gleichwohl fehlt auf dem Titelblatte nicht die Notiz: *„Dem Drucken gegenüber als Manuskript gedruckt."* Nur Einer von Beiden hat Sinn.

**) Leipzig, E. Bidder. XLVI und 167 Seiten. 8.

nur bei der bekannten Pariser Nachahmung („Le vaisseau fantôme“, Opéra en deux actes, Text von Paul Foucher, componirt von Dietsch*), die wir hier um so eher bei Seite lassen können, als es sich für unseren Zweck um den Einfluss handelt, den Wagner's Werke im „*deutschen* Dichterwalde“ ausgeübt. Bald genug zeigte es sich, wie wenig dem Zuge zur Nachahmung zu widerstehen war, als der Zauberstab Richard Wagner's den reichen Quell der alten heimischen Sagenstoffe von Neuem erschloss. Wer von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ vorher nie etwas gewusst hatte, vergass alsbald, dass er sie nur durch Wagner kennen gelernt. Was für den Künstler eine errungene Stufe innerer Vollendung und Erhöhung des eigenen künstlerischen Wesens, ein befreiender Ausdruck der Mittheilung für etwas durch das Medium des Historischen nie Mittheilbares geworden war, galt der rings um ihn betriebsamen Litteraturpoesie alsbald nur wieder als ein willkommener „*Stoff*.“

Verschwindend gering war die Wirkung gewesen, welche die erstmalige Wiederentdeckung und Beachtung des alten „Tannhäuser“-Liedes am Ende des vorigen Jahrhunderts auf die deutsche Dichtung ausgeübt hatte: ausser *Tieck*'s Novelle**) und einer poetischen Behandlung durch den famosen *Vulpius****) wüssten wir kaum etwas Hierhergehöriges zu nennen. Vierzig Jahre hindurch hatte die Sage vom „Tannhäuser“ für die ganze deutsche Dichterwelt zu existiren aufgehört. Da trat Wagner's Oper an's Licht. Allgemeine Spannung war ihr vorausgegangen. Wieviel Enttäuschung die Aufnahme des Werkes seinem Schöpfer bereiten musste, der sich bewusst war, gerade in dieser Arbeit das Beste seines künstlerischen Vermögens ohne Rückhalt gegeben zu haben, und nun erfuhr, dass er doch nicht unmittelbar zu den Herzen Derer gesprochen hatte, die sich mit ihm „Deutsche“ nannten, — so rüttelte doch die neue Erscheinung Alles auf, wie aus einer tiefen Lethargie. Auch dem Befangensten drängte sich eine Ahnung davon auf, dass er es hier nicht mit einer „Oper“ im hergebrachten Sinne, sondern mit einem *Ganzen* zu thun

*) Ein Hauptunterschied dieses, dem ersten, noch von Wagner selbst erstrebten, Pariser Erfolge vorgezogenen Werkes von dem deutschen Originale zeigt sich sofort darin, dass der französische Bearbeiter den natürlichen Duft der Sage durch episodische Zuthaten zerstört und das nordische Lokalkolorit schon in den phantastisch willkürlich gewählten Benennungen der Personen aufgiebt. Der Holländer heisst *Troil*, Senta-*Minna*, Erik-*Magnus*, Daland hat vollends den halbslavischen Namen *Barlow* erhalten. Er verkauft die Tochter mit vollem Bewusstsein der Hölle: *vive l'enfer! s'il m'apporte l'opulence et le bonheur!* Erik-Magnus soll dadurch „interessant gemacht“ werden, dass er, nachdem er mit Minna „*de nos beaux jours d'enfance*“ gesungen, *Mönch* wird (eine gute Veranlassung, den zweiten Akt mit einem *choeur des moines* zu introduziren) und, zur Trauung der eigenen Geliebten mit dem gespenstigen Nebenbuhler berufen, durch den über diesen verhängten Fluch die Katastrophe herbeiführt.

**) *Ludwig Tieck*, Romantische Dichtungen, Jena 1799 (Band I, Seite 423—83).

***) Siehe *Reichardt*'s „Romanbibliothek“, Band 21, Seite 243—56 (vgl. ebenda Bd. 7, Seite 74).

habe, in welchem das Feuer der Musik das Gedicht durchdrang und durchleuchtete, ohne von der poetischen Entwickelung das kleinste Opfer zu fordern. Was war gegen den fremdartig hinreissenden Eindruck dieses Werkes doch das ganze kühl raffinirte *„neueste deutsche Drama"*, mit welchem Gutzkow und Laube soeben an den deutschen Theatern experimentirten? Es kann kühn behauptet werden, dass der Eindruck des „Tannhäuser", der zu lebendigster Empfindung gebrachte tragische Gegensatz zwischen individuellem Lebensdrange und priesterlich starrem Despotismus des Buchstabens, in die feiner gebildeten Kreise Dresdens mehr an revolutionärem Zündstoff warf, als die bald darauf beginnenden politischen Aufwiegelungen und plumpen demagogischen Agitationen.

Zahmerer Natur waren die unmittelbaren Wirkungen auf die schöngeistige Welt Dresdens und Deutschlands. Es liegt im Wesen der Litteraturdichtung, dieser herz- und geschlechtslosen Luxuspflanze auf dem Boden moderner Kultur, dass keine erschütternde oder erwärmende Empfindung auf sie etwas Anderes vermag, als dass sie in der bewirkenden Ursache derselben, auch im Erhabensten, doch nur wieder den *„Stoff"* erblickt, den sie sich etwa anzueignen vermöchte. Die Eile, mit welcher gleich nach dem ersten Erscheinen des „Tannhäuser" die poetischen Verarbeitungen der ihm zu Grunde liegenden Sagenzüge sich mehrten, beweist, dass man auch im *„Tannhäuser"*, wie in dem, nun in so enge Beziehung zu ihm gesetzten, ebenfalls von Wagner neu belebten *„Sängerkriege"*, von jener Seite her nichts mehr noch weniger, als eben nur wieder zwei *„effektvolle Stoffe"* erkannte. Zwar einem versifizirten Drama *„Der Tannhäuser"*, dessen zweiten Akt noch in demselben Jahre die „Novellenzeitung" (1845, Band II, Seite 35 ff.) mittheilte, oder dem Liederkreise der Gräfin Hahn-Hahn, *„Kampf auf der Wartburg"*, wäre nicht mehr Bedeutung beizumessen, als wenn sich bald darauf ein in Dresden neugebildeter Männergesangverein nach dem „Tannhäuser" benannte. Dagegen hatte doch endlich ein „deutscher Dichter", Eduard Duller, den Rath jenes Unbekannten beherzigt und sich zur Herstellung eines *„Operntextes"*, gegen dessen üppigen Reichthum sich Wagner's Dichtung wie ein armseliger Schattenriss ausnehmen sollte, entschlossen, nachdem er sich zuvor den Komponisten (A. Mangold in Darmstadt) versichert, der ihm die nöthige Musik dazu schreiben sollte. An Pilgerzügen und -Chören, die sich in Dresden so wohl bewährt, an dem nöthigen Zauberspuk im Venusberge, an tanzenden Nymphen und Grazien durfte kein Mangel sein; der Pabst musste leibhaftig auf die Bühne, wenn gleich in der Maske eines Patriarchen Urban von Jerusalem; auf den „Sängerkrieg" ward verzichtet, dagegen bewies der Dichter seine „Selbständigkeit", indem er den berühmten Ratten- und Kinderfänger von Hameln mit dem unterirdischen Hofhalte der Frau Venus kombinirte, den „getreuen Eckard" aber (sonst der warnende Gefährte Frau Holda's) dem Ritter Tannhäuser als ergebenen Dienstmann gesellte, dessen Tochter Imigie dem Herrn ihre Liebe geweiht hat und zum Schlusse Hand und Herz den

durch das Erblühen des dürren Stabes aus dem Venusberge befreiten Ritters gewinnt. Hinter ihm, dem Entzauberten, stürzt der gespenstige Berg zusammen: man erblickt in der Ferne Tannhäusers Burg und eine „herrliche Gegend“ — Schlusstableau, allgemeiner Dankesjubel! . . . Dieser Abgrund von Leere und Oberflächlichkeit fand gleichwohl bei seiner ersten Aufführung in Darmstadt ungetheilten Beifall, als ein *„Erzeugniss ächt deutscher Kunst in jeder Beziehung“*! Anhaltendere Erfolge erzielte fünf Jahre später in *Wien* ein als „grossartig“ bezeichnetes Schauspiel *„Tannhäuser“* von R. v. Levitschnigg, mit ausserordentlichem Aufwande vorbereitet und im Theater an der Wien bis zum Jahre 1853 über hundert Male zur Aufführung gebracht. Es verging noch lange Zeit, bis der wirkliche „Tannhäuser“ durch den sonderbaren Kanal eines Wiener Vorstadttheaters sich den Weg in die kaiserliche Hofoper bahnte (*erste* Aufführung im Hoftheater am 19. November 1859)! In der Dämmerung dieser Uebergangszeit, entre chien et loup, begeisterte sich noch ein anderer Wiener Dichter, Adolf Franckel, für die Tannhäusersage: um die Natur des Hörselberges durch eigene Anschauung kennen zu lernen, begab er sich selbst für längere Zeit nach Thüringen auf das bei Eisenach gelegene Schloss eines vornehmen Gönners, des Grafen von Metternich. Wagner war es nur vergönnt gewesen, auf der Reise von Paris nach Dresden im Vorüberfahren einen Blick auf die waldige Höhe der ihm damals bereits gefeiten Wartburg zu werfen, die er erst 4 Jahre nach Vollendung seines „Tannhäuser“, bereits flüchtend und verfolgt, betreten durfte. In der That wurde es einer der Hauptfehler der Franckel'schen epischen Dichtung *„Der Tannhäuser“* (Weimar, Böhlau 1854), dass sie fast ganz in Beschreibungen und Schilderungen aufgeht. Um die gleiche Zeit veröffentlichte Karl Siebel, unter dem Namen *Thilo*, eine epische Dichtung *„Tannhäuser“* (Iserlohn, 1854); demnächst R. Paul, dessen uns unbekannt gebliebener, mit einer Widmung *an Richard Wagner in Zurich* versehener, *„Tannhäuser“* (Leipzig und Brüssel 1855) von Gutzkow wegen seiner „fliessenden Diktion“ gelobt wird. Dass auch Komponisten sich des glücklichen Stoffes bemächtigten, wie A. Reissmann in seinem *„Tannhäuser, ein Mysterium* in zwei Akten und acht Scenen“ (aufgeführt 1861 in der Berliner Singakademie*) und Sturm in *„Tannhäuser's Pilgerfahrt“* (aufgeführt 1852 in Dresden*) beweisen, geht uns hier, wo es sich um nachahmende *Litteraturdichtung* handelt, so wenig an, wie andererseits das ebenfalls an die „Pilgerfahrt“ anknüpfende satyrische Gedicht aus neuerer Zeit: „Pilgerfahrt, ein Spottgedicht von Tannhäuser dem Aelteren“ (Zürich, Verlagsmagazin 1876). Eher vermöchte uns der ausführliche Bericht zu interessiren, welchen M. M. v. Weber in der Biographie seines Vaters Karl Maria von Weber (im ersten Bande, Seite 456 ff.) giebt, wonach eben der

*) Beide Kompositionen finden sich in E. Kastner's „Wagner-Katalog“ erwähnt. Derselbe nennt auch die Romane von Hacklander, *„Tannhäuser“*, (der auch einer Novelle (1874) den Titel *„Lohengrin“* zu geben für zweckmässig erachtete), und von Grisebach, *„Der neue Tannhäuser“* und *„Tannhäuser in Rom.“*

Komponist des „Freischützen", durch Klemens Brentano ganz erfüllt von der Tannhäusersage, begierig gewesen sein soll, einen ihm von Brentano darzubietenden Text zu einer Oper „*Tannhäuser*" zu komponiren. Fast noch mehr jedoch, als die berichtete Thatsache selbst, fällt die Art des Berichtes auf, wenn der Erzähler bei der Ausmalung jener an sich fesselnden Möglichkeit in Ausrufungen, wie den folgenden, sich ergeht: „welche Pracht und Fülle des Aeusseren entfaltete sich bei dem Gedanken an den Wartburgkrieg, die Sirenenverlockung der Venus und ihrer Welt, den pontifikalen Pomp der Festen in Rom — Musik! rief hier jede Stelle und jeder Vers: Musik!" War denn aber wirklich schon Brentano auf die Kombination des „Tannhäuser" mit dem „Wartburgkriege" gerathen?? eine Verbindung zweier einander ursprünglich gänzlich fremden Sagenstoffe, welche allen nachweisbaren Bearbeitern des „Sängerkrieges" — vor Wagner — noch so ferne lag?*) Die Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit der Anschauung, die sich den Stoff des „Tannhäuser" eben gar nicht anders vorzustellen vermag, als in der ihm von Wagner verliehenen Gestalt, beweist allerdings, wie sehr diese letztere jedem Deutschen in Fleisch und Blut übergegangen ist, lässt aber am Ende die ganze, mit solchen Details ausgeführte Angabe in einem bedenklich zweifelhaften Lichte erscheinen.

Mit dem Ende der fünfziger Jahre nehmen auch die „Tannhäuser"-Dichtungen ein plötzliches Ende. Offenbar ist der Grund dieser auffallenden Erscheinung darin zu suchen, dass im Wettstreite mit dem nun allerseits verbreiteten Originale den Nachdichtern der Athem ausgegangen ist, während andererseits geheimnisvoll spannende Nachrichten über Wagner's *Nibelungenwerk* und die 1859 erfolgte Veröffentlichung der Dichtung von „*Tristan und Isolde*" die Aufmerksamkeit auf diese Stoffe zu lenken beginnen. In dem dämmernden Zeitraum zwischen der ersten Nachricht von einem neuen Werke Wagner's und dessen Vollendung und Aufführung hat sich von jeher die Geschäftigkeit der Herren von der „schönen Diktion" am meisten bereifert und produktiv erwiesen. Dass die schnelle *Verbreitung* eines Werkes von Wagner ihnen die Vorsprünge ganz abschnitt, an denen sie die Fäden ihres Gespinstes befestigen konnten, beweist keines mehr als der „Lohengrin", welcher von Nachdichtern ganz frei blieb. Allerdings lag ein verschwindend kurzer Zeitraum zwischen den ersten Weimarer Aufführungen desselben und seiner schnellen weiteren Verbreitung, durch die er, einmal *bekannt* geworden,

*) Als solche Bearbeiter sind zu nennen: Fouqué („*Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, ein Dichterspiel", Berlin 1828) und schon vor ihm der Verfasser eines am 15. März 1819 im Theater an der Wien aufgeführten fünfaktigen romantischen Schauspiels: „*Die Minnesänger auf der Wartburg*", Ch. Kuffner (gedruckt erschien dasselbe: Wien 1838); ferner E. T. A. Hoffmann in der Novelle „*Die Meistersinger auf der Wartburg*" (erste Erzählung des 2. Theiles der „Serapionsbrüder") und Aug. Bürck in „*der Sängerkrieg auf Wartburg*" (erste Abtheilung eines Cyklus von drei romantischen Erzählungen unter dem Gesammttitel „*Heinrich von Ofterdingen*", Leipzig 1834).

alsbald der entschiedene Liebling der Nation ward und sich der Nachbildung entzog. Doch liesse sich auch noch eine tiefere Begründung dieser Erscheinung darin finden, dass gerade „Lohengrin“ gar nicht nachzudichten war, weil Wagner die einzig mögliche moderne Bedeutung des uralten germanischen Mythos zu tief und wahrhaft bereits ausgesprochen hatte. Gerade „Lohengrin“ enthielt in hervorragendem Sinne eine „Mittheilung“ des Künstlers an seine Zeit, die Mittheilung des Leidens, das ihn als Künstler bedrückte, der eigentlichen Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart. *Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht frage, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei, und weil er so sei, wie er ihm erscheine.* Wieviel davon lässt sich auf den Künstler selbst beziehen, der nicht müde wird, sein *Volk* zu suchen, und von ihm nicht verstanden wird. Wer sollte dem Künstler diese schmerzliche Klage nachzusprechen wagen? Sollte der „deutsche Dichter“ sich, dieser Unmöglichkeit gegenüber, an das rein „Stoff“-liche des Gral-Mythos halten? Aber eben der Gral musste mit seiner ganzen Heiligkeit und herben Strenge dem „Dichterwalde“ ewig fremd und gleichgiltig bleiben!

Es ist gewiss merkwürdig, dass das deutsche „Publikum“ jene eigentliche „Mittheilung“ des Künstlers durch das Kunstwerk nie verstand, und doch die blosse *Art* dieser Mittheilung es so sehr an das Kunstwerk fesselte, dass seine rein äusserlichen Wirkungen sogar bis in das deutsche Familienleben gedrungen sind. Seit dem ersten Erscheinen der „Lohengrin“ liessen in Deutschland die Eltern ihre Töchter mit Vorliebe „*Else*“ taufen. *Diese* Wirkung dauert noch bis auf heute fort, — die Wirkung der „*Lieblingsoper*“.

Aber dem „Dichterwalde“ war damit nicht geholfen. Zu fern von seinem Boden war „Lohengrin“ erwachsen und zu plötzlich stand er in voller Deutlichkeit da, um sich über ihn täuschen zu können. Anders erging es dem „Tristan“ sowohl als dem grossen „Ringe“, deren allmählich, mit zögernder Langsamkeit sich vollziehende Geschicke dem Meister so tiefe und unerträgliche Leiden auferlegten, aber das Zwielicht länger währen liessen, zum Vortheil derer, denen in der Dämmerung am wohlsten ist.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

Vorwort der Redaktion.

Indem wir wünschen müssen, dass die grösseren Abhandelungen in unseren Blättern, soweit dieses für jetzt noch ohne das stäte lebendige *Beispiel* möglich ist, immer mehr sich dem Positiven zuwenden möchten, welches wir auf dem Wege und mit den Mitteln der Kunst, der künstlerischen Gesinnung und Weltauffassung, im Allgemeinen wie im Besonderen zu erreichen streben, so eröffnen wir hiermit eine eigene Rubrik für jenen kleineren, mehr kritischen Aufsätze, welche das unsere idealistischen Bestrebungen Umgebende und Begleitende, und leider meistens dem Geiste unserer Kunst im weiteren, wie im engeren Sinne Feindliche und Hinderliche in der Kultur unserer Zeit, an charakteristischen Beispielen von modernen Thaten, Meinungen und Erscheinungen aufweisen und, wo es nöthig dünkt, widerlegen wollen. Die bisher bei uns gebräuchliche Rubrik „*Kritik*" würde demgemäss künftighin mit unter diese grössere Abtheilung unserer Blätter zu fallen haben, als welche im Allgemeinen den Boden zu schildern und zu charakterisiren haben wird, auf welchen wir, mit unseren eigenthümlichen Bedürfnissen, Anschauungen, Wünschen und Forderungen, und mit den grossen künstlerischen Wirklichkeiten, welche uns dazu erweckt, begeistert und geleitet haben, mitten in die heutige Zeit hinein, als wahre „Zukunftsmusiker" uns versetzt finden müssen. Diese Schilderungen der Zeit an einzelnen prägnanten Beispielen, welche zur besonderen Betrachtung oder Beurtheilung herausfordern, sollen die grösseren Aufsätze an der Spitze unserer Blätter, als gegenseitige Erläuterungen, stätig begleiten, wobei es uns jedoch unbenommen bleibt, wenn einige dieser „*Beiträge zur Charakteristik der Zeit*" sich zu umfangreicheren Arbeiten ausdehnen sollten, dieselben auch wiederum mit unter die Hauptartikel aufzunehmen. —

Den nachfolgenden ersten Artikel möge man nun gleichsam als einen andeutenden Prolog zu diesen Beiträgen betrachten, welcher sich zunächst an unsere jüngeren, seit dem Jahreswechsel erst neu hinzutretenden Mitglieder wendet, und ihnen jenes Umgebende, im Gegensatze zu dem uns Eigenen, in seinen Umrissen nur erst skizziren will. Zugleich aber dürfte es unsere Mitglieder wohl auch interessiren, in diesem Artikel einmal eine kurze Darstellung der Bedeutung Wagnerischer Kunst inmitten unserer Zeit aus der Feder gerade eines solchen litterarisch thätigen Mannes kennen zu lernen, welcher bisher den speziellen Bayreuther Bestrebungen noch nicht näher getreten, hiermit zuerst sich der öffentlich dokumentirten ernstlichen Betrachtung jener Bedeutung der neuen Kunst zugewendet hat. Um jedoch störende Missverständnisse zu verhüten, wollen wir gleich zum Beginne wenigstens auf den einen wichtigen Umstand hinweisen, dass der Verfasser dieses ersten Aufsatzes mit dem Namen des von ihm vorwurfsvoll zitirten „*Pessimismus*" unserer Zeit nicht etwa jene, gerade für uns hochbedeutsame, eben so starksinnige als tiefernste Weltauffassung Arthur Schopenhauer's trifft, sondern damit vielmehr nur die schwächlich feige und in Folge oberflächlichen Missverstehens jener Lehre heute allerdings weithin verbreitete Ma-

zinne eines halt- und hoffnungslos gewordenen Optimismus nach Verdienst rügend bezeichnet hat. Diese Maxime gehört durchaus in die geistige Welt der „gebildeten" Menschen der „Jetztzeit," welche bei der Nennung Schopenhauer's an nicht viel mehr zu denken wissen, als an eine triviale Aufforderung, sich eine Kugel vor den Kopf zu schiessen; was sie dann in der Majorität weislich nicht zu befolgen vorziehen, sondern zu ersetzen suchen durch ein unkräftiges und unwissendes Jammern über den jeweiligen Zustand der sie umgebenden Gegenwärtigkeit, im Sinne des dennoch stäts von ihnen geglaubten „ewigen Fortschrittes." Ihnen, den versteckten Optimisten von der kläglichen Gestalt, kam der *„Philosoph des Unbewussten"* gerade recht, der ihnen die frohe Kunde brachte: jawohl, die Welt ist niederträchtig und jammervoll, nur von eitelen Illusionen bevölkert, und ihr erlösendes Ziel ist ihre eigene Verneinung; aber nehmt euch das nur nicht allzusehr zu Herzen, euch persönlich berührt das nicht, ihr braucht deshalb nicht zum willenverneinenden Revolver zu greifen: gebt euch nur nach wie vor ganz getrost dem „Weltprozesse" mit seinen Illusionen hin; denn je mehr ihr dies thut, um so schneller prozedirt er schon ganz von selber dem fatalen Erlösungsziele zu, das sich dann zuletzt, ohne alle Mühsal eurerseits, ganz genehm und bequem für euch einfinden wird. — Hartmann's Philosophie ist die grosse Trösterin eben jenes unechten Pessimismus Derer geworden, welche das Licht der Schopenhauerischer Wahrheit geblendet und scheu gemacht hatte, sodass sie nicht erkennen konnten, wohin es uns leuchte. Damit aber wird diese Philosophie auch die ärgste Feindin der wahrhaftigen *Religion*, als welche vielmehr die wirkliche, ideale, Trösterin des Pessimisten in Schopenhauers Geiste, und so die heilige Blüthe seiner recht verstandenen Lehre ist. Denn jene wesenhafte Unseligkeit alles Lebenden, welche er uns enthüllt hat, ist durch keine Selbstvernichtung des Individuums und durch keine Hingebung an den Weltprozess, auf Kredit der Tröstung des Unbewussten, wieder gut zu machen, sondern allein durch *göttliche Erlösung* selbst, wie sie uns in Christus offenbart worden ist. In diesem Sinne konnte Schopenhauer seine Philosophie die christlichste nennen; und in diesem Sinne ist sie zugleich eine Retterin der heiligen Güter unserer Seele bei dem barbarischen Zusammensturze aller edlen menschlichen Kultur, wie ihn unsere Zeit uns nur zu deutlich vorahnen lässt. Das Merkzeichen dieser hohen Bedeutung der Schopenhauerischen Philosophie ist allerdings nicht zu finden bei den kläglichen Nachbetern oberflächlich abgeschöpfter Weltschmerzphrasen, denen der Verfasser des nachfolgenden Artikels mit Recht ihren faulen „modernen Pessimismus" vorwirft, sondern in dem lebendigen Erzeugnisse des wahren Geistes jener grossen philosophischen Welterkenntnis, welches uns Wurzel und Blüthe derselben zugleich im idealen Symbole darbietet: in der erhabenen tragischen Kunst unseres Meisters, des Schöpfers des *„Parsifal."* —

H. v. L.

I.

Die „Jetztzeit" und das „Kunstwerk der Zukunft."

Eine Neujahrsbetrachtung von Lic. Dr. Friedrich Kirchner.

„Es ist eine *Lust* zu leben" — so jubelte Hutten, und mancher Zeitgenosse der Reformation, als die Bande des politischen, wissenschaftlichen und kirchlichen Lebens zu brechen schienen, als antike Kunst und Wissenschaft neu erblühte, und es sich rings in deutschen Landen zu freiem Leben regte. — „Es ist eine *Last* zu leben" — ist der mehr oder minder deutliche, mehr oder minder verhohlene Grundton unsres heutigen Redens und Schreibens, und keine philosophische Weltanschauung zählt mehr Anhänger, als der *Pessimismus*. Jahr auf Jahr vergeht, und immer und überall nur hört man die alten Klagen darüber, dass der politische Himmel von drohenden Gewittern umlagert ist, die sich jeden Augenblick entladen und die ganze europäische Kulturwelt zerstören können, dass die sozialen Zustände immer bedenklicher werden, Handel und Verkehr stockt, die Unzufriedenheit der Arbeiter mit der Schlechtigkeit der Leistungen wächst. In der That, wer mag noch gründlich lernen und langsam erwerben, da vielmehr jeder nur strebt so schnell und so leicht reich zu werden wie möglich, und die allgemeine Möglichkeit dies zu können jede ernstlichere soziale Bestrebung alsbald zum Verbrechen an der „Gesellschaft" stämpelt! — Trotz allen Flittern, die wir den Kulturvölkern alter und neuer Zeit entnommen haben, fehlt es den modernen Menschen an jeder Grösse und Schönheit, die uns an dem Menschen vergangener Kulturen und Zeiten begeistert und entzückt. So fallen sie hilflos einer der Strömungen zum Opfer, welche jetzt am lautesten rauschen: dem frivolen *Materialismus* oder dem skeptischen *Pessimismus*. Entweder suchen sie Befriedigung im Sinnengenuss und in der Verleugnung der idealen Aufgaben, die uns gestellt sind; oder sie ergeben sich in schwächlichen, einseitigen Klagen über dieses elende Dasein, das wir sobald als möglich abwerfen sollten. — Doch unvertilgbar bleibt der Drang des Menschengeistes nach dem *Ideal*. Nun versucht man es wohl mit der Arbeit im Dienste des *Staates* und der *Gesellschaft*. Was aber kann diese Arbeit unseren Zeitgenossen bedeuten, wenn unser Leben doch nur ein *Kampf um's Dasein* (nach dem Materialismus) oder ein *Kampf um's Nichts* (nach dem Pessimismus) ist? Sie müssen verzweifeln oder stumpfsinnig werden, da ihnen in solchem Kampfe um das Dasein, d. h. aber um die Erhaltung der dem Ideale so wenig entsprechenden, nichtigen Zustände der Gegenwart, jeder Ausblick auf ideale Ziele, welche mehr als Phrasen wären, verwehrt bleibt! — Andere, höher Beanlagte, bemühen sich freilich noch um Wissenschaft und Kunst. Unsre *Wissenschaft* weiss vieles Neue, und doch keucht sie unter der Last des Ererbten, Ueberlieferten und scheut sich vor allem Grossen, Lebendigen, das vor ihren Augen erstehen mag. Der produktive Geist wird von der Arbeit, sich nur erst das Vorhandene einzuprägen, fast erdrückt. Unsre Erziehung krankt an diesem Hauptgebrechen unserer Kultur. Sie füttert die Jugend mit Wissensfrüchten aller Zeiten zu wandelnden Abstraktionen der Historie auf und dressirt sie auf unsern höhern Schulen zu Berufsphilistern, die in Autoritätssucht und Formelangst selbständig weder zu denken, noch zu fühlen, noch zu handeln wagen. Unsre höchste Lust und Fertigkeit ist zu rubriziren, das Vergangene oder Gegenwärtige, in Geschichte oder Naturwissenschaft. Der Sammelfleiss blüht, die Produktionskraft verdorrt. — Noch trauriger wirkt

die Betrachtung der *Kunst*, welche unser Zeitalter hervorbringt. In Architektur und Plastik stehlen wir der Vorzeit nur die erhabenen Formen ihrer grossen Kulturen zum Paradeputz unserer gemeinen modernen Utilitätsbedürfnisse ab. In der *Malerei* kann das historische und religiöse Bild wenig Pflege finden. Wo es noch mit Effekt auftritt, da ist es ein geistreiches Genrebild geworden, sonst aber bleibt es leblos und lügnerisch; denn der hastige Lauf der Zeit reisst uns aus der schaffenskräftigen Ruhe des Schauens des Grossen und Heiligen unwiderstehlich fort. In Landschaft, Genre und Portrait wird das Alltägliche und Reale durch die einzig zu rühmende vollendete Technik und Behandlung der Materie zur Kunst zu erheben gesucht. — Blicken wir auf die sog. *redenden* Künste, *Poesie* und *Musik*, so ist der Eindruck ein ähnlicher. Im vorigen Jahrhundert stand die schöne Litteratur im Zentrum des öffentlichen Lebens; *sie* nahm das lebhafteste Interesse der ganzen Nation in Anspruch. Heute ist dieses Interesse dagegen der Politik, den sozialen Verhältnissen und der kommunalen Arbeit zugewandt; und das wäre ganz recht und gut, wenn nur ein sicheres Bewusstsein des nationalen Geistes, ohne Phrase, darin lebendig würde! — *Jene* Stellung der Kunst war freilich auch insoweit eine unnatürliche, als sie nicht auf dem Boden eines wirklichen, grossen, gesunden Volkslebens ruhte; aber das heutige grosse *Staats*wesen kann wiederum überhaupt gar nicht die Kunst erzeugen noch hegen. Man sagt: *es fehlt unserem Zeitalter an Idealismus*, d. h. an dem Glauben an die unsichtbaren, aber ewigen Güter, und an der daraus entspringenden Begeisterung für das Wahre, Schöne und Gute, vor Allem aber an der Achtung für das *Grosse*, welches ihm den Idealismus repräsentirt. Die Richtung zum Idealen, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von grossen Meistern der Kunst gewiesen, ward durch die transzendentale Philosophie genährt, welche sich auch in der Philologie und Theologie jener Zeit, in der Geschichtschreibung und Naturphilosophie, vor Allem in der *Romantik* wiederspiegelt. Ein kritischeres Zeitalter folgte, durch den philosophischen Panlogismus einerseits und den Aufschwung der *Naturwissenschaften* andererseits hervorgerufen. Die Geschichtswissenschaft ward neu durchforscht und ergab zahllose unerwartete Resultate; bedeutende Erfindungen und Entdeckungen lockten viele Geister in das Arbeitsfeld der Chemie und Physik, die sich nun entschieden gegen die Naturphilosophie, ja, bald gegen alle Philosophie erklärten. Das „Leben Jesu“ von D. Strauss und die Kritik der „Tübinger Schule“ unterwarfen das Urchristenthum der sichtenden Sonde und erschütterten die Grundlagen der hergebrachten Theologie. Dem Durchschnittsmenschen ward nun Alles, was gegen den *„gesunden Verstand“*, gegen die *„Naturgesetze“*, gegen die mathematische Nothwendigkeit zu verstossen scheint, zum Unsinn oder Betrug. Ganz richtig ist das, wo von Naturgesetzen die Rede ist, die wir *kennen*. Aber das ganze herrliche Gebiet des Geistes, des Herzens, des Gemüthes und der Phantasie lässt sich weder messen, noch wägen, noch seziren, — und doch hat es höhere Realität als alle Elemente und Drogen. Dieses scheint unserm Zeitalter verborgen zu sein; wie käme es also zu einem Idealismus, der *Poesie* schaffe und schätze?! „Deutsche Dichter“ gibt es auch heut noch über genug. Und noch immer gilt den Dichtern der Ruf Schiller's:

„Erhebet euch mit kühnem Flügel
„Hoch über euren Zeitenlauf!
„Fern dämm're schon in eurem Spiegel
„Das kommende Jahrhundert auf!“

Sie aber *thun* es nicht und — *können* es nicht. Es fehlt ihnen die Lebenssphäre, in der sie also wachsen und wirken könnten. — Kommen wir schliesslich zur *Musik*, dieser mächtigsten unter den Künsten. Ihre Wirkung ist die umfassendste,

unmittelbarste; der geheimnisvoll lebenwirkende Kern der Welt spricht aus ihr zu dem Kerne unseres Wesens, Weltseele zur Menschenseele. — Sie allein kann nicht lügen, wie alle andern Künste, die dem Scheine der Konvention dienen können. Das Material der *Poesie* z. B. ist die Sprache. Aber diese, wie konventiell und verschroben und gefälscht ist die Sprache unserer Zeit! Wie viel festgeprägte Begriffe, triviale Urtheile, hohle Formeln sehen wir Spätgeborne uns gezwungen fortwährend anzuwenden. Die Sprache unsrer germanischen Vorfahren war anschaulich, kernig, reich, tief und mannigfaltig. Wir dagegen müssen uns mit wenigen flachen Worten, die wir zu mühsäligen Satzfigurationen kombiniren, kümmerlich behelfen. Die Musik jedoch kann der Worte entrathen; ja, die von der Noth der Sprache befreite Musik kann eine eigene Sprache sich schaffen; sie erschüttert den Hörer bis in's Mark, ohne Begriffe, Urtheile und Schlüsse. Sie steht daher am nächsten der freien, schöpferischen Natur; bei ihr kann sich am ersten Inhalt und Form, Idee und Ausdruck decken. — Wohin ist die Musik gerathen seit dem Tode der grossen Meister von Bach bis Beethoven? Einzelne Talente traten auf und erweckten im begränzten Kreise des musikalischen Sinnes lebhafteres Interesse, das sich inmitten der grossen Armsäligkeit des modernen Kunstlebens zu parteiischer Heftigkeit übertrieb; aber, wo alles ideale Wesen in Oede und Staub sich verloren, da konnte aus solchen musikalischen Spielen und Streiten eine *nationale Kunst* uns nicht erstehen.

Dagegen erstand der musikalischen Kunst ein Meister, der ihr den Weg zu bahnen wusste zum nationalen Kunstwerke: Das ist Richard Wagner.

Auch der befangenste Gegner pflegt die *Vielseitigkeit* von Wagner's Begabung anzuerkennen. Diese „Vielseitigkeit" beruht aber in der *Einheitlichkeit* seines künstlerischen Wesens, welche ihm auch die vielbewunderte, dem zersplitterten modernen Menschen unerreichbare, ideale *Konsequenz* seines künstlerischen Wollens ermöglicht. — Blicken wir zunächst auf den *Musiker*. Ein Anhänger der Schopenhauerischen Grundansicht, dass der *Wille* in der Natur sich überall bethätige, versenkt sich Wagner in diesen Grund-Wesen aller Dinge und gibt es in seiner Musik unmittelbar wieder. Für ihn ist nichts Stummes, Lebloses, Unbeseeltes in der Welt. — Er vernimmt, ein echter Dichter, das Jauchzen und Klagen in Feld und Wald, er empfindet nach, was die tausendfachen Töne der unendlichen Welt um uns her verkünden. „*Aus Mitleid wissend*", wie Parsifal, ringt er den grossen Kampf um's Dasein, den die zahllosen lebenden Wesen führen, in seiner eigenen Herzenswelt noch einmal durch. — Daher die wunderbare, sprechende Deutlichkeit seiner Musik, ihre Naturnothwendigkeit, ihre künstlerische Wahrheit. Nicht dass er die Musik dem Drama aufgeopfert hätte, sondern er hat beide, insoferne sie *Kunst* waren, genöthigt, die *Natur* wieder zu geben, zu reden in Tönen und musikalisch zu empfinden, nicht in Begriffen, Formeln und Phrasen, sondern in wahrhaftigen Gefühlen und lebendigen Bildern. — Damit hängt Wagner's Bedeutung als *Dichter*, ästhetisch betrachtet, zusammen. Nachdem er einmal erkannt, was wir oben von der Sprache urtheilten, dass sie nämlich durch unsre Kulturentwickelung verarmt und verfälscht ist, so versuchte er in die grossartige Natur der alten Rede hineinzudringen. Es ist begreiflich, dass er mit solchem, unserer Zeit fremden Streben nach urkräftigem Sprachausdruck den leichten Hohn der „Kritiker" heraufbeschwören musste. Durch dieses Bemühen aber gelangte Wagner in den Besitz einer Dichtersprache, so kräftig klangvoll und erhaben, dass ihn jeder Deutsche darum beneiden sollte. Und diese Selbstzucht im Gedankenausdruck muss natürlich das Sprachgefühl seiner Hörer ebenso läutern und erfreuen, wie seine naturkräftige, reine Musik das musikalische Gefühl. — Mit diesem Hinabsteigen in den *Sprachbrunnen* der Vorzeit hängt ferner

Wagner's Liebe zum *Mythos* zusammen, eine Liebe, die zugleich ein Zeugniss für seinen Dichtergenius ist. Denn er erkannte die hohe herrliche Poesie dieser alten deutschen Sagen, in denen noch klar und tief des deutschen Wesens Urquell rauscht. Was uns im Nibelungenliede des 13. Jahrhunderts als ein schönes Kulturgemälde des Mittelalters erscheint, deutet uns Wagner in seinem Nibelungendrama als das gewaltige Weltproblem der Erlösung. Der Gott verliert Macht und Herrschsucht durch Mitleiden und Mitfreude, er wird frei von sich selbst, von seiner Selbstsucht durch Liebe. Sagt doch Wagner selbst über die Kunst: „Sie bewahrte mich als Künstler, ja sie machte mich in Wahrheit erst zum Künstler von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer grösserer Bestimmtheit gegen unsre ganzen Kunstzustände sich auflehnte. Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der *Liebe*. Nur wer das Bedürfniss der Liebe fühlt, erkennt dasselbe auch in Andern." In dieser Stimmung ist der „*Fliegende Holländer*" geschrieben, welcher die Sehnsucht nach Ruhe aus allen Stürmen des Lebens durch das sich in Liebe opfernde Weib schildert. Auch hier legte er den Mythos, eine mittelalterliche Volkssage, zu Grunde, um aus den einfachen Zügen der Volkspoesie die Lösung eines schweren Zeitproblems zu gestalten. „Die Sage", sagt Wagner, „in welche Zeit und in welche Nation sie fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den reinmenschlichen Inhalt aufzufassen und ihn in einer nur ihm eigenthümlichen, äusserst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. Durch den sagenhaften Ton wird der Geist *sofort* in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zum völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte. Diesen hellsehend machenden Zauber soll die Musik vollständig ausführen." — Ein weiterer Zug der Wagnerischen Kunst, welcher mit dem Wesen des deutschen Mythos zusammenhängt, ist das *Erhabene* seiner Schöpfungen. Die furchtbare Gewalt der Triebe und Leidenschaften des Menschenherzens, die dämonische Macht der Natur, vor Allem das wunderbare Wechselgetriebe der Liebe und der Welt, das entsetzliche Elend des Sündenfluches — diese Grundgedanken gewinnen in Wagner's Dramen Ton und Gestalt. Aber er geht keineswegs *unter* in dem pessimistischen Gedanken der Weltverderblichkeit; er führt uns durch die Welt hindurch, über sie hinaus in eine höhere Freiheit; er ist wahrhaftiger *Idealist*, nicht nur mit dem *Worte*, sondern in der *That!* — Und hiegin sehen wir eine Hauptseite seiner nationalen Bedeutung. Wohl gehört unser Künstler, wie alle bedeutenden Genien, zu den *tragischen* Charakteren im Leben, wie in der Kunst. Er hat die unleugbare Wahrheit Schopenhauer's erfasst, dass der Einzelne aufzugehen hat in das unpersönliche Ganze, dass unser Schicksal ist: zu entsagen, zu leiden. Aber er verzweifelt darum nicht; denn ein Ideal hebt ihn. Es ist *der Glaube des Genius an eine ideale Kraft im Menschen*, eine Kraft, die im Künstler *schöpferisch* wird, während sie im religiösen Glauben die *Erlösungsthat* vollzieht. Und wie er treu an diesem Glauben gehalten hat, so feiert er in allen seinen Werken die *Treue*, diese gepriesene Grund- und Haupttugend des alten germanischen Volkscharakters. Rienzi's Schwester, Elisabeth, Senta, Elsa, Isolde, Kurwenal und Marke, Brünnhilde und Gurnemanz — sind das nicht lauter glänzende Typen der Treue in ihrer verschiedenen Gestaltung? Die Darstellung solcher Stoffe und Vorbilder, in so ergreifender dramatischer Form, sollte sie nicht einen veredelnden Einfluss auf diejenigen ausüben, welche sie mit ernstem Sinne erleben? — Aber hiermit ist die Erhabenheit der Poesie Wagner's nicht erschöpft. Noch höhere Probleme behandelt und löst er. Das Weben und Streben

der *Menschheit* stellt er uns im lebendigen Symbole seines Drama's dar. Die Menschheit erschien ihm immer mehr als der würdigste tragische Held für sein Gesammtkunstwerk. So wagte und schuf er denn das Unglaubliche: den *Nibelungenmythos*. Konnte Wagner schon vom „*Tristan*" sagen: „Die Menschenseele ist hier gleichsam der Schauplatz der Tragödie" — so kann man dieses Wort noch erweitert auf den „*Ring des Nibelungen*" anwenden und sagen: die ganze Welt ist der Schauplatz der Tragödie. Wie einst der Gnostizismus des 3. Jahrhunderts das Christenthum nicht nur als soteriologisches und anthropologisches Prinzip, sondern als *kosmisches* erfasste, so erweitert Wagner hier die Moral zur Kosmologie; denn er weiss, in welchem Zusammenhange das Schicksal des Menschen, des Mikrokosmos mit dem Makrokosmos steht. So erscheint uns sein *Wotan* wie der erhabene Typus des in unsere Zeit gestellten, grossen Menschen. Sein Durst nach Macht, wodurch er die Freiheit verliert; seine Furcht vor der Götterdämmerung, die er vorhernicht, ohne sie abwenden zu können; seine Sehnsucht nach einem freien, furchtlosen Menschen, der als Heiland kommen und doch vernichtet werden soll; der Ekel vor Macht und Besitz, der schliesslich Wotan überkommt; und endlich die Erlösung vom Fluche durch Selbstentsagung und freudigen Tod: das sind hohe, kühne Gedanken, die dem verständnissvollen Hörer das Herz erheben und zur Empfindung des Grossen und Edlen erstarken lassen müssen. — Oder im „*Lohengrin*": das Höchste kann nicht genommen oder erarbeitet werden, frei und von oben als Gnadengeschenk kommt es Liebe suchend zu den Menschen, den Auserwählten — Endlich im „*Parsifal*" schildert uns Wagner das Geheimniss der Religion und des Christenthums, zugleich im Geiste des Schopenhauerischen ethischen Gedankens. „Aus *Mitleid* wird der reine Thor *wissend*" — nur wer ein Herz voll Liebe und Demuth hat, kann den Gral, das Heilthum und Heiligthum, erkennen und Andre erlösen. Indem Wagner's Kunst unserer Zeit solche, ihr entfremdete, Ideale in grossen Zügen vor die Augen führt, dürfen wir ihr vor Allen die Bedeutung einer Wahrerin unseres nationalen Wohles zuschreiben. —

Zum Schluss wollen wir nicht unterlassen als ein schönes Zeichen für R. Wagner's ethische Bedeutung den herzerfreuenden Aufsatz zu erwähnen, den er neuerdings in Form eines „Offenen Schreibens an Herrn E. v. Weber" (Bayreuther Blätter, 1879, 10. Stück) veröffentlicht hat. Mit edlem Pathos und dem tiefinnern religiösen Kerne der Sache entnommenen Gründen tritt hier der Schöpfer des „Parsifal" für die unschuldig und — unnütz gemarterten Thiere ein. Der letzte Grund für diese beherzigenswerthe That ist seine Philosophie des *Mitleids*, welche unserer rücksichtslosen, selbstsüchtigen und hartherzigen Zeit die unumstösliche Wahrheit predigt, dass „die Menschenwürde sich genau erst auf dem Punkte dokumentire, wo sich der Mensch vom Thiere durch das *Mitleid* auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag."

So kämpft Wagner mit Wort und Ton, in Poesie und Prosa für wahre Religion, Humanität, Gemüth und Sittlichkeit. Ueberall ist sein letztes Ziel nicht der vorüberfliegende Sinnengenuss, sondern die Veredlung des ganzen Menschen; erfüllt von den Idealen, welche sein künstlerisches Schaffen beseelen, verschmäht er den Beifall der Menge, den sie gern und kritiklos dem ihr Schmeichelnden gewährt. Aber mag selbst die Gegenwart im Allgemeinen die Intentionen des grossen Künstler's verkennen, ja verketzern — in unsern Augen ist sein Verdienst, einige Tausend gross Denkender erfreut und veredelt zu haben, gross genug; und der gute Same deutscher Gesinnung, sittlicher Kraft und wahrer Begeisterung, den er durch seine Schöpfungen ausstreut, wird in der immer wachsenden Vereinigung seiner Freunde und Verehrer von Jahr zu Jahr seine neuen, köstlichen Früchte tragen! —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Goethe und Schiller.

I. Die Kunst und der Künstler.

Schiller an Goethe (7/4 79.) Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein grosser Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, *was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muss.* Das Terrain würde lichter und reiner, das Kleine und Unbedeutende verschwände und für das Grosse würde Platz.

Schiller an Goethe. (4/4 97.) Es ist mir aufgefallen, dass die *Charaktere des griechischen Trauerspiels* mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Stücken finde. Die Wahrheit leidet dadurch Nichts, weil sie blossen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind, als blossen Individuen.

Goethe an Schiller. (9/12 97.) Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, dass das *höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel* bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muss um ein solches Werk hervorzubringen? Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte, ich erschrecke aber bloss vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, dass ich mich durch den blossen Versuch zerstören könnte.

Schiller an Goethe. (14/9 97.) Ich frage . . ., ob die *Neigung* so vieler talentvoller Künstler neuerer Zeiten *zum Poetisiren in der Kunst* nicht daraus zu erklären ist, dass in einer Zeit wie die unsrige es keinen Durchgang zum Aesthetischen giebt, als durch das Poetische, und dass folglich alle auf Geist Anspruch machenden Künstler, eben deswegen weil sie nur durch ein poetisches Empfinden gerecht worden sind, auch in der bildenden Darstellung nur eine poetische Imagination zeigen.

Schiller an Goethe. (15/12 97.) Ich habe schon öfters gewünscht, dass unter den vielen schriftstellerischen Speculationen solcher Menschen, die keine andere als compilatorische Arbeit treiben können, auch einer darauf verfallen möchte, in allen Büchern nach *poetischen Stoffen* auszugehen und dabei einen gewissen Tact hätte, das *punctum saliens* an einer an sich unscheinbaren Geschichte zu entdecken. Mir kommen solche Quellen gar nicht vor, meine Armuth an solchen Stoffen macht mich wirklich unfruchtbarer im Producirem, als ich ohne das sein würde. Ein Reichthum an Stoffen für möglichen Gebrauch vermehrt wirklich den innern Reichthum, ja übt eine wichtige Kraft etc. etc.

Goethe. (W. Meister's Lehrjj. I, 10.) Da M. bisher die *Kunstrichter* wenig genutzt hatte, so erneuerte sich seine Begierde nach Belehrung, als er seine Bücher wieder durchsah und fand, dass die theoretischen Schriften noch meist unaufgeschnitten waren. Er hatte sich, in der völligen Ueberzeugung von der Nothwendigkeit solcher Werke, viele davon angeschafft und mit dem besten Willen in Keines auch nur bis in die Hälfte sich hineinlesen können.

Schiller. (Vorrede zu Fiesko.) Der politische Held ist in eben dem Grade kein Sujet für die Bühne, in welchem der Mensch hintangesetzt werden muss.

Es stand daher nicht bei mir meiner Fabel (den Fiesko) jene lebendige Gluth einzuhauchen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung (in den Räubern) herrscht. —

Schiller an Goethe. (28/11 1796.) (Vom Wallenstein.) Das eigentliche *Schicksal* thut noch zu wenig, und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück.

Goethe. (W. Meister's Wanderj. III, 3 p. 301.) Dem Reinen ist Alles rein; warum nicht die unmittelbare Absicht Gottes in der Natur? Aber vom *Jahrhundert* kann man dies nicht verlangen; ohne Feigenblätter und Thierfelle kommt es nicht aus, und das ist noch viel zu wenig.

II. Die Zeitgenossen.

(Schriftsteller, Publikum und Kritik.)

Schiller an Goethe. (18/8 1802.) Möchte nur irgend ein subalterner Genius, einer von denen, die gerade auf Universitäten wohnen und walten, die letzte Hand an Ihre wissenschaftlichen Ideen thun, um sie zu sammeln, leidlich zu redigiren und so für die Welt zu erhalten. Denn Sie selbst werden dieses Geschäft leider immer in die Ferne schieben, weil Ihnen, dünkt mir, das eigentlich didactische gar nicht in der Natur ist. Sie sind eigentlich recht dazu geeignet, um von andern bei Lebzeiten beerbt und ausgeplündert zu werden, wie Ihnen schon mehrmals widerfahren ist, und noch mehr widerfahren würde, wenn die Leute nur ihren Vortheil besser verständen.

Schiller an Goethe. (2/7 1796.) Wundern Sie Sich nicht mehr, wenn es so wenige giebt, die Sie zu verstehen fähig und würdig sind. Die bewundernswürdige Natur, Wahrheit und Leichtigkeit Ihrer Schilderungen entfernt bei dem *gemeinen Volk der Beurtheiler* allen Gedanken an die Schwierigkeit, an die Grösse der Kunst, und bei *denen, die dem Künstler zu folgen im Stande sein könnten*, die auf die Mittel, wodurch er wirkt, aufmerksam sind, wirkt die genialische Kraft, welche sie hier handeln sehen, so feindlich und vernichtend, bringt ihr bedürftiges Selbst so sehr ins Gedränge, dass sie es mit Gewalt von sich stossen, aber im Herzen und nur *de mauvaise grace* Ihnen gewiss am lebhaftesten huldigen.

Schiller an Goethe. (Betreffend die Selbstrezensionen über die „Horen.") Wir können so weitläufig sein, als wir wollen, und loben wollen wir uns nicht für die Langeweile, da man dem Publikum doch Alles vormachen muss.

Schiller an Goethe. (2/11 1798.) Die Art oder Unart, aus Werken einer bestimmten poetischen Stimmung sich eines auszusuchen, und ihm wie einen besser schmeckenden Apfel den Vorzug zu geben, ist mir immer fatal, obgleich es keine Frage ist, dass unter mehreren Productionen immer eine das Bessere sein kann und wird. Aber das Gefühl sollte gegen jedes besondere Werk einer besonderen Stimmung gerechter sein, und gewöhnlich sind hinter solchen Urtheilen doch nur Sperlingskritiken versteckt.

Schiller. (Zum Gedichte „Freigeisterei der Leidenschaft.) Ich erwarte von jedem Leser, er werde so billig sein eine Aufwallung der Leidenschaften nicht für ein philosophisches System und die Verzweiflung eines erdichteten Liebhabers nicht für das Glaubensbekenntniss des Dichters anzusehen. Widrigenfalls müsste es übel um den dramatischen Dichter aussehen.

Goethe an Schiller. (11/2 97.) Dem verwünschten Nicolai konnte Nichts erwünschter sein, als dass er nur wieder einmal angegriffen wurde . . . Ueberhaupt können die Herrn uns sämmtlich Dank wissen, dass wir ihnen Gelegenheit geben einige Bogen zu füllen und sich bezahlen zu lassen, ohne grossen Aufwand von productiver Kraft.

Schiller an Goethe. (1/11 95.) Es lässt sich wohl noch davon reden, ob man überall auf diese Plattituden antworten soll. Ich möchte noch lieber Etwas ausdenken, wie man seine Gleichgültigkeit dagegen recht anschaulich zu erkennen geben kann. N . . . aber sollten wir doch von nun an, wo Gelegenheit sich zeigt, mit einer recht insignen Geringschätzung behandeln.

Schiller an Dalberg. (19/1 85.) Ich glaube behaupten zu dürfen, dass bis jetzt das Theater mehr durch meine Stücke gewonnen hat, als meine Stücke durch das Theater. — Ich glaube und hoffe, dass ein Dichter, der drei Stücke auf die Bühne brachte, worunter die Räuber sind, einiges Recht hat, Mangel an Achtung zu rügen.

Schiller an Goethe. (5/7 1799.) — einen so niederträchtigen Begriff hat mir noch Nichts von dem deutschen *Publikum* gegeben. Man sollte aber von Nichts mehr überrascht werden; und wenn man ruhig nachdenkt und vergleicht, so ist leider alles sehr begreiflich.

Goethe an Schiller. (25/7 1798.) (Von der „*olla potrida*" unseres deutschen *Journalwesens*.) Diese allgemeine Nichtigkeit, Parteisucht fürs äusserst Mittelmässige, diese Augendienerei, die Katzenbuckelgebärden, diese Leerheit und Lahmheit, in der die weniger guten Producte sich verlieren etc. etc.

(19/10 96.) Möchte bei solchen Aeusserungen nicht die Hippokrene zu Eis erstarren und der Pegasus sich mausern! Doch das war vor 25 Jahren, als ich anfing, ebenso, und wird so sein, wenn ich lange geendigt habe. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Wir erlauben uns hierdurch unsere Mitglieder auf den „Geschäftlichen Theil" dieses Stückes unserer Blätter ganz besonders aufmerksam zu machen, da derselbe, in Beziehung auf die Beiträge und die Blätter, alles für dieses Jahr ihnen zu wissen Nothwendige in vollständiger Zusammenstellung enthält und damit vielen, im Verlaufe des vorigen Jahres an uns ergangenen, einzelnen Anfragen solcher Mitglieder vorbeugen will, welche unsere in den einzelnen früheren Stücken verstreuten Bekanntmachungen nicht genügend beachtet hatten. Die genaue Beachtung unserer heutigen Mittheilungen ist um so wünschenswerther, als unsere Mitglieder, nach der neuen Bestimmung, die nächsten Stücke der Blätter erst nach Einzahlung des Beitrages für 1880 erhalten, sodass den später Zahlenden also bis dahin keine Wiederholung einer etwa jetzt unbeachteten Bekanntmachung und Bestimmung zugehen könnte. —

In Hinsicht hierauf fügen wir auch gleich jetzt die Aufforderung hinzu: dass diejenigen Spender zu unserem Fonds, welche bei der beabsichtigten Veröffent-

lichung des Spenden-Verzeichnisses *nicht genannt* zu sein wünschen, uns dies bis zum 1. März spätestens anzeigen möchten. Wer noch in dieses erste Spenden-Verzeichniss aufgenommen zu werden wünscht, möge seine Einzahlung bis zu demselben Termine bewerkstelligen. — Eine genaue Darstellung des Standes unseres Vereinsvermögens *am 1. Januar 1880* wird, zur Ergänzung der vorläufigen Mittheilung vom 6. Dezember v. J., demnächst hier veröffentlicht werden. —

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Die Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bülow* am 17. Dezember in *Hannover* und am 4. Januar in *Leipzig* haben dem Fonds den Zuschuss von ℳ 1221.15 und ℳ 700 verschafft. —

Im *Berliner Wagner-Vereine* fand am *21. Dezember* ein musikalischer Abend statt, an welchem Frl. *Anna Lankow* die Wagner'schen Lieder „Im Treibhaus" und „Träume" sang, Herr *A. H. Bonawitz* Beethoven's Cmoll-Sonate (111), Chopin's Bmoll-Scherzo und Liszt's Transkription des Brautchores aus „Lohengrin" spielte, sowie die Herren *O. Eichberg* und *Mannstadt* Liszt's „Préludes" vortrugen. —

Neuer Zweigverein. — Auf Anregung unseres Vertreters in *Strassburg* hat sich daselbst ein *Elsass-Lothringischer Richard Wagner-Verein* gebildet, welcher durch Studienabende, Vorträge und musikalische Aufführungen die Ziele des Patronatvereines zu fördern beabsichtigt. Die gemeinsamen Studien, welche der Verein vorzugsweise zu pflegen gedenkt, sollen sich den Werken Wagner's, denen der klassischen Meister und Vorgänger Wagner's, sowie allgemeinen ästhetischen Fragen zuwenden, und die Vereinsabende so gestaltet werden, dass sie die Vorurtheile, welche in Bezug auf die Tendenzen der Verehrer Wagner's herrschen, zerstreuen helfen und den Kunstverständigen, welche bis jetzt dem Patronatvereine ferne geblieben sind, Gelegenheit geben, die Bestrebungen desselben sachgemäss zu würdigen. So hofft der Verein in weiten Kreisen ein Interesse für seine Thätigkeit zu erwecken und seinen ausserordentlichen Mitgliedern, d. h. den Mitgliedern, welche nicht zugleich dem Patronatvereine angehören, Anlass zu geben, sich den Bemühungen um das baldige Zustandekommen der Stylbildungsschule zu Bayreuth freudig und entschieden anzuschliessen. — Der Name eines Elsass-Lothringischen Vereins ward gewählt, weil man annehmen darf, dass die im Reichslande zerstreut wohnenden Freunde der Schöpfungen des Meisters — sowohl Einheimische als Eingewanderte — der von der Hauptstadt ausgehenden Bewegung ihre Unterstützung werden angedeihen lassen. —

Spenden zum Fonds. — Der *Wiener akademische Wagner-Verein* hat aus seinem Vermögen *400 Mk.* und durch Sammlung unter seinen Mitgliedern *200 Mk.*, in Summa also *600 Mk.*, unserem Fonds neuerdings zugewendet. — An sonstigen grösseren Beiträgen sind im letzten Monat über 2000 Mk. und vorläufige Zeichnungen auf weitere, später zu zahlende 1600 Mk. eingelaufen.

Geschäftlicher Theil.

Wohl zu beachtende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blättersendungen.

A. Jahresbeiträge und Spenden.

§. 1. Der äusserste Termin für die Einzahlung des Jahresbeitrages für 1880 seitens der bisherigen Mitglieder ist der 31. März d. J. —

Wo die Einrichtung der Ratenzahlungen besteht, bleibt obige Terminbestimmung ausser Kraft. —

Von neuen Mitgliedern wird der Beitrag jederzeit angenommen.

§. 2. Mitglieder, welche die Zahlung des Beitrages für 1879 versäumt haben, jetzt aber dem Vereine wieder beitreten wollen, erhalten ihren vordem für 1878 gezahlten Beitrag, sowie den durch Postnachnahme von ihnen eingezogenen Betrag für die Blätter von 1879, bei der neuen Einzahlung mitangerechnet. —

§. 3. Wer für 1880 keinen Beitrag mehr zu zahlen gedenkt, ist gebeten, das vorliegende Doppelstück der „Bayreuther Blätter" alsbald zurück zu senden. —

§. 4. Neu eintretende Mitglieder, welche den Minimalbeitrag von 45 Mk. zahlen und dafür das Recht auf den Besuch des ersten Festspieles sich erwerben wollen, brauchen bei ihrem Eintritte nur den einfachen Jahresbeitrag (15 Mk.) zu leisten, und können den Rest bis zur Verwirklichung des Festspieles nachzahlen.

Wer die Summe von 45 ℳ durch Nachzahlung von 55 ℳ zu 100 ℳ ergänzt, erwirbt sich damit die betr. Rechte für 100 ℳ gemäss den neuen „Bestimmungen". Wer dagegen zu den bereits eingezahlten 45 ℳ noch volle 100 ℳ nachzahlt, erwirbt sich damit zusammen die Rechte, welche in den Bestimmungen für 45 ℳ und für 100 ℳ angegeben sind.

Nochmalige Uebersicht:

ℳ 45 . . 1 einzelnen Festspiel.
ℳ 45 + 55 | 1 Festsp. mit 2 Wiederh.
oder 100 . . | od. 2 Festsp. ohne Wiederh.
ℳ 45 + 100 2 Festspiele u. 2 Wiederh.
oder 3 Festsp. ohne Wiederh.
u. s. f

§. 5. Die seit 1877 eingezahlten grösseren Spenden zum Fonds haben den Gebern nachträglich die in den neuen Bestimmungen dafür angesetzten Rechte erworben.

Was bei solchen bisher gegebenen Spenden etwa an einem vollen Hundert fehlt, kann entweder zu 45 ℳ oder nochmals zu 100 ℳ abgerundet werden. Geschieht diess nicht im Verlaufe des Jahres 1880, so verfällt der betr. unzureichende Ueberschuss dem Fonds. —

B. Blättersendungen.

§. 1. Die weiteren Stücke dieses Jahrganges der Blätter werden den Mitgliedern erst nach erfolgter Einzahlung des Jahresbeitrages für 1880 zugesandt werden. —

---

§. 2. Diejenigen Mitglieder, welche nicht minimale Jahresbeiträge (15 Mk.) zahlen, sondern entweder eine einmalige Spende (von mindestens 45 Mk.) gegeben haben, oder grössere Jahresbeiträge zu zahlen pflegen, erhalten die Blätter regelmässig wie bisher. —

---

§. 3. Unsere Vertreter sind dringend gebeten, uns monatlich genau mitzutheilen, welche ihrer Mitglieder den Jahresbeitrag für 1880 bei ihnen eingezahlt haben, damit denselben von dann an die Blätter wieder regelmässig zugesendet (resp. nachgeliefert) werden mögen. —

---

§. 4. Diejenigen Vertretungen, welche unsere Blätter in Paketen erhalten und von sich aus vertheilen, werden nach wie vor die vollständige Sendung von Bayreuth empfangen, sind aber gebeten, die betr. Exemplare nur denjenigen Mitgliedern zukommen zu lassen, welche für 1880 ihren Beitrag bei ihnen eingezahlt haben [oder aber Fondsspender sind (Vgl. §. 2.)], sowie den Zahlenden, gleich nach erfolgter Zahlung, die früheren Stücke nachzuliefern. —

Besonders zu beachten!

§. 5. Neu eintretende Mitglieder erhalten die Blätter des Kalenderjahres, in welchem sie dem Vereine beitreten, vom Januarstücke an, nachgeliefert. Frühere Jahrgänge werden, nur an Mitglieder, einzeln zu 4 Mk., zwei für 7 Mk., von der Redaktion zum Besten des Fonds verkauft.

Wir müssen es immer wieder erfahren, dass von unseren Mitgliedern die bestehende Ordnung im Betreff der Nachlieferung unserer Blätter an später dem Vereine Beitretende noch nicht genügend beachtet oder vollkommen verstanden worden ist. Man pflegt sich die Sache so vorzustellen, als wenn ein Jeder, der für ein früheres Jahr seinen Mitgliedsbeitrag von 15 ℳ nachgeliefert hat, damit zugleich auch ein Abonnement auf den betreffenden früheren Jahrgang der Bayreuther Blätter nachbezahlt habe. Nun konnte aber überhaupt niemals von einem solchen Abonnement die Rede gewesen sein, da unsere Blätter von Anfang an nur als eine ausschliesslich den Mitgliedern unseres Vereines als Solchen und zwar gratis zugesandte Mitgabe bezeichnet worden waren, welche sie also erhalten, nicht weil sie 15 ℳ dafür bezahlt haben, sondern weil sie Mitglieder sind. Müssen wir nun unseren Verein als eine, auf unbestimmte Zeit hinaus, fest begründete und dauernd bestehende Institution uns denken, so ergibt sich aus dieser Auffassung sogleich die Unmöglichkeit, allen jemals dem Vereine beitretenden Mitgliedern alle jemals von seiner Gründung an erschienenen Blätter nachliefern zu sollen. Als der Verein begründet ward, konnten wir von seinem etwaigen Wachsthume, auch nur während der nächsten drei Jahre, noch keine Ahnung haben, und befanden uns überhaupt in einer Lage, die es uns verwehren musste, an eine grössere Auflage unserer Blätter, als von 2000 Exemplaren, uns zu wagen. Von diesen 2000 Exemplaren sind nun bisher etwa 1700 zur Verwendung gekommen. Unter diesen Umständen würde es eine Ungerechtigkeit gegen alle in einem folgenden Jahre beitretenden Mitglieder gewesen sein, wenn wir die noch übrigen 300 Exemplare eben nur an die zufällig nächsten 300 Beitretenden hätten vergeben, die Späteren aber leer ausgehen lassen wollen. Dieses erwägend, glaubten wir einen, alle Theile gleichmässig befriedigenden Modus in der, schon von der „Benachrichtigung" des Jahres 1878 gebrachten, Bestimmung gefunden zu haben, dass ein jedes Mitglied nur denjenigen Jahrgang, während dessen es dem Vereine beitritt (und selbst, wenn diess erst am letzten Dezember geschähe) vollständig nachgeliefert erhalten solle, wogegen die von der ganzen Auflage des Jahrganges zuletzt etwa noch übrig bleibenden Exemplare, soweit eben der Vorrath reicht, zu einem niedrigen Buchpreise an diejenigen Mitglieder zum Besten des Fonds zu verkaufen sein dürften, welche, gleichviel wann eingetreten, aus besonderem Interesse sich in den Besitz eines oder mehrer der früheren Jahrgänge zu setzen wünschen würden. Etwas anderes ist es, wenn ältere Mitglieder ein ganzes Jahr lang die Blätter beziehen, ohne doch durch Zahlung des für das laufende Jahr fälligen Beitrages ihre Mitgliedschaft zu erneuern (wofern sie nicht als Fondsspender dieser Verpflichtung ledig sind). Haben diese dann auch den letzten Einzahlungstermin versäumt und somit ihre Mitgliedschaft für das ganze betreffende Jahr als ungiltig erklärt, so muss der Vereinsvorstand allerdings von denselben für die bisher von ihnen unrechtmässig bezogenen Blätter als Entschädigung ebenfalls jenen Buchpreis einfordern, wie diess am Schlusse des

vorigen Jahres geschehen ist, während ähnliche Vorkommnisse für künftig durch die oben mitgetheilten Bestimmungen über die Lieferung der Blättersendungen verhütet werden sollten. —

§. 6. Die Blätter werden den Mitgliedern solange regelmässig zugesendet, als ihre Mitgliedschaft dauert, d. h. als sie ihre Jahresbeiträge zahlen, resp. durch Zahlungen zum Fonds noch ein Recht auf den Besuch künstlerischer Darbietungen in Bayreuth besitzen. —

Besondere Bemerkungen.

a. Zur Agitation.

Vertreter oder Mitglieder, welche noch Exemplare des beiliegenden, neuerdings in einer Massenauflage gedruckten Zettel-Auszuges aus unseren „Bestimmungen" behufs einer thatsächlich wirksamen Förderung unserer Vereinszwecke in Händen zu haben wünschen, mögen sich mit ihren Bestellungen möglichst bald an die Redaktion dieser Blätter wenden. — Diess gilt besonders von solchen Buch- oder Musikalienhandlungen und Redaktionen, welche die betr. Zettel ihren bez. Verlagswerken beizulegen, oder an ihre Abonnenten zu vertheilen gedenken.

b. Zu den Vergünstigungen.

Es wird gebeten bei Bestellungen auf Verlagswerke zu ermässigten Preisen den Betrag des Porto's beizufügen. —

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Druck von Th. Berger, Bayreuth

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

März. Drittes Stück. 1880.

Inhalt: Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland. Von Joseph Rubinstein. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Thomas Carlyle. 1. Ueber das Musikalische in der Poesie. 2. Ueber Heldenverehrung. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines am 1. Januar 1880. — Beilage: Einladung.

Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland.

Von Joseph Rubinstein.

Es ist wohl eine der seltsamsten, und auf den ersten Blick vielleicht auch undankbarsten Unternehmungen, einer gegebenen Zeit und Zeitrichtung ihre besonderen Lieblinge und erkorenen Günstlinge verleiden zu wollen. Das Wort des Dichters: *was glänzt, ist für den Augenblick geboren* scheint in einem so trüben Sinne wahr zu sein, dass man sich dem Glauben zuneigen möchte, jenes *Glänzende* sei mit dem ihm zugehörigen Augenblicke so innig — fast wie untrennbar — verbunden, dass Derjenige eine recht vergebliche Mühe auf sich lüde, welcher diese beinahe organisch zu nennende Vereinigung aufzulösen sich bestrebte. Dass der Dichter in jenem Worte nicht gerade den Glanz bezeichnen wollte, welcher von lauterem, gediegenem Golde herrührt, erhellt zur Genüge aus dem darauf folgenden Verse: *das Echte theilt der Nachwelt ungetrübt*. In diesem Letzteren ist zugleich auch der einzige vorhandene Trost ausgesprochen, welchen die begnadeten Erzeuger des *Echten* aller Zeit wohl nöthig hatten, um der Feindseligkeit der „stumpfen Welt" Stand halten zu können. Sie durften — und mussten — in stolzer Resignation

jene entsagende Stimmung sich zu gewinnen suchen, welche sie gegen Gunst und Ungunst der jedesmaligen, in vollster Breite dahin fluthenden „Jetztzeit“ innerlich gleichgiltig zu machen vermochte.

Ein wenig anders könnte es sich aber doch mit einer, ausnahmsweise einmal vorhandenen, Gruppe von Individuen verhalten, welche, ehe noch das gerade neu auftauchende Echte auf die Nachwelt verwiesen ward, zu demselben bereits voll und ganz bekehrt, und somit eines Besseren belehrt worden wären. Diese dürften nun der unerhörten Hoffnung Raum geben: sie könnten, mit der Emporhaltung und freudig bethätigenden Anerkennung des vor ihren Augen erst erstandenen Grossen, jener Nachwelt zuvorkommend, hierdurch schon eine feste Brücke bis zu ihr hin bilden, wobei die an dem „augenblicklich“ Schimmernden ihr Genüge Findenden durch sie vereinzelt und bei Seite gedrängt, dagegen die jener Bethätigung Fähigen und hierfür Vorbereiteten kühn und kraftig auf ihre Seite gezogen würden. Dass eine solche Hoffnung und ein solches Unternehmen nicht nur als sehr seltsame, sondern sogar fast als vergebliche erscheinen, ist oben allerdings zugegeben worden; gleichwohl liesse sich ein Grund, und zwar ein gewichtiger, angeben, welcher Denjenigen, der sich trotz alledem ihnen hinzugeben vermässe, wohl ganz und gar zu rechtfertigen im Stande wäre.

Jener oben berührte Goethe'sche Ausspruch nämlich hat gewiss in so weit seine volle Richtigkeit, als das *Echte*, wenigstens für die Nachwelt, wirklich *unverloren* bleibt, wogegen man zugeben müssen wird, dass — in der Regel — nicht viel mehr, als dieses blosse Unverlorenbleiben, den grossen Meisterwerken der wahren Genien der Menschheit zugesichert sei. Eine thörichte Nachwelt pflegt nicht im Ernste um etwaige Verpflichtungen sich zu bekümmern, welche ihr, dem Echten und einer ihm feindlich gewesenen Vorwelt gegenüber, obliegen könnten; denn auch sie fühlt im Grunde sich am Liebsten doch wieder nur als die *Mitwelt*, welcher einzig abermals nur das Glänzende von der bedenklichen Gattung in ihrer Zeit wahrhaften Spass zu bereiten vermag. — Oder sähe man diess nicht deutlich daran, wie das überkommene Echte *unter uns* fortzuleben pflegt? Anstatt in das Leben der Generationen, für welche es von seinen Erzeugern bestimmt war, überzugehen, muss es den vorgeblichen Ehrenplatz über dem realen Dasein und Wirken des gerade „jetztzeitlich“ sich nennenden Geschlechtes einnehmen; und während es äusserlich mit Reverenzen und Ehrenbezeugungen reichlich bedient wird, weiss das Falsche und Gleissende sich geschickt in Herz und Sinn der, im Grunde allein wahre Realität habenden, Gegenwart einzuschleichen, um den ihm dort zugemessenen Augenblick so viel als möglich auszunutzen. Wenn dann wieder einmal, zur glücklichsten Stunde, etwas, die ganze Menschheit betreffendes, Wahres, Grosses und Echtes aufzutreten wagt, so ist dieses weit davon entfernt, an den ihm vorangegangenen, und dem Werthe nach ihm ebenbürtigen Vorläufern etwa eben so viele unwiderstehliche und allerwirksamste Bundesgenossen zu finden; sondern es steht sofort mit seinem Erscheinen

auch schon vereinsamt und verlassen da, und muss den bedenklichen, recht eigentlich tragischen, Kampf gegen das immer wieder vorhandene, seines „augenblicklichen" Sieges vollkommen sichere, Alltägliche und Gemeine — aber oberflächlich Glänzende — mit derselben Aussicht auf Erfolg eingehen, wie seine Vorgänger: mit der Aussicht nämlich, eine Zeit lang verfolgt und angefeindet zu werden, später aber ein sehr luftiges Dasein in der ätherischen Region der starren *Autoritäten* fortspinnen zu dürfen, als in welchem, wenn man genauer zusieht, dasjenige im Grunde besteht, was die Menschen die *Unsterblichkeit* ihrer wahren Geisteshelden, ihrer echtesten und aufrichtigsten Freunde, zu nennen belieben.

Soll diesem, nun einmal herkömmlichen, „Laufe der Welt" je Einhalt gethan werden, so muss ausnahmsweise irgend eine „Jetztzeit" sich dem Einflusse des verderblichen gleisnerischen Glanzes mit einem kräftigen Schwunge entziehen, um ihr Herz und ihren Sinn ganz dem Echten zuwenden zu können — damit dieses nicht wiederum vergeblich auf die Zukunft sich verweisen lassen müsse, sondern in gegenwärtiger Wirklichkeit Das erfülle, was seine erhabene Bestimmung ist. In dem Sinne nun, dass wir uns insonderheit bestreben wollen, diesen, immerhin als möglich zu denkenden, Vorgang „unter uns" einigermaassen vorbereiten zu helfen, sollen in den vorliegenden Betrachtungen Natur und Wesen des in der deutschen Musikwelt heutzutage Glänzenden in Augenschein genommen werden. —

Es sind in diesen Blättern Untersuchungen über den sprachlichen Styl der gegenwärtigen Periode der deutschen Litteratur angestellt worden, um unseren Lesern, für jenen bestimmten Theil des deutschen Geisteslebens, eine Vorstellung von der in diesem herrschenden, aber im Allgemeinen nicht bemerkten, oder als „selbstverständlich" hingenommenen, Verlotterung und Versumpfung zu geben. — Eine kritische Umschau auf dem Gebiete der gleichzeitigen Musiklitteratur dürfte uns ungefähr die nämlichen Resultate aufweisen, wie jene Analysen des deutschen Sprachstyles sie uns offenbart haben. Als Ursache der Sprachverlotterung ward dort der Journalismus angegeben, also das Lohnschreiben im Grossen, als dessen Wirkung wir zu ersehen hatten, wie nach und nach der Geist vermittelst seines Organes, der Sprache, so sehr korrumpirt und degradirt worden ist, dass das jetzt lebende Geschlecht, von einer Fülle von schlecht geschriebener, sogenannter *„Lektüre"* umlagert, es selbst gar nicht mehr inne wird, wie ihm sein *Denken*, fast systematisch, verdorben werde. — Was dagegen das *Fühlen* des Deutschen betrifft, in dessen Bereiche die Musik recht eigentlich zu Hause ist, so brauchen wir unseren Blick nur auf die Pfleger derselben, die Konzertinstitute der Gegenwart, zu wenden, um dort bald sowohl Ursache als Wirkung jenen auf dem Gebiete der Sprachlitteratur bemerkten ziemlich ähnlich zu erkennen.

Wenn das Sprichwort sagt, die Noth sei die Erfinderin oder die Mutter der Künste, so sind hier freilich zu allernächst jene Künste gemeint, welche,

als rein technische und mechanische, der gemeinen Lebensnoth und blossen Nützlichkeit dienen: dennoch pflegt man, und gewiss mit Recht, auch die Geburt der eigentlich künstlerischen Künste nicht anders, als von einer innerlichst nöthigenden Bedrängniss veranlasst, sich vorzustellen, und ebenso jeden wahren Fortschritt in einer Kunst als durch eine tiefe und unwiderstehliche Noth hervorgerufen anzusehen. Jene Werke nun, welche, aus einer so gearteten wahren und edelen Noth hervorgegangen, dem Künstler dazu gedient haben, seine eigene innere Noth zu wenden, sind allein auch als *nothwendig* für die Menschheit zu bezeichnen, und sind dazu berufen, der Nachwelt erhalten oder wenigstens unverloren zu bleiben. Sobald jedoch eine Kunst es bis zu einem gewissen Grade von technischer und rein stylistischer Ausbildung gebracht hat, so beginnt sie, gleich jenen zuerst erwähnten blos mechanischen Künsten, ihrerseits auch nur den gemeinen Lebensnöthen geringer begabter Individuen zu dienen: sie wird zur „*Manier*", in welcher sich mit Leichtigkeit eine Art von Pseudo-Kunstwerken anfertigen lassen, die, auf ephemeren Glanz berechnet, eine Zeit lang vortrefflich ihre Wirkung thun, indem sie die Zeitgenossen interessiren und fesseln und sie bewegen, den Erzeugern solcher Kunstprodukte Dasjenige zuzugestehen, woran ihnen einzig gelegen sein kann: nämlich Befriedigung persönlicher Ruhmbegierde, oder in manchen Fällen nur die Möglichkeit des gewöhnlichsten Lebensunterhaltes. Für den ersteren Zweck sorgen herzlich gerne die modernen Sprachlitteraten, für den letzteren jedoch ist das moderne Abonnements-Konzertinstitut von besonderer Wichtigkeit, indem dasselbst ein stätes Bedürfniss nach neuen Kompositionen herrscht, welches naturgemäss fast bis zur Unersättlichkeit gross ist.

Einerseits der Umstand, dass unsere klassischen Heroen innerhalb des noch gar nicht so langen Zeitraumes, während dessen sie dem deutschen Publikum durch Aufführungen zu Gehöre gebracht werden, auf räthselhafte Weise um ihren eigentlichen Glanz gekommen zu sein scheinen, andererseits aber die immer rege Neugier der sich meistentheils langweilenden grossstädtischen Musik-Auditorien, sowie schliesslich die allem eigentlich Neuen von vornherein beigegebene Eigenschaft, durch einen gewissen ihm ankleb enden Firniss „glänzend" zu erscheinen, ermöglichen es jungen aufstrebenden, oder auch älteren, Talenten, für die Früchte ihrer kompositorischen Thätigkeit an den Konzertinstituten, welche nie genug Produktionen veranstalten können, jederzeit willige, nicht nur Ruhm, sondern auch Geld spendende Abnehmer zu finden. — Da ist denn auch die „schöpferische" Thätigkeit gross: nach allen Richtungen hin wird rüstig fortgeschritten; wo irgend etwas erhascht werden kann, was als „Firniss" zu gebrauchen ist, wird es sorgsamst aufgelesen und passend verwendet; und der Bruder des Musikjournalismus, der litterärische nämlich, muss alsdann durch Bewundern und Lobpreisen das Erglänzenlassen dieser Elaborate kräftigst unterstützen, worin derselbe eine seiner ganz würdige Aufgabe findet. Allerdings wollen diese allmächtigen Leute, welche durch einen Druck ihrer „Presse" die öffentliche Meinung des nächsten

Tages hervorquellen und durch das kleine und grosse Gefälle ihrer Abonnenten und sonstigen gläubigen Leser sich weithin verbreiten lassen können, mit einer gewissen Zartheit, das heisst mit Schlingen und sonstigen Freundlichkeiten, behandelt sein, da sie sonst nicht leicht Jemandem die Theilnahme an den Wirkungen ihrer Macht vergönnen. Ein thätiger Komponist muss sich also zu diesem Allen verstehen; ausserdem aber muss er noch seine näheren konkurrirenden Kollegen gebührend beachten, berücksichtigen, nöthigenfalls sogar bewundern und — wie sauer ihm dieses auch ankäme — so thun, als hielte er sie sämmtlich für Originalgenie's, obwar er deutlich merkt, dass sie *Manieristen* sind, gleich ihm. —

Worin nun die Musik-Manier unserer Gegenwart bestehe, das ist die Frage, welche uns für jetzt beschäftigen sollte, und wir hätten behufs ihrer Beantwortung uns zuvörderst nach den Quellen umzusehen, woraus jene ihre einzelnen Bestandtheile hat entlehnen können, um sie, einander assimilirt und gehörig mit einander vermischt, zu einem ausreichend ergiebigen und bildsamen Material für die Konstruirung immer „neuer" Musikstücke zu machen, als welche letztere den starken Bedarf an Aufführungsstoff seitens der Konzertanstalten zu decken haben. Von diesen Quellen hätten wir vorerst die Werke R. Wagner's gänzlich auszuschliessen; diese bewegen sich auf einem so ganz eigenthümlichen Gebiete, tragen so sehr das Gepräge des Nothwendigen und Natürlichen in allen ihren Theilen, dass, wer sie versteht, nicht nur nichts, ihm zu einer Manier tauglich Dünkendes, ihnen entnehmen wird, sondern vielmehr, wenn er vorher komponirt hat, eine um so grössere Abneigung gegen das Schaffen von Konzertmusik empfinden muss, je klarer ihm die unnahbare Sphaere der echten künstlerischen Noth vor die Augen tritt, aus welcher einzig solche Werke geboren werden konnten. Wir lassen deshalb diese Werke dem Kreise unserer gegenwärtigen Betrachtungen ferne bleiben und erwähnen nur im Vorbeigehen, dass hier das scheinbar Exzentrischste, auf eine völlig wunderbare Weise, gerade das Angemessenste und Natürlichste ist, was überhaupt gefunden werden konnte. So z. B., wenn uns der Anfangsakkord des zweiten Aktes von „Tristan und Isolde" mit seinem grellen Aufschreie gleichsam das Innerste des Herzens durchschneidet — und wir dann, durch jedes Wort der weiterhin folgenden Dialoge, erfahren — warum!

Dagegen hätten wir wohl, um die Urquellen der modernen Musikmanier zu bezeichnen, auf die Werke aus der dritten Periode Beethoven's hinzuweisen, so wie auf manches Andere, was mit ihr zusammenhängt, und aus ihr erfolgte. — Um diese letzte Periode Beethoven's ist es nun im Grunde ganz seltsam bestellt; sobald man nämlich einmal mit Musikern ein ernstes Wort über deren Gehalt und Bedeutung sprechen will, muss man sofort den Einwurf hören, dass die Kompositionen aus dieser Periode vollkommen klar und verständlich seien, und dass also über dieselben Nichts zu sagen, noch zu reden wäre; hört man aber unsere Musiker ein Stück aus dieser Periode spielen, so muss man ihnen in dem Sinne Recht geben, als man fühlt, einen

völlig nichtssagenden Eindruck hiervon erhalten zu haben, und nur noch in so fern etwas zu reden weiss, als man pflichtschuldigst den Heldenmuth und die Ausdauer der Ausführenden bewundert, mittels derer es diesen noch gelungen ist, die übermenschlichen technischen „*Schwierigkeiten*" jener Stücke, unter Bewahrung der nöthigen Eleganz in der äusseren Haltung, Bogenführung u. s. w., tapfer zu besiegen. Dass hier, vernünftigerweise, von einer ganz anderen *Schwierigkeit* die Rede sein sollte, diess scheint Niemand recht begreifen oder zugeben zu wollen: von der Schwierigkeit nämlich, eine richtige Einsicht in jene gewiss ganz eigenartigen Gründe zu gewinnen, welche Beethoven dazu haben veranlassen können, für die seit seiner Jugendzeit von ihm behandelten Instrumente nun auf Einmal in einem von allem Gewohnten so sehr abweichenden Satze zu schreiben. Es liegt auf der Hand, dass man sich hier um die solchen Werken zu Grunde liegende *Idee* zu bekümmern hatte, da jedenfalls anzunehmen war, dass ein Meister wie Beethoven nichts unternehmen, und vor allen Dingen den ausführenden Virtuosen keine widernatürliche Anwendung ihrer, zur Handhabung der Instrumente bestimmten Gliedmassen zumuthen konnte, wenn nicht wichtige, tiefe und unabweisliche Gründe ihn dazu bewogen.

Welche Art von Studium hierbei erforderlich sei, mag man aus H. v. Bülow's vor einigen Jahren erschienener Ausgabe der Klavierwerke Beethoven's, namentlich derer aus dessen letzter Schaffenszeit, erfahren; solche Art von Studium liebt man aber im Allgemeinen in Deutschland nicht. Von dem ersten Pariser Orchester dagegen haben wir vernommen, dass dasselbe zwei Jahre lang an der Neunten Symphonie des deutschen Beethoven studirt habe — nur um erst mit peinlichster Genauigkeit, wie einzig Franzosen diess vermögen, die verschiedenartigen Instrumentalstimmen, Melodie so gut wie Begleitung, nach Schülerart richtig und redlich zu Gehöre bringen zu lernen. — Hatte aber der lebende Beethoven selbst über die Praeokkupation seiner *Mitwelt* durch die damaligen „*Reichskomponisten*", wie er sich höhnend ausdrückte, oder gar über die für ihn unbesiegbare Konkurrenz Rossini'scher Modemusik, zu klagen, so ist leider zu bekennen, dass bis auf unsere Tage das Verhältniss des deutschen Volkes zu ihrem Beethoven im Ganzen noch dasselbe geblieben ist. Da eine *Tradition* für die giltige Vortragsweise dieses Beethoven's der dritten Periode in Wirklichkeit nicht existirt, so kann man behaupten, dass diese, auch in unserer „Jetztzeit" noch, wenig oder gar nicht verstanden wird. Es war daher um so natürlicher, dass unsere Manieristen hier einen ergiebigen Quell für die Verwirklichung ihrer Zwecke und Absichten gefunden zu haben vermeinten, und diess um so mehr, als sie durch den reichbegabten Franzosen Berlioz darauf aufmerksam gemacht worden waren, welche neuen, ja oft gar verblüffenden Wirkungen durch das Verwerthen und Ausbeuten jener, Beethoven zu verdankenden, Neuerungen und Errungenschaften im Gebiete des musikalischen Ausdrucksvermögens erreicht werden könnten.

Jedoch, sowie Berlioz schon Beethoven missverstanden hatte, so sollte es den deutschen Manieristen hierin nicht besser ergehen; ja diese mussten selbst den exzentrischen und übertreibenden Nachahmer Beethoven's, Berlioz nämlich, in so fern missverstehen, als sie die Eigenthümlichkeiten des Letzteren aus dem Gebiete der Programmmusik in jene der gewöhnlichen Symphonie-, oder gar der Kammer-Musik, übertrugen. Unendlich wichtig aber ist es, festzustellen, dass alles Extravagante und Unkünstlerische in Berlioz nur diesem selbst, nicht aber jenem klassischen deutschen Meister als veranlassender Ursache zugeschrieben werden muss, durch dessen Studium der geistvolle, aber der Reinheit des Geschmackes entbehrende Franzose allerdings zuerst auf seinen besonderen Weg getrieben worden war. Dieser Weg ward für den über das Ziel hinausschweifenden Epigonen aber sehr bald zu einem Abwege, und, baar des Gefühles für Mass und Deutlichkeit, mussten seine Werke Auswüchse und Irrthümer aufweisen, welche der mehr nüchternen und besonnenen deutschen Kunstanschauung beleidigend und verletzend vorkommen durften. Nur besass jedoch dieser deutsche „Kunstverstand" im Allgemeinen nicht die nöthige Besonnenheit und Reife, um zu erkennen, dass in dem heimischen Beethoven, dem Urquelle jener Berliozianischen Extravaganzen, von allem dem Teufels-Spuk, von allen den mehr bizarren, als schönen, Exzentrinitäten, eben gar keine Spur zu finden sei; vielmehr ward ihm nun dieser Urquell selbst, in fataler Voreingenommenheit, getrübt. Alles Sagen und Reden von einem ungeahnt neuen und bedeutungsvollen, dabei aber edelen und reinen Inhalte jener durchgeistigten Werke aus der Zeit des letzten musikalischen Vermächtnisses Beethoven's blieb vergeblich; durfte doch zu dem Eingeständnisse, dass hierin irgend Etwas noch nicht *klar* sei, kein Musiker irgend welcher Stellung, der auf Ehre hielt, sich herablassen. Dagegen empfahl es sich viel mehr, hier mit einer, wenn auch nur halbwegs „eleganten", Ueberwindung der rücksichtslosen „technischen Unmöglichkeiten" seitens der für solches Opfer ganz allein zu behubenden Ausführenden sich zu begnügen, und dabei ruhig zuzusehen, oder selbst mit zuzugreifen, wenn nun auch aus eben diesem „letzten" Beethoven allerhand seltsame Bausteine herbeigeschleppt wurden, um als wirksame Ingredienzien ihren Theil zur Herstellung der erwähnten modernen Manier beizutragen. —

Werfen wir auf diese Thätigkeit einen deutlich prüfenden Blick, so empfangen wir den Eindruck, als ob wir in ein Kaleidoskop hineinsähen, woselbst durch die verschiedenartigsten Steinchen, Federchen und Glastückchen recht unterhaltende und, in müssigen Augenblicken, angenehm beschäftigende Figuren und Formen entstehen können, an welchen jedoch das Mechanisch-Künstliche und Unheimlich-Starre ihre Gebilde dem ernsteren Sinne allerdings bald recht widerwärtig machen muss. In ähnlicher Weise pflegen auf uns die sogenannten *Manieren* in jeder Kunstgattung zu wirken; und man weiss für die übrigen Künste aus deren Geschichte auch recht wohl, was man von den Manieren in denselben zu halten hat. — Wenn

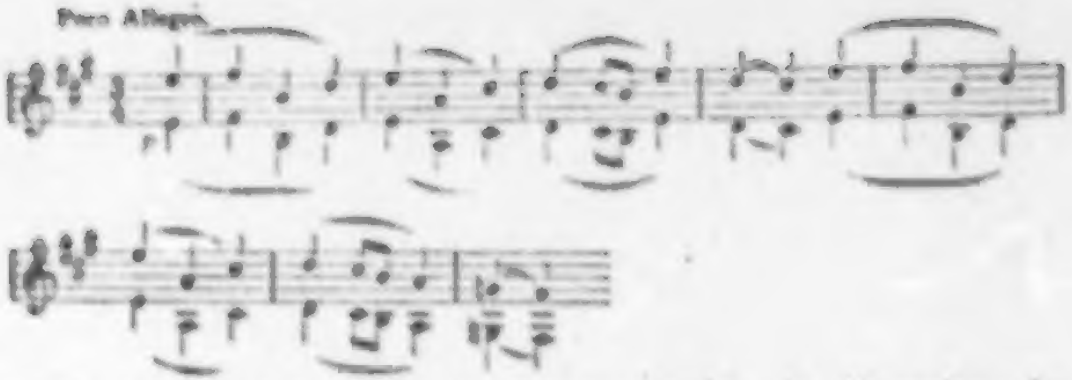
wir uns nun anschicken, im Einzelnen und Besonderen die Chorführer der gegenwärtigen, kaleidoskopartig-künstlichen, deutschen Musikmanier zu betrachten, so werden wir uns, bei allem Widerwillen vor einer allzu peinlichen oder gar injuriösen Behandlungsweise so ernster, und einen im Grunde so edlen Gegenstand betreffender Fragen, nicht enthalten können, ohne alle Leichtfertigkeit, aber auch ohne Rückhalt, auf die jetzt in Deutschland namhaften, und von der — wirklichen oder scheinbaren — öffentlichen Meinung begünstigten Komponisten hinzuweisen, nicht um ihre Werke an sich etwa als kritischer Rezensent zu analysiren, sondern nur um an einzelnen Stellen aus denselben eben eine gewisse allgemeine *Manier* moderner Komposition überhaupt zu exemplifiziren. Hierzu aber mussten sich Jene offenbar am Besten eignen, deren Beispiele und Lehre es hauptsächlich zuzuschreiben ist, wenn nicht nur ein grösseres Publikum irregeführt, sondern auch eine, ihren Führern vertrauensvoll sich hingebende Konservatoriums-Jugend in den Strudel des kunsttödtenden Manierismus mit hinabgerissen wird. Mögen auch sonst die Schöpfungen jener, heute besonders gefeierten und beliebten Musiker einige höhere Begabungen und bessere Kenntnisse verrathen, welche sie befähigen, sich über das breite Niveau des in unserer Zeit Gewöhnlichen zu erheben, so gehört doch die Betrachtung des Mehr oder Minder an persönlichen Vorzügen innerhalb unserer komponirenden Mitwelt nicht gerade an diesen Ort. Hier, wo erst kürzlich die Frage *was ist Styl?* aufgestellt worden ist, kann es sich in unserem Falle nur erst darum handeln, nachzuweisen, was hingegen *Manier* sei, und zwar eben jene eine besondere, bei den namhaftesten modernen Komponisten sich vorfindende Manier, durch welche sich der musikalische Styl der Gegenwart in Deutschland gerade am Auffälligsten als Unstyl charakterisirt.

Anknüpfend an den oben erwähnten Beethoven'schen Ausdruck von den *„Reichskomponisten“* (welchem demnach der Stempel der Klassizität nicht abzusprechen sein dürfte), werden wir nicht lange zu suchen haben, um auch für das neuerstandene deutsche Reich deren Haupt in einem jetzt lebenden *Reichssymphoniker* zu entdecken und näher zu bezeichnen. Die Stimme der „Jetztzeit“, diesmal durch das Sprachrohr der Breslauer Universität, hat laut und vernehmbar den ehemaligen Schüler Schumann's, Johannes Brahms, zum gegenwärtig ersten Komponisten von *ernster* Musik proklamirt. Hierbei sei zuvörderst in Erinnerung gebracht, dass unserer musikalischen „Mitwelt“ alles das als der Gegensatz vom Ernste, d. h. als Spass, gilt, was nicht dem Genre der Orchester- oder Kammer-Musik angehört; vor allem also die *„Oper“*. Unbesehens wird, was seit 30 Jahren und länger in diesem Bereiche gethan worden ist, mit unter die Rubrik des Oberflächlich-Unterhaltenden und Amüsirenden gezählt, und somit bleibt für den Ernst nur der Symphoniker zurück, welcher, wenn er die Palme erringen will, sich bemühen muss, dem möglichst ernsten unter seinen Vorgängern auf die möglichst ernsthafte Weise nachzueifern. Als dieser letztere gilt für die

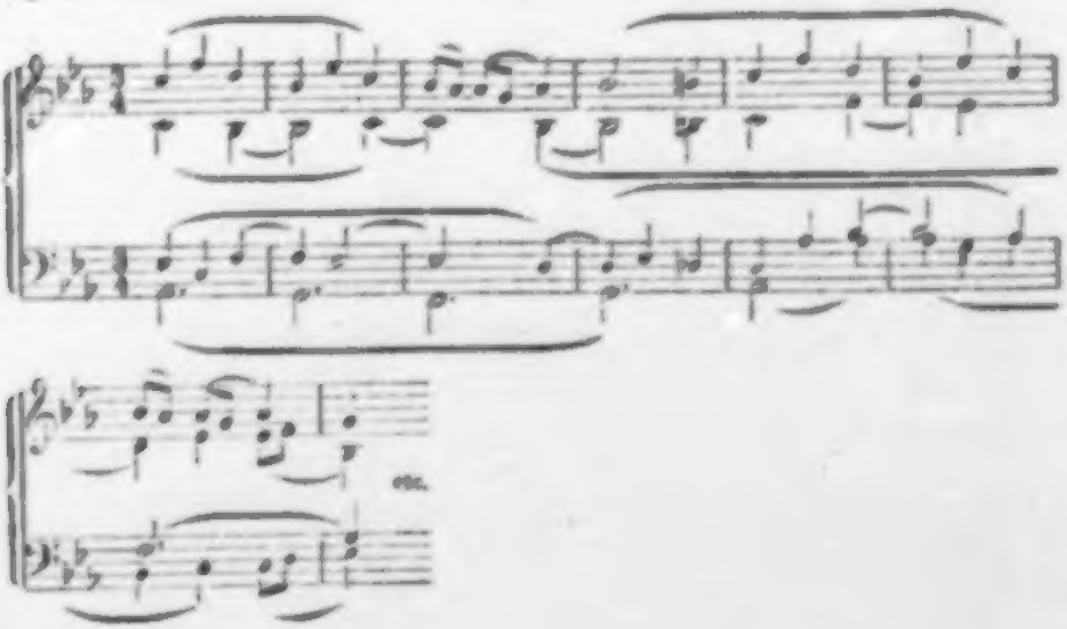
Symphonie der, nun zur Autorität gewordene, Beethoven; und wie um dessen Unsterblichkeit für immer eine papierene bleiben zu lassen, empfindet Beethoven's Nachwelt nicht einmal so viel von dem Schrecken und der Ehrfurcht, welche die wahre *Autorität* einflössen sollte, um verhindern zu können, dass seine modernen Nachahmer, durch Vergewaltigung an seinen Werken, auch den letzten Rest von wirklichem Dasein, der diesen noch verblieben ist, gefährden dürfen.

Brahms hat seine volle *Reife*, wie man es zu nennen pflegt, in jenen seiner Kompositionen bekundet, in welchen er sich am Gefährlichsten als Nachahmer Beethoven's bethätigte. Wir erinnern uns, vor nicht langer Zeit sein als op. 15 bezeichnetes Klavierkonzert (D-moll) in einer musikalischen Zeitschrift als eine *andere Neunte Symphonie*, nur gleichsam für Klavier und Orchester umgesetzt, angepriesen gelesen zu haben. Es scheint uns dieses das erste Auftauchen einer nun immer geläufiger werdenden Parallele zwischen Brahms und Beethoven gewesen zu sein; ja dieses Anpreisen und diese Parallele scheinen bei dem Publikum bereits volle Zustimmung gefunden zu haben. Jedenfalls durfte der darin erstmals gegebene Wink nicht missachtet werden: lag es doch offen am Tage, dass als Gegengewicht für gewisse, immer unterdrückte, aber immer unausrottbare, im Geheimen vielleicht gar feste Wurzeln treibende, *musik-dramatisch* zukunft-künstlerische Tendenzen einmal ein fester und sicherer Damm aufgerichtet werden musste. Der alte und wirkliche Beethoven war hierzu nicht zu gebrauchen; dagegen musste ein neuer, durch und durch jetztzeitlicher, hierfür herrliche Dienste leisten. Schon begann sich der Beethoven in Brahms stark zu regen; und es erfolgte, zur rechten Zeit, die Veröffentlichung der beiden Brahms'schen Symphonieen in C und D-dur, in welchen nun die Reminiszenzen aus der „Neunten" so zahlreich angetroffen wurden, dass ihr Verfasser, nach dem Urtheile der Breslauer Universität, für das Prinzipat unter den Symphonisten des neuen Reiches als völlig reif erachtet werden konnte.

Jedoch nicht die Reminiszenzen an und für sich, denen man ja bei den grössten Tonsetzern hier und da begegnet, würden einen genügenden Grund zur Abweisung dieses neu-beethovenischen Styles abgeben; hier ist vielmehr das Unterscheidende festzuhalten, dass Brahms sehr gerne Stellen aus den letzten, in Deutschland bisher unverstandenen, Werken Beethoven's kopirt und diese, da er selbst sie auch nicht besser verstehen konnte als seine Mitwelt, nun in einem Sinne und einer Verbindung anwendet, welche den ihnen bei Beethoven zuertheilten schnurgerade zuwiderlaufen. Ein bemerkenswerthes Beispiel möge uns dieses Verhältniss veranschaulichen; wir entnehmen es Brahms' Klavierquartette in A-dur, op 26, in welchem er, vielleicht noch ohne Ahnung seiner künftigen typischen Bestimmung, schon sehr starke Beethovenismen an den Tag legt, die nun in jener Umgebung ein gar seltsames Gesicht machen. Ein, mit *Scherzo* überschriebenes, Musikstück in diesem Quartette hat folgendes Hauptthema:

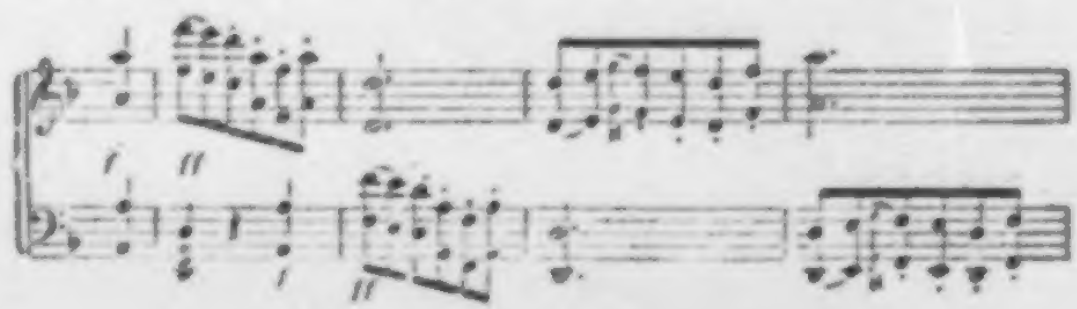


welches im 1. und 2. Theile des Stückes mit der, im Allgemeinen dem Scherzi zukommenden, konventionellen Heiterkeit durchgearbeitet wird. Welcher Sphaere diese Heiterkeit jedoch angehört, entnehmen wir aus dem Charakter des sich anschliessenden *Trio*, wo wir mit Einem Sprunge in die bekannte, schon bei Schumann zu bemerkende Art der kanonisch-kontrapunktistischen Künsteleien versetzt werden, und dadurch uns zu dem Argwohne gedrängt fühlen müssen, dass wohl das ganze Scherzo von eben solch' einer recht hausbackenen Alltagsstimmung dem Autor eingegeben worden sei. Trotzdem aber blickt aus dem hier wiedergegebenen ersten Motive das Haupt des unverstandenen „dritten Beethoven" seltsam bedeutungsvoll hervor. Man sehe sich das Motiv nur ein wenig näher an, aber man halte es gleichsam gegen einen Spiegel und betrachte es nun im Reflexe; denn es ist von Brahms allerdings umgekehrt worden; bei letzterem gleitet es zweimal herab, während es bei Beethoven einen sanft aufsteigenden Charakter hat. Beethoven's Streichquartett in Es-dur op. 127 beginnt nämlich in seinem ersten Allegro folgendermaassen:



Man sieht: es ist eigentlich das nämliche Motiv, nur erscheint es bei Beethoven sogleich in voller Vierstimmigkeit harmonisirt; um die Entwendung zu verhehlen, musste Brahms die Harmonisation so viel als möglich supprimiren, und er hat diess auch bis zur Reduzirung auf das blosse Unisono herab gethan; aber im 2. Theile des Scherzo, wo denn doch das monotone Unisono aufgegeben werden musste, ersieht man bei dem Hervortreten der Harmonieen, dass die Akkorde, in welchen die Brahms'sche Version des Beethoven'schen Motives gedacht ist, die gleichen sind, wie bei diesem. Im Beginne dieses zweiten Theiles erscheint es bei Brahms folgendergestalt:

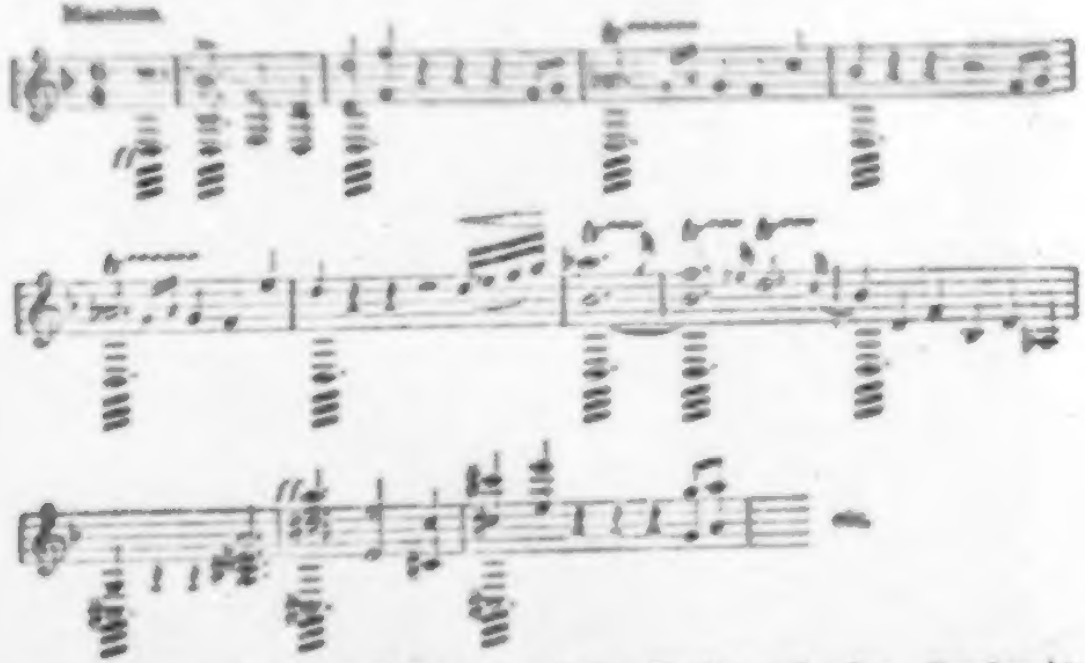
Denkt man sich die beiden dominantischen Orgelpunkte G und C fortgelassen, so bleiben, wie es auch naturgemäss sein muss, die gleichen Harmonieen wie bei Beethoven zurück. Es war nun leicht, nachdem auf diese Art ein interessantes Motiv gewonnen war, durch die beiden Scherzotheile hindurch leidlich in dem gleichen angenommenen Charakter auszuharren; — aber was Manier ist, muss immer als solche sich offenbaren. — Hier geschieht diess sofort in dem dazu gehörigen *Trio*, wo das hölzerne:



uns in einem Nu aus dem bisher beachteten Styl-Bereiche entführt, und nun mit unwiderleglicher Bestimmtheit uns erkennen lässt, dass jenes von uns bemerkte Beethoven'sche Gesicht weiter nichts als eine Brahms'sche Maske war.

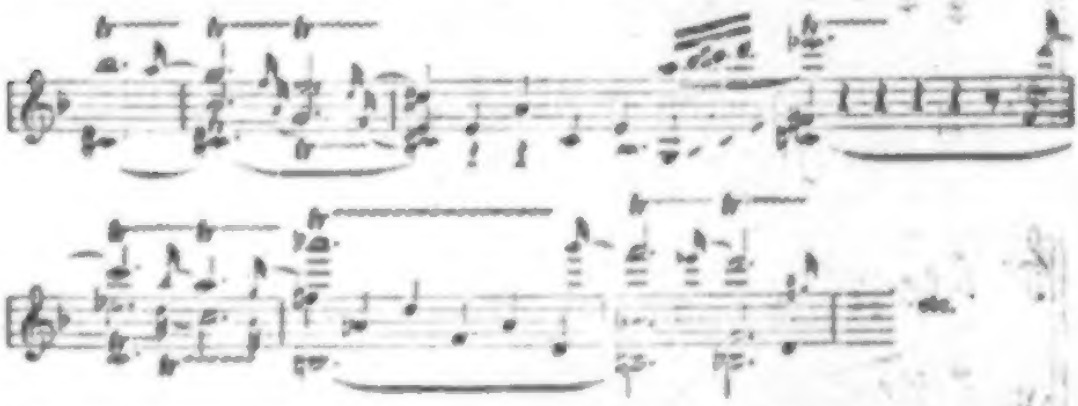
Wenden wir uns, um ein neues Beispiel zu gewinnen; zu dem oben erwähnten **Klavierkonzerte in D-moll.**

Es hätte wirklich nicht der Hinweisung einer deutschen kritischen Stimme bedurft, um in unserer Erinnerung, beim Anhören dieses Konzertes, Beethoven's Neunte Symphonie aufsuchen zu lassen. Gleich der Anfang

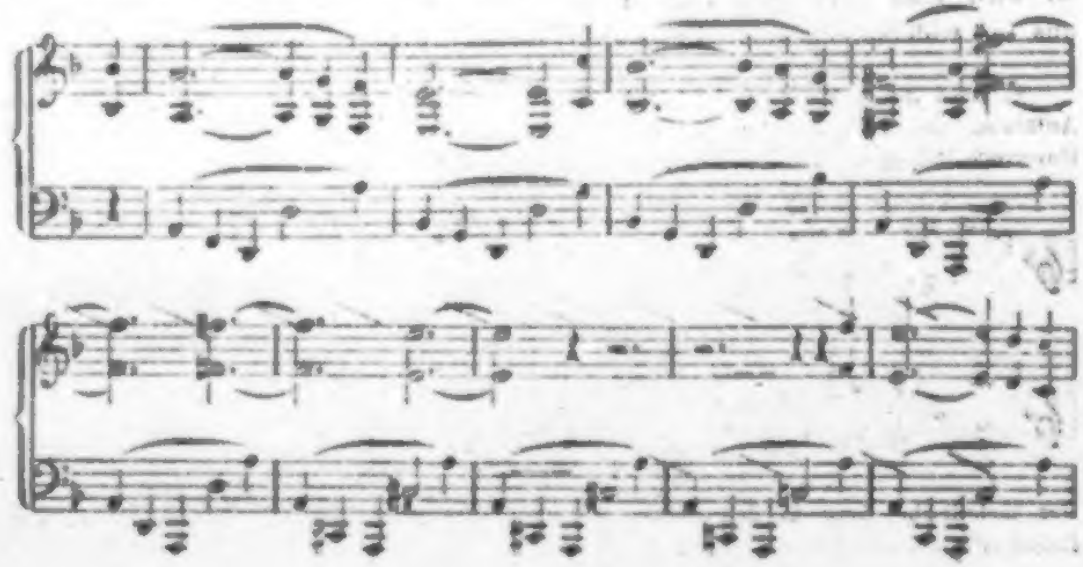


versetzt uns mit seinem längeren, auf der Tonika ruhenden, Orgelpunkte mitten in den Durchführungstheil des ersten Satzes jener Beethoven'schen *Neunten*; auch das in dem letzteren verarbeitete Motiv

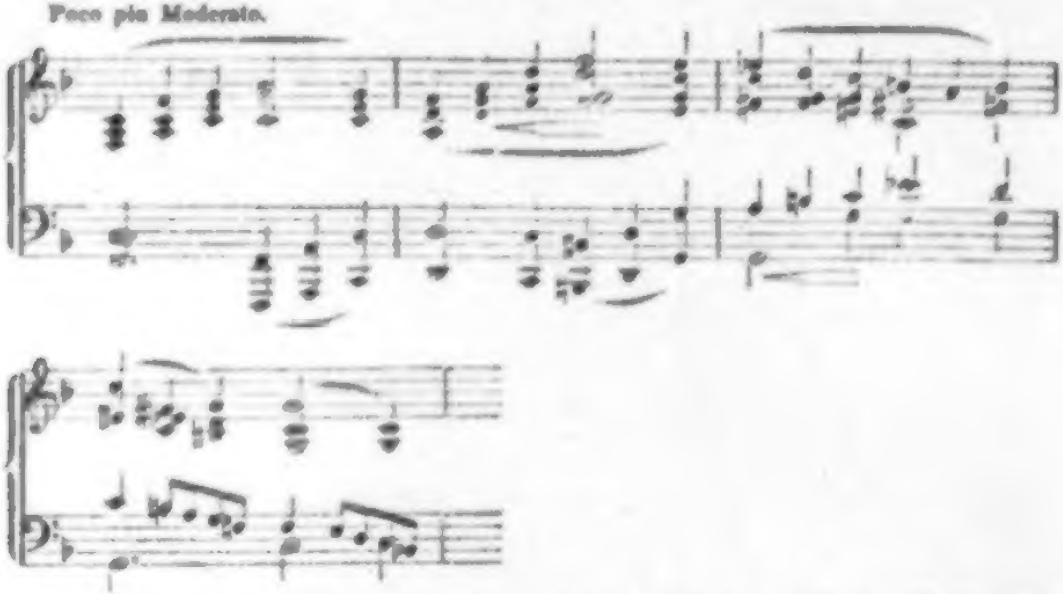
fehlt bei Brahms durchaus nicht, nur wird dieses, auch hier 2taktige, Motiv durch Triller, so wie durch Verlängerung der guten Takttheile, entstellt: wir finden es im 8. und 9. Takte des oben gegebenen Beispieles. Im weiteren Verlaufe (ersten Tutti, Takt 18) zeigt es sich, dass auch die kanonische Verbindung der einzelnen Motiv-Theile, gerade so wie bei Beethoven, von Brahms nicht verschmäht ward. Hier ist diese Stelle:



Nun wollen wir aber an diese erwiesene Plagiat uns nicht kehren, sondern nur darauf unser Augenmerk richten, was denn dieser, mit der für ein Klavierkonzert jedenfalls anspruchsvollen Ueberschrift *Maestoso* bezeichnete Satz sonst noch Majestätisches aufzuweisen habe. Doch, welcher Kontrast stellt sich uns hier wiederum dar! Gleich das *nächste* Seitenmotiv

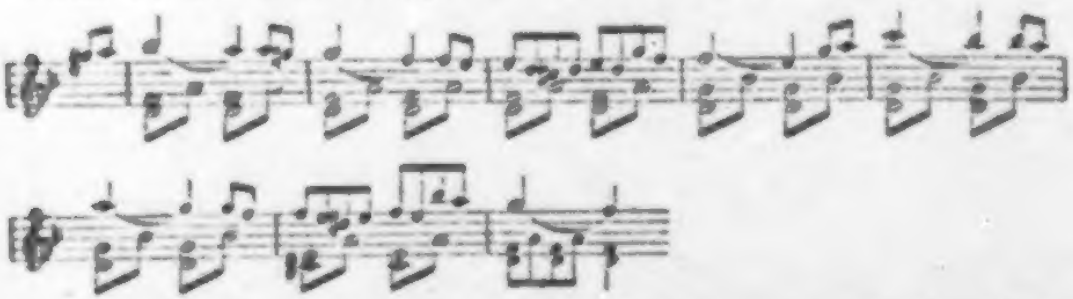


muss uns über die Verquickung von Beethoven'schem Pathos und phlegmatischem, Reissiger'schem Kapellmeister-Melos*) in ein gerechtes Erstaunen versetzen; und folgen auch darauf erst noch zwei Motive ebenfalls im Geiste der zuletzt genannten Richtung, so lässt aber dann, als eigentliches Haupt-Seitenmotiv, eine recht gefällige und verständliche Kantilene sich vernehmen, welche sich den gewöhnlichsten Mendelssohn'schen Sanges-Weisen anreihen darf (wie denn auch wirklich der erste Takt den Beginn von dessen bekanntem, Duett betiteltem, *Lieds ohne Worte* bildet):



Man beachte hier übrigens, wie im dritten und vierten Takte die Banalität der Melodie durch allerlei Gesuchtheiten in Harmonie und Stimmführung zu verdecken erstrebt wird. Ueberblickt man diese hier zitirten drei Themen, so wird man gestehen, dass es als Unmöglichkeit angesehen werden muss, aus so widersprechenden Bestandtheilen ein wirklich bedeutendes, ja auch

*) Dass dieser Vergleich mehr als eine blosse Metapher sei, mag der Leser aus der Anführung des Allegro-Motiv's der einst vielgekannten, doch jetzt nicht mehr „glänzenden" Ouverture Reissiger's zu der Oper: „Die Felsenmühle" ersehen:



Der melodische Kern in den beiden Melodieen ist, wenn man die Figurirung in der Reissiger'schen abzieht, der gleiche. —

nur ein *richtig vorzutragendes* Stück herzustellen. Manche unserer heutigen Komponisten scheinen sich nämlich über ihre eigenen Tempi nicht immer ganz klar zu sein*). So lässt sich auch für den hier betrachteten ersten Satz des Konzertes die Tempobezeichnung *Maestoso* allenfalls noch bei dem ersten Motive, ohne übermässige Langeweile zu erregen, wirklich befolgen; für die übrigen erwähnten Themen jedoch wäre der Vortrag im Tempo *Allegretto* oder gar *Presto* das einzige Mittel, um dem sonst unfehlbaren Einschlafen aller wirklich Zuhörenden vorzubeugen. Da ein solcher schroffer Tempowechsel nun aber nicht wohl ausführbar, sicherlich auch von dem Autor gar nicht beabsichtigt ist, so dürfen wir gewiss aus einer derartigen Motiv-Zusammenstellung einen Beleg dafür entnehmen, bis zu welchem Maasse von Unnatur man gelangen kann, wenn man auf gut Glück sich dem launenhaften Wellenschlage einer in willkürlicher Weise zusammengesuchten *Manier* überlässt. — Wir machen hier noch darauf aufmerksam, wie die Unbestimmtheit und Unsicherheit seiner Konzeptionen sich bei Brahms z. B. auch schon darin ausspricht, dass man bei ihm fast nie einer unzweideutigen, einfachen Zeitmaass-Bezeichnung, wie *Adagio* oder *Allegro* begegnet; sondern immer heisst es da *Poco Adagio*, *Poco Allegro* u. s. w., gleich als sollten die Dirigenten absichtlich in Unklarheit darüber gelassen werden, welches Tempo eigentlich zu nehmen sei.

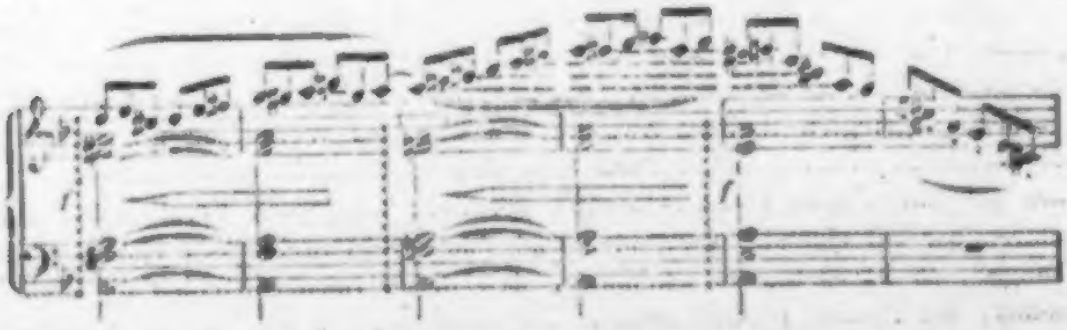
Ehe wir uns von diesem Konzerte trennen, werde noch des letzten Satzes desselben gedacht: des *Rondo's* dieser längeren Musikpiece. Die Neunte Symphonie, mit welcher unser Konzert so sehr liebäugelt, besitzt zwar, wie allgemein bekannt, kein „Rondo", — wohl aber das Beethoven'sche Klavierkonzert in C-moll; und zwar finden sich zwischen diesem Rondo in C-, und jenem Brahms'schen in D-moll wiederum frappante Aehnlichkeiten. Wir machen in Kürze den Leser darauf aufmerksam, dass in beiden Rondo's, und zwar in der gleichen Taktart ($\frac{3}{4}$) und im gleichem Tempo, das Klavier in seinem ersten Solo mit dem Hauptthema einsetzt und nach 8 Takten den Kontrapunkt zu diesem Thema in mässig bewegten Sechzehntheilen unisono in beiden Händen anstimmt; dass in beiden Rondo's der jedesmalige Wiedereintritt des Hauptthema's durch Skalen und Läufer des Soloinstrumentes zu einem auf der Dominante liegenden Orgelpunkte eingeleitet wird, und dass ein kleiner fugirter Tutti-Mittelsatz bei unserem heutigen Komponisten einem ähnlich, jedoch einige Jahrzehnte vorher, angelegten fugirten Zwischensatze in dem Werke jenes klassischen Meisters entspricht. In der *Form* also hätte Brahms sich so ziemlich an die des Beethoven'schen C-moll-Rondo's gehalten; da jedoch Form und Inhalt untrennbar mit einander verbunden sind und wechselweise von einander abhangen, so ist es um so schlimmer, dass dieser Inhalt, nämlich die *Motive* selbst, bei Brahms ebenso gesucht als dürftig ausgefallen ist. Man möchte

*) Siehe R. Wagner: Ueber das Dirigiren.

seinen Augen misstrauen, wenn man in einem Stücke, das wenigstens, als Kopie nach einem Klassiker, in dem nachgeahmten Style zu beharren und mit sich selbst zu kongruiren hätte, dem hier wiedergegebenen Motive begegnet (Seite 38 der Klavierausgabe):

Und neben einem solchen Gesange von dem reinsten Hiller'schen oder Reissiger'schen Gepräge, taucht plötzlich in der „Kadenz" dieses Rondo's abermals eine der allergewagtesten Anspielungen an die Beethoven'sche *Neunte* auf, und zwar an eine der berühmtesten Stellen aus deren letztem choralen Theile. Dort haben in einem, zwischen zwei der stürmischesten Partieen eingeschobenen, beruhigenden Intermezzo, im 5. Takte vor dem Tempowechsel, der Tenor und der Bass, *soli*, folgende melodische Gänge vorzutragen:

In der erwähnten Brahms'schen Kadenz nun befindet sich genau die folgende Stelle:



worauf dann das vorher zitirte Motiv wieder aufgenommen, und das ganze Stück, im gleichen eklektischen Style, zum Abschlusse gebracht wird. —

Bis hierher haben wir, leider durch die Stimme der sogenannten *öffentlichen Meinung* dazu angeregt, den Musiker Brahms in so fern mit dem Musiker Beethoven in Parallele gestellt, als wir nachzuweisen versuchten, wie völlig unbeethovenisch und unkünstlerisch Brahms mit den Beethoven entlehnten Themen verfuhr, indem er sie ohne alle Umstände in die Gesellschaft und genaue Verbindung durchaus andersartiger, wenn auch nicht immer ganz eigener, so doch jedenfalls, gegen jene Themen, untergeordneter, musikalischer Gedanken brachte. Für den grossen Klassiker Beethoven haben wir jedoch noch einen besonderen Gesichtspunkt, ausser dem des reinen Musiker's, festzuhalten; es soll hiermit auf jene Eigenschaft des gewaltigen Meisters hingewiesen sein, welche ihn allerdings erst zu Dem werden liess, der er war: wir meinen die, trotz allem Titanenhaften und rücksichtslos Heroischen, innerlichst wahre, einfache und in mehr als gewöhnlichem Sinne *religiöse* Natur des mit nie zu bändigender Kühnheit vorwärts strebenden Künstlers, wie dieselbe uns aus vielen bekannt gewordenen Zügen seines Lebens*) eben so wohl, als aus seinen, mit deutlich oder undeutlich ausgesprochener religiöser Tendenz konzipirten Tonwerken entgegentritt. Auch Brahms hat nun dem religiösen Bedürfnisse seiner unmittelbaren Zeitgenossen musikalisch zu entsprechen gesucht; und zwar bildet das Werk, womit ihm dies gelungen ist, gerade einen der Hauptpfeiler seines nunmehr weithin verbreiteten Ruhmes. Sein deutsches Requiem deutet schon durch den Titel darauf hin, dass es von einem lateinischen oder romanischen wohl unterschieden sein will; sucht man aber dem hier obwaltenden Unterschiede auf die Spur zu kommen, so zeigt sich derselbe leider nur in der gänzlichen Abwesenheit desjenigen wahrhaft religiösen Geistes, welcher für eine Komposition dieser Gattung unentbehrlich ist. Ein solcher Geist aber spricht sich in dem Texte des katholischen oder römischen Requiems in so fern unverkennbar aus, als dieser gleichsam eine Umschreibung des berühmten Schiller'schen Verses bietet: *Das Leben ist den Guter höchstes nicht, der Uebel grösstes aber ist die Schuld!* Die Folgen dieser Schuld für den Hingegangenen möglichst zu erleichtern oder abzuwenden, muss die erste und einzige Sorge für die Hinterbliebenen sein; diese brauchen nicht etwa sich selbst über den Hingang Jenes zu trösten, da sie den Tod überhaupt eher als ein Glück ansehen; wohl aber halten sie sich für verpflichtet, die an den Tod sich anknüpfenden, möglicherweise schrecklichen, Folgen dem Verblichenen zu ersparen oder zu lindern. Das Brahms'sche Requiem nun enthält fast gar keine Anspielung auf dieses einzig richtige religiöse Verhältniss zwischen dem Todten und den von ihm in dieser Welt zurückgelassenen Leidtragenden; dieses Requiem ist (das wird Jeder, der den Text beachtet, zugeben müssen) nicht ein Gebet für die ewige Ruhe *(requiem aeternam)* des Todten, sondern eines für die zeitliche Ruhe der Lebenden, denen die eigene Furcht vor dem Tode

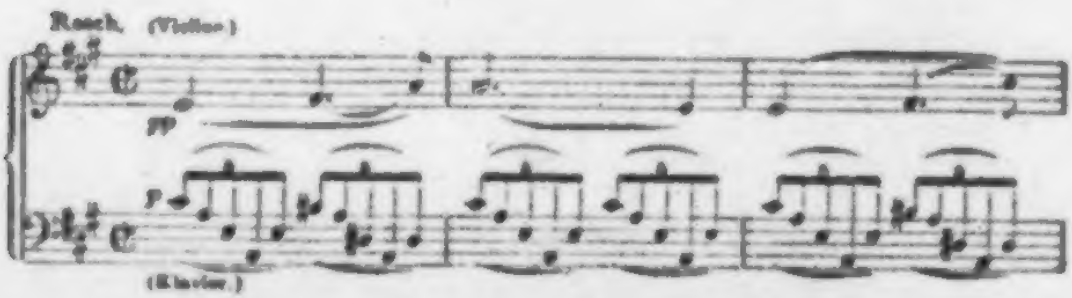
*) wie z. B. aus seiner Erklärung, dass er einen Text, wie den des „Don Juan", nie hätte komponiren können —

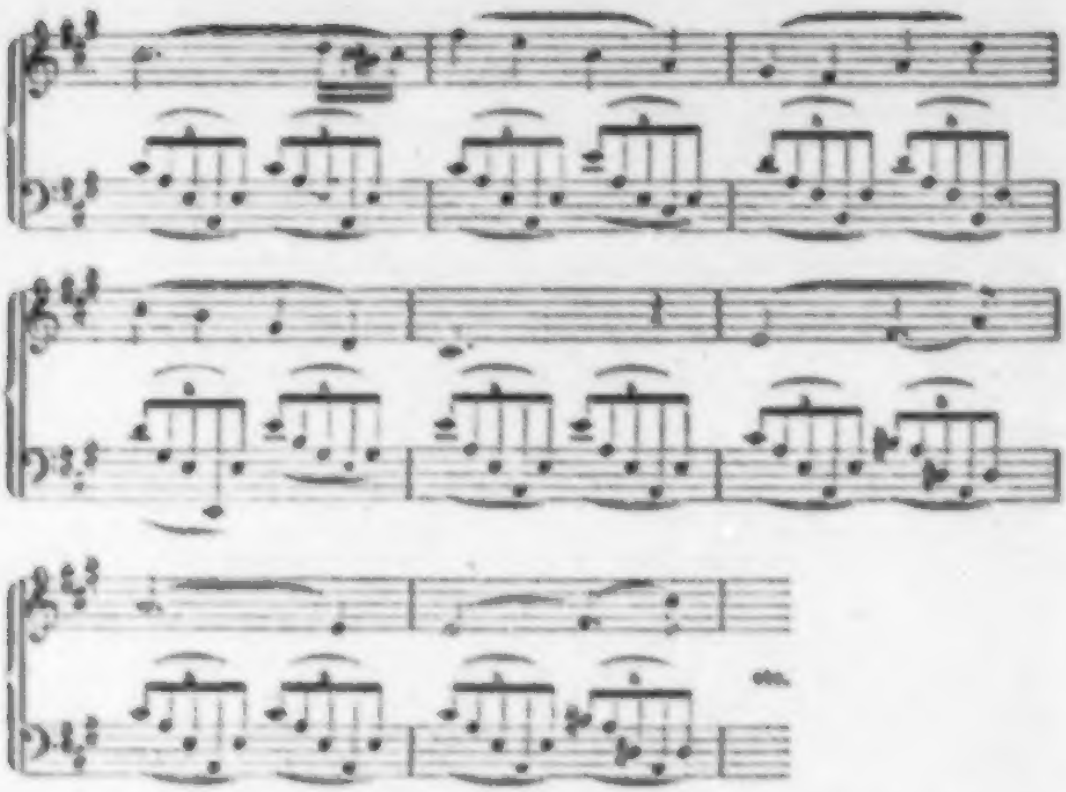
mit den kräftigsten und schlagendsten Bibelsprüchen ausgetrieben, ausgesungen und ausgegeigt wird: an das Heil des Todten wird so wenig gedacht, dass am Schlusse — wohl gar als etwas Tröstliches — ausgerufen wird, des Todten *Werke* würden diesem nachfolgen! Es ist nicht anzunehmen, dass Brahms den selbstgewählten Text in einem ganz entgegengesetzten, das wäre also hier religiösen, Geiste komponirt habe: das hiesse denn doch dem Musiker in ihm allzu grosses Unrecht thun. Das Ganze ist vielmehr in Wort und Ton eine Aufforderung zum Geniesse dieses so üppig blühenden heutigen Lebens. Und ist dies nicht dasselbe Leben, wie es sich auch in Konzertsälen, Opernhäusern, gemischten Chorvereinen und Journalzirkeln, so wie in manchen anderen Hauptfreuden des Dasein's, der ganzen Masse unserer, so gerne den Ernst in der Kunst betonenden, Gesellschaft darbietet, wobei der Schein der Frömmigkeit zur Erhöhung des „Glanzes" nicht verschmäht wird? Wir aber werden anzunehmen haben, dass eine genau eben so grosse Kluft, als sie zwischen unwahrhaftiger Philisterei und echter Religiosität gähnt, auch den Musiker dieser modernen Gesellschaft von dem unverstandenen, weltentrückten Meister, Beethoven, trennt. —

Im Uebrigen würde man sehr ungerecht gegen die sonstigen jetzt mehr oder minder namhaften Komponisten Deutschland's sein, wenn man nicht anerkennen wollte, dass, in Ausbildung und Verfolgung der *Manier*, so manche der letzteren ihren Platz neben Brahms mit allen Ehren einnehmen können. Für diesmal sei noch zweier dieser modernen Komponisten gedacht, und vorerst unser Blick auf jenen unter denselben gerichtet, welcher, als ein Manierist der vollkommensten Gattung, ein eben so merkwürdiges, wie für unsere Zwecke besonders lehrreiches, Beispiel abgeben kann.

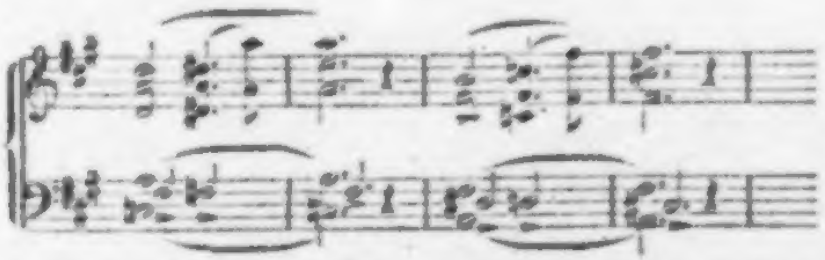
Joachim Raff gehört zu den wohl am Häufigsten aufgeführten und in dilettirenden Kreisen beachteten Tonsetzern der Gegenwart, dessen geringere Berühmtheit, im Vergleiche mit Brahms, nur dadurch zu erklären ist, dass er sich nicht, wie dieser, gerade ins Besondere auf die Nachahmung Beethoven's verlegt hat; was aber unerlässlich war, um bei Publikum und Kritik für die Stelle des *princeps* würdig zu erscheinen. Gleichwohl ist Raff Manierist gleich Brahms, ja sogar in einem weit höheren Grade; denn er blieb standhaft bei zwei Mustern und gleichsam Hauptbezugsquellen für den Stoff seiner kompositorischen Thätigkeit stehen: das Wesen dieser letzteren lässt sich daher leicht aus dem jener beiden Urquellen erkennen und hiernach in deutlichen Begriffen niederlegen. Als die beiden Faktoren, deren Produkt sich die Raff'sche Muse nennen darf, müssen wir — eine Zusammenstellung, welche vielleicht Manchem sehr seltsam erscheinen mag — F. Liszt und F. Mendelssohn-Bartholdy nennen. Dass dieser letztere eigentlich Derjenige sei, von dem sich noch am ehesten etwas „lernen" lässt, wird gewiss Jeder sofort zugestehen; und es ist in der That nichts Auffallendes, wenn Jemand der partout Sonaten, Quartetten, vielleicht auch Symphonieen, verfassen will, sich an Mendelssohn als Muster anlehnt, da dieser mit der äusserlichen Form

sich vernehmlich geschickt abzufinden gewusst hatte. Vielleicht ist Raff derjenige Musiker, welchem das Ablernen und Aneignen der Mendelssohnschen Form unter allen Jenen, die mit ihm auf dem gleichen Felde thätig sind, noch am besten gelungen ist. Mit der Form, der „*Mache*" allein war es aber noch nicht genug; und gerade von Mendelssohn konnte man das Andere, was noch nöthig war, nämlich die in diese Form zu verwebenden *Themen*, und wo möglich *Melodieen*, nicht gut geradezu annehmen, da uns Neueren wohl mit Recht eben die eigenthümlich kraftlose Natur der Mendelssohn'schen Melodie als die Hauptursache des nothwendigen rascheren Niederganges der Lebensfähigkeit seiner Musik erscheint. Hier bot sich nun Raff von anderer Seite her allerwirksamste Hülfe dar. Sein Umgang mit Liszt und dessen Werken setzte ihn in den Stand, für seine Kompositionen die Mendelssohn'sche Kantilene nur in so fern anzunehmen und anzuwenden, als er sie wenigstens mit so viel moderner, d. h. hier Lisztscher, Verbrämung und Ausstattung in Betreff der Harmonisation und des Rhythmus versah, dass sie, also unbeanstandet wieder unter die Leute gebracht, nun kaum noch mehr wiederzuerkennen war. Wenn Liszt in seinen symphonischen Dichtungen sich für die besonderen Zwecke seiner Programmmusik eine eigenthümliche, beredte Sprache hergestellt hatte, welche, bei der schönen Bestimmtheit auch seiner dichterischen Vorwürfe, mit ungemein lebendiger Deutlichkeit in Rhythmus und Harmonie unser Gefühl zu fesseln und auf das Erfassen der gewählten programmatischen *Idee* hinzuleiten vermag, so benutzte Raff die hier sich offenbarenden, entweder neu erfundenen oder neu angewandten, rhythmischen und harmonischen Verbindungen, um für sich eine Farbenpalette, eine Manier, zusammenzustellen, vermittelst welcher man nun wiederum sich leidlich „klassisch" geben konnte und mit „Komponiren" von Sonaten, Quartetten etc. nicht zu sparen brauchte. Belege für die hier ausgesprochene Ansicht über Raff's Tonsetzmanier werden dem aufmerksamen Leser, wenn wohl auch nur diesem, in grosser Zahl aus dessen Tonstücken (von opus 1 bis 200) sich darbieten. Da aber auch dem Unaufmerksamen zum Mindesten ein Leitfaden an die Hand zu geben ist, so sei hier alsbald ein Beispiel aufgestellt und dafür, auf's Gerathewohl, gleich das erste Thema aus Raff's Zweiter Sonate für Klavier und Violine (A-dur, op. 78) herangezogen; dieses lautet wie folgt:





Man sieht, dass dieses Thema Mendelssohn recht gut geschrieben haben könnte. Das elegante Auf- und Abschwingen der Melodie im 5. bis 7. Takte, die verhältnissmässig einfache Harmonisation, und manches Andere noch, machen dieses Thema so recht eigentlich zu einem solchen, wie die Konservatoriums-Klassen, welchen das akademische Abrichten von Tonsetzern obliegt, es gar nicht besser verlangen können. In der zweiten Hälfte des 1. und 3. Taktes allerdings schielt es schon ein wenig nach Liszt hinüber; aber was wird erst aus demselben im Verlaufe dieses ersten Satzes! Gleich auf der zweiten Seite der Sonate erscheint es schon melodisch und harmonisch so verändert, dass es wahrlich zum Erstaunen ist:



Hier ist in der Melodie aus der kleinen Terz schon eine bedenklich klaffende kleine Quinte geworden, und die chromatischen Intervalle in der unteren Mittelstimme, so wie die ganze hierdurch entstehende Akkordfolge, sind schon gar nicht mehr Mendelssohnisch, sondern vielmehr recht interessant und neu,

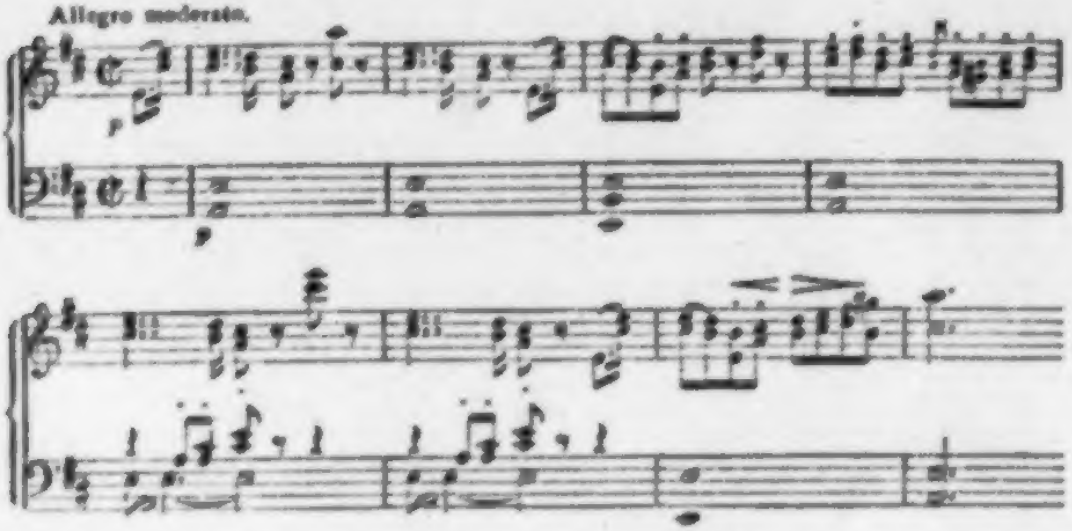
was hier so viel besagen will, als: *Lisztisch*. Im Verlaufe des ersten Satzes der Sonate wird der einsichtige Leser das Thema durchweg in diesem Sinne verfolgen und die augenfälligsten Spuren solcher Verquickung zweier seltsam disparater Elemente erblicken können. Ebenso leicht aber wird es sein, von da aus die Manifestationen der Raff'schen Manier durch den gesammten Katalog seiner Musikwerke hindurch sich zur Einsicht zu bringen. — —

Wir haben oben zugesagt, für diesesmal noch einen dritten Komponisten unserer Zeit als Beispiel ihrer musikalischen Manier in nähere Betrachtung zu ziehen, und obwohl wir für jetzt nur mit Autoren von Konzert- und Kammermusik uns beschäftigen wollen, so ist dieser Dritte dennoch einer, dessen Name das grösseste Maass des ihm anhaftenden Glanzes erst durch den Erfolg eines Werkes von, so zu sagen, musikalisch-dramatischem Genre erlangt hat. Es ist hiermit Karl Goldmark gemeint, dessen „Königin von Saba“ im Begriffe ist, die übliche „Runde“ über die Operbühnen Europa's, und wer weiss welcher Welttheile noch, zu machen. Durch Wiederstrahlung könnte aber wohl leicht auch der blosse Instrumentalmusiker Goldmark jenes Glanzes theilhaftig werden, und wäre somit auch für dieses Gebiet in gewissem Sinne zu beachten. Seine „Ländliche Hochzeit, Symphonie in 5 Sätzen“ ist aber deshalb interessant, weil man daraus ersieht, wie tief und verderblich die Folgen einer Vermischung der Programmatik und der Symphonik waren, wobei die sogenannte musikalische *Romantik* entstehen, und Schumann, als der Erste und Begabteste der in dieser Weise komponirenden Musiker, zum Haupt einer Art von Schule erhoben werden durfte, welche in Wirklichkeit eben so wenig existiren kann, als jene Romantik selbst. War Schumann aber eine wirklich musikalische Natur, welche jedoch an der Unklarheit zu Grunde gehen musste, in der sie zeitlebens in Betreff der Bedeutung jener beiden eben genannten Begriffe verblieb, so bietet Goldmark's nach zwei Richtungen hin blickende Symphonie nur ein erheiterndes Bild jener Perplexität, in welcher solch ein moderner Symphoniker sich befindet, der es am Liebsten mit keiner „Partei“ ganz verderben möchte. Schon auf dem Titelblatte kündigt sich diese Verlegenheit deutlich an: hier finden wir für jeden der einzelnen Sätze je zwei Benennungen, und zwar eine nach dem alten klassischen Gebrauche, und eine nach dem neuen „romantischen“. So lesen wir für den ersten Satz: Variationen und: Hochzeitsmarsch, für den zweiten: Intermezzo und: Brautlied,*) für den dritten: Scherzo und: Serenade, für den vierten: Andante und: Im Garten, für den fünften endlich: Finale und: Tanz. Da Goldmark nicht eine musikalische Natur, wie Schumann, sondern nur ein musikalischer Eklektiker genannt werden kann, so ist bei dieser Komposition nicht, wie bei den Schumann'schen Symphonieen, von Verführung durch falschen Me-

*) Da die eigentliche Symphonie nur vier Sätze kennt, so erscheint dieser ganze eingeschobene Satz als eine besondere Konzession an die Programmatiker, wie er denn auch zwei „romantische“ Titel besitzt.

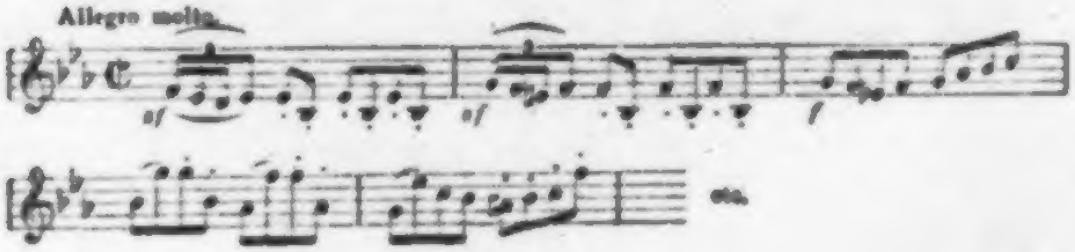
lodiencreix, überschwängliche Harmonisation u. s. w. zu reden; das ganze *opus* ist vielmehr recht harmlos, ja manchmal gründlich langweilig. Aber als ein nicht uninteressantes Exempel der von uns hier betrachteten modernen Maniermusik, möge auch dieses Werk einige Züge, eben so sehr zur Erheiterung als zur Belehrung, für unsere Darstellung herleihen.

Um recht ländlich und naiv zu erscheinen lässt uns Goldmark in seiner *Serenade*, welche aber auch ein *Scherzo* ist, folgendes, gewiss einfach zu nennendes, Sätzchen vernehmen:

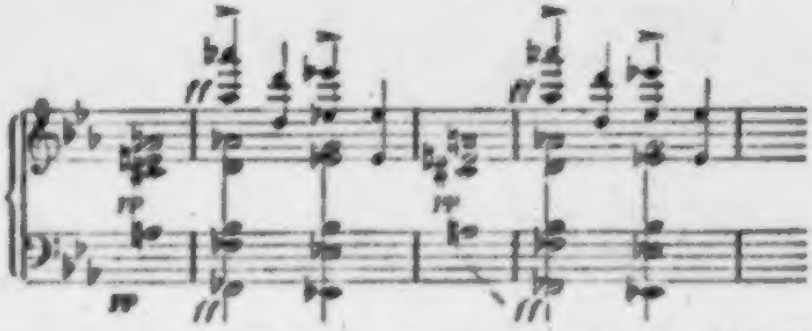


Sicherlich kann, wer billig denkt, für eine ländliche Hochzeits-Serenade nicht eben mehr verlangen; aber Goldmark will mit diesem Stücke zugleich ein Scherzo für städtische Abonnementskonzerte liefern, und sieht sich daher veranlasst, mit der Achtelfigur des obigen Thema's (Seite 43 des Klav.-Auszuges) recht gelehrt zu thun und — allen Anforderungen der Ländlichkeit zum Trotz — innerhalb 12 Takten in neun verschiedene Tonarten auszuweichen, und zwar (das Stück ist in D-dur geschrieben) nach H-dur, Gis-moll, Es-moll, B-moll, Ges-dur, Des-dur, F-moll, G-moll und schliesslich D-moll; man sieht: hier fehlt nicht mehr viel zum regelrechten Quintenzirkel.

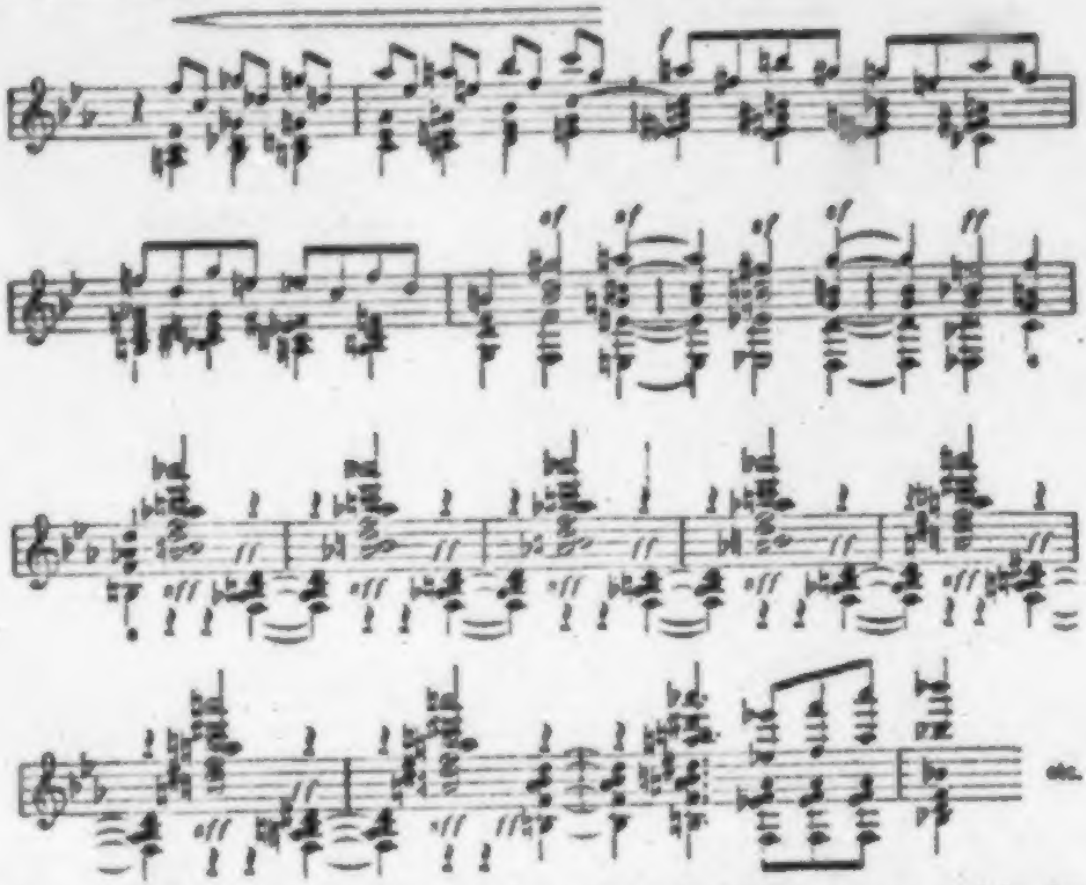
Das Finale dieser Symphonie (von welcher hier keine vollständige Analyse gegeben werden soll) führt, wie erwähnt, auch den Titel *Tanz* und beginnt mit einem recht lebhaften, derb munteren Motive:



lässt aber in seinem Verlaufe folgende Klänge an unser erstauntes Ohr schlagen:



Aus welchem „Lande" ertönen uns diese Harmonien? Ohne Zweifel aus dem der missverstandenen und falsch angewandten Programmmusik. Nicht minder ungewöhnlich nimmt sich für einen Tanz von Hirten und Schäferinnen folgende längere Episode aus. (Klav.-Ausz. Seite 69):



Hier fällt Goldmark offenbar aus dem *„pastoralen"* Style heraus und in den *„heroischen"* hinein, ein Zufall, vor welchem sich z. B. Beethoven in seinen beiden so benannten Symphonieen (Pastorale und Eroica) wohl zu bewahren bewusst hat. — Im Uebrigen ist diese Goldmark'sche Symphonie, wie schon

gesagt, ziemlich unschuldiger Natur, und ihr Komponist auf einem ganz anderen Felde, als wie auf dem hier betrachteten, für eigentlich gefährlich und in einem ernsten Sinne tadelnswürdig zu erachten. —

Indem wir uns hiermit anschicken, diese Betrachtungen ihrem Ende zuzuführen, mögen wir uns der Hoffnung nicht verschliessen, dass nicht allein der im Beginne derselben in's Auge gefasste, uns bereits zugewandte Theil der „Jetztzeit" das Wesen und die Schädlichkeit der von uns durch einzelne Beispiele bezeichneten „*Manier*" zu heilbringendem Erfolge immer deutlicher erkennen lernen werde; sondern dass auch die Autoren selbst, welche von uns, nicht ohne die der *Wahrheit* innewohnende Schärfe, angegriffen worden sind, einer in ihrem Bewusstsein unfehlbar vorhandenen, und ebenfalls von der Wahrheit herrührenden Stimme, je länger je mehr, ohne Rücksicht auf alle anderen Beziehungen, Gehör geben möchten. Freilich ist diese eine Hoffnung, welche mit der zu Anfang dieses Aufsatzes erwähnten von dem bleibenden Siege des ernstlich und unverfälscht Echten so ziemlich die gleiche ist: gleichwohl ist die *Hoffnung* ebenso berechtigt, als ihre *Erfüllung* ersehnens- und wünschenswerth; diese aber zu erreichen, giebt es keine Macht, auf deren Führung mit solcher Sicherheit zu bauen wäre, als die — Wahrheit.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Thomas Carlyle.

Vor nun gerade vierzig Jahren hat einer der berühmtesten und allervorzüglichsten Historiker und Schriftsteller Englands, der jetzt 85jährige Thomas Carlyle, zu London seine Vorlesungen *„über Helden, Heldenverehrung und das Heldenthum in der Geschichte"* gehalten, welche ein Jahr später unter dem Titel *„On hero worship"* im Druck erschienen, aber erst nach ferneren zwölf Jahren ihren bisher einzigen Uebermittler an das deutsche Publikum in einem Uebersetzer Namens Neuburg gefunden haben. Einige der bemerkenswerthesten aus der reichen Fülle vortrefflicher Aussprüche und Betrachtungen in jenem Buche, ergänzt durch etliche Sätze aus desselben Autoren kleineren Schriften, seien hiermit den Lesern der „Bayreuther Blätter" gleichsam als aus völliger Vergessenheit wieder mitgetheilt; denn es ist leider kaum zu erwarten, dass Viele von uns des grossen Engländers schönes Werk kennen werden, dessen Beschaffung, selbst in seiner deutschen Uebersetzung, heute zu den schwierigen Aufgaben findiger Antiquare gehört. Und doch sollte sowohl das Buch über die Heldenverehrung, als auch jene, durch A. Kretzschmar deutsch herausgegebenen kleineren *„Ausgewählten Schriften"* (3 Theile; Leipzig bei Otto Wigand, 1855), zumal die höchst interessanten und lehrreichen sozialpolitischen Betrachtungen in deren

drittem Theile, nicht minder als die wohl mehr gelesene unvergleichliche Darstellung der *„Französischen Revolution"* (Deutsch von Fodderson, Leipzig 1844), von Unseresgleichen genau gekannt und vorzüglich geschätzt sein. Wir erfahren aus den unten mitgetheilten Beispielen einestheils die merkwürdige Verwandtschaft der Auffassung der Kunst seitens des Engländers mit derjenigen unseres Meisters, und andererseits, in schönster Form, das volle Bekenntniss unseres eigenen, durch die Kunst unseres Meisters uns neu geweckten und genährten Glaubens an das Grosse, welche allen unseren idealen Bestrebungen als lebendige Triebkraft innewohnt, sodass wir gerade in unserem ausschliesslichen Organe, in diesen „Bayreuther Blättern", jene Aussprüche als die Worte einer der denkbar harmonischesten „Stimmen aus der Vergangenheit" mit unseren gegenwärtigen Empfindungen, Meinungen, Erklärungen, Wünschen und Erwartungen zusammen erklingen lassen dürfen. Dabei ist es ein tröstlich erhebender Gedanke, dass hier einmal der Sprecher solcher Worte aus der Vergangenheit *noch lebt;* und es gewinnt unsere Zitirung der vergessenen Sprüche des hochwürdigen Greises in unseren „Blättern" eine besonders vom Standpunkte unserer gemeinschaftlichen „Heldenverehrung" merkwürdig geheimnissvolle Bedeutung, wenn wir zugleich erwägen, dass es Goethe war, welcher dereinst noch in seinem vorletzten Lebensjahre den jungen englischen Schriftsteller, als Biographen Schiller's, mit einer Vorrede beim deutschen Publikum warm empfehlend zuerst eingeführt hatte, wie diess in den Werken unseres grossen Dichters ausführlich zu lesen steht (Ausgabe in 6 Bd. V. S. 891 — 97.); und dass nun also, gerade nach einem halben Jahrhundert, der greise Berühmte von Chelsea wiederum in der Sphäre der *neuen* grossen deutschen Kunst als wahrhaft verwandter und befreundeter Geist, und nicht wie eine „Stimme aus der Vergangenheit", sondern vielmehr als immer uns gegenwärtig bleiben sollende Stimme des wahren „Zukünftler"-Glaubens, dem Gedächtnisse unserer deutschen Gesinnungsgenossen zurückgegeben wird. —

H. v. W.

Ueber das Musikalische in der Poesie.

Motto:

Was nicht werth ist, gesungen zu werden,
das ist auch nicht der Dichtung werth. —
R. Wagner.

Ich finde in der herkömmlichen alltäglichen Unterscheidung, dass Poesie *gebundene* Rede sei, dass sie *Musik* in sich habe und *Gesang* sei, bedeutenden Sinn. Ja, wenn hart bedrängt um eine Definition, liesse sich eben so gut diess wie irgend etwas sagen: Wenn eure Schilderung *wahrhaft musikalisch* ist, nicht nur musikalisch in Wort, sondern in *Sinn* und *Wahrheit*, in all' ihren Gedanken und Aeusserungen, in ihrer ganzen Auffassung, *dann ist sie dichterisch;* wenn nicht, nicht. — Musikalisch! wie viel liegt in dem! Ein musikalischer Gedanke ist der Ausspruch eines Geistes, der in das innerste *Herz* eines Dinges eingedrungen ist, das innerste Geheimniss desselben erfasst hat, die *Melodie* nämlich, die darin verborgen liegt; die Melodie des inneren Zusammenhanges, welche seine Seele ist, wodurch es besteht und zu seinem Dasein in der Welt berechtigt ist. Alle innerlichen Dinge, dürfen wir sagen, sind melodisch; sprechen sich natürlich in Gesang aus. Tief geht die Bedeutung des Gesanges. Wer kann in logischen Worten die Wirkung, welche Musik auf uns ausübt, erklären? Eine Art unartikulirte, unerforschliche Rede, welche uns an den Rand des Unendlichen führt, und uns Augenblicke lang da hinein blicken lässt! Ja, alle Rede, selbst die alltäglichste, hat etwas Gesangartiges in sich: keine Dorfschaft in der Welt, die

nicht ihren eigenthümlichen Accent hat; — Tonfall und Weise nämlich, wonach die Leute da *singen* was sie zu sagen haben! *Accent* ist eine Art *Recitativgesang*; alle Menschen haben ihren besonderen Accent, — obgleich sie ihn nur an Anderen bemerken. So wird auch alle leidenschaftliche Sprache von selbst musikalisch, — mit einer gesteigerteren Musik als die des blossen Accents; schon die Rede eines Menschen in aufgebrachtem Eifer wird zum Recitativ, zum Gesang. Alle tiefen Dinge sind Gesang. Gesang scheint irgendwie zu unserem innersten Wesen zu gehören; wie wenn alles Uebrige nur Einkleidung und Hülse wäre! *Der Urbestandtheil von uns, von uns und allen Dingen.* Die Griechen fabelten von Sphärenharmonien; es war das ahnende Gefühl, das sie von der inneren Beschaffenheit der Natur hatten, dass die *Seele* aller ihrer Stimmen und Aeusserungen vollkommene *Musik* sei. *Dichtung* daher wollen wir *musikalischen Gedanken* nennen. Der Dichter ist der, welcher auf diese Weise denkt. Im Grunde kommt es auch hier auf Geisteskraft an; es ist eines Menschen Aufrichtigkeit und Tiefblick, was ihn zum Dichter macht. *Schaue tief genug, so wird deine Anschauung musikalisch; denn das Herz der Natur ist überall Musik, sobald du es nur erreichen kannst!* —

Alle alten Gedichte, Homer's und die übrigen, sind ihrer Natur nach *Lieder*. Ich möchte sagen, strenge genommen sind es alle rechten Gedichte, *alles was nicht gesungen ist, ist eigentlich kein Gedicht*, sondern ein Stück Prosa in klingende Zeilen gezwängt, — zum grossen Nachtheil der Grammatik, zur grossen Plage des Lesers, meistentheils! Was wir wissen wollen, ist der *Gedanke* des Mannes, wenn er welchen hatte: weshalb sollte er ihn gewaltsam zum *Klingeln* schrauben, wenn er ihn einfach *sprechen kann?* Nur wenn sein Gemüth zur *Leidenschaft der Melodie* entzückt ist, und seine Töne, nach Coleridge's Bemerkung, schon durch die Grösse, Tiefe und den Schwung seiner Gedanken musikalisch werden, können wir ihm ein Recht zu reimen und zu singen zuerkennen, und ihn einen Dichter nennen, und ihm Gehör geben als dem heroischen Sprecher, — dessen Rede Gesang *ist*. Der hierauf Anspruch Machenden sind aber viele; und es wird folglich dem ernsthaften Leser am oftesten ein mühseliges, wenn nicht gar unerträgliches Geschäft, Reime zu lesen! Reime, denen die innere Nothwendigkeit abging, gereimt zu werden; — man hätte uns einfach sagen sollen, ohne Geklingel, was damit gemeint sei. Ich möchte Allen, die ihren Gedanken sprechen *können*, rathen, ihn nicht zu singen; *zu begreifen, dass sie, in einer ernsten Zeit, unter ernsten Menschen, keinen Beruf haben, ihn zu singen.* Gerade wie wir den echten Gesang hochschätzen, und davon bezaubert werden, wie von etwas Göttlichem, müssen wir den falschen Gesang hassen, und ihn als ein blosses hölzernes Getöse betrachten, als ein leer überflüssig Ding, als etwas ganz und gar Unaufrichtiges und Anstössiges.

Ueber Heldenverehrung.

Anbetung eines Helden ist überschwängliche Bewunderung eines grossen Menschen. Ich sage, grosse Menschen sind noch immer bewundernswürdig; ich sage, es gibt im Grund nichts anderes Bewundernswürdiges! Ein edleres Gefühl als das der Bewunderung eines Höheren als er, wohnt nicht in der Menschenbrust. Es ist zur heutigen Stunde, wie zu allen Stunden, der beseelende Antrieb im Menschenleben. Religion finde ich darauf begründet, nicht nur heidnische,

sondern weit höhere und wahrere Religionen, — alle bisher bekannte Religion. Heidenanbetung, innigste fussfällige Bewunderung, inbrünstige gränzenlose Unterwürfigkeit vor einer edelsten göttlichen Menschengestalt, — ist das nicht der Keim des Christenthums selbst? Der grösseste Held ist Einer, den wir hier nicht aussprechen! Heiliges Stillschweigen mag über jenen heiligen Gegenstand nachsinnen; man wird finden, dass es die äusserste Vollendung eines Grundzuges ist, der durch die ganze Menschengeschichte geht.

Ich weiss wohl, dass in diesen Tagen Heldenverehrung, das was ich Heldenverehrung nenne, als aufgehört und schliesslich zu Ende gegangen betrachtet wird. Das Unsrige ist ein Zeitalter, welches, aus Gründen, die wohl einmal des Untersuchens werth sein dürften, gleichsam das Dasein grosser Menschen leugnet; das Wünschenswerthe grosser Menschen leugnet. Man zeige unseren Kritikern einen grossen Mann, einen Luther z. B., und sie machen sich sofort daran ihn zu „erklären", wie sie es nennen; nicht ihn zu verehren, sondern sein Mass zu nehmen, — und bringen ihn als eine Art kleinen Mann zu Tage! Er war das „Ergebniss der Zeit" sagen sie; die Zeit rief ihn hervor, die Zeit that Alles, er selbst nichts — als was wir, der kleine Kritiker, gleichfalls hätten thun können! Das dünkt mich ein trauriges Beileissen! Die Zeit riefe hervor? Wir haben leider Zeiten gekannt, die laut genug nach ihrem grossen Manne riefen, aber ihn nicht fanden, als sie riefen! Er war nicht da; die Vorsehung hatte ihn nicht gesandt; die Zeit, trotz ihrem lautesten Rufen, musste in Wirren und Schiffbruch zu Grunde gehen, weil er sich nicht stellen wollte, als er gerufen ward. —

Der grosse Mann eines Zeitalters ist über allen Vergleich die wichtigste Erscheinung in demselben; alle anderen Phänomene, wären es auch Waterloo-Siege, Konstitutionen vom Jahre Eins, glorreiche Revolutionen, neue Geburten des goldenen Zeitalters, in welcher Art man will, sind dagegen klein und trivial. Ach, alle diese Dinge vergehen und verlöschen, wie die Pechpfannen, die zu ihrer Verherrlichung angezündet wurden, und das neugeborene goldene Zeitalter erweist sich stäts als todtgeboren. Auch ist, war und wird nie ein anderes goldenes Zeitalter möglich sein, als einzig und allein im neuen Wachsthum der menschlichen Würde und Weisheit, das heisst folglich, in dem neuen Auftauchen weiser und würdiger Menschen unter uns. Ein solches Auftauchen ist das grösseste Ereigniss, wenn es auch nicht bemerkt wird; alles Andere, was in irgend einer Art geschehen kann, ist bloss die bergauf oder bergabführende, rauhere oder ebenere Bahn, aber keineswegs die Kraft, die uns in den Stand setzt, auf derselben weiter zu wandern. So verhältnissmässig wenig kann Voraussicht oder die schlaueste und geschickteste mechanische Erfindung oder Vorkehrung für eine Nation, für eine Welt thun! Stäts müssen wir auf die Güte der Zeit warten und sehen, welcher Führer uns geboren werden und wohin er uns führen wird.

Man bedenke: wenn wir gefragt würden, wollt ihr euer *indisches Reich* oder euren *Shakespeare* aufgeben, ihr Engländer; nie ein indisches Reich, oder nie einen Shakespeare gehabt haben? Es wäre in der That eine ernsthafte Frage. Amtspersonen würden ohne Zweifel in amtsmässiger Sprache Antwort geben; aber würden nicht auch wir, für unseren Theil, zu antworten gezwungen sein: Indisches Reich oder kein Indisches Reich; wir können Shakespeare nicht entbehren! Das indische Reich wird jedenfalls einmal von uns gehen; aber dieser Shakespeare

geht nimmer von uns, er verharret ewig bei uns; wir können unseren Shakespeare nicht lassen!

Ja, fürwahr es ist etwas Grosses für eine Nation, dass sie eine artikulirte Stimme erhalte; dass sie einen Menschen hervorbringe, der die Bedeutung ihres Wesens melodisch ausspricht! Italien z. B., das arme Italien, liegt zerbröckelt aus einander gestreut da, in keinerlei Protokoll oder Vertrag als eine Einheit erscheinend; dennoch ist das edele Italien in Wirklichkeit Eins: Italien hat seinen Dante hervorgebracht, Italien kann sprechen! Der Czar aller Russen, der ist stark, mit so vielen Bajonetten, Kosacken und Kanonen, und that ein grosses Stück, indem er einen solchen Erdstrich politisch zusammenhält; aber er kann noch nicht sprechen. Etwas Grosses in ihm; aber es ist eine stumme Grösse. Er hat keine Geniusstimme gehabt, auf die alle Menschen und Zeiten horchen. Er muss sprechen lernen. Noch ist er ein grosses stummes Ungethüm. Seine Kanonen und Kosacken werden alle zu nichts vermodert sein, während Dante's Stimme noch hörbar ist. Die Nation, die einen Dante hat, ist geeint, wie ein stummes Russland es nimmer sein kann. —

Dieses Prinzip der Verehrung des Grossen in helles Licht zu stellen, uns Ehrerbietung zu lehren und wen wir verehren sollen, sollte stäts ein Hauptzweck der Erziehung sein, denn hiermit beginnt und endet eigentlich dieser Unterricht und in unserer Zeit ist vielleicht mehr als je der Bedarf an selbstbewusster Verehrung ausserordentlich gross und unser Vorrath davon unaussprechlich gering.

Grosse Männer sind die Feuersäulen auf der dunkelen Pilgerfahrt der Menschheit; sie stehen als himmliche Zeichen da, als ewig lebende Beweise dessen, was gewesen; als prophetische Verkünder dessen, was sein wird; die offenbarten verkörperten Möglichkeiten der menschlichen Natur. Wer diese Grösse niemals gesehen, niemals mit seinem Verstande aufgefasst, niemals mit seinem ganzen Herzen leidenschaftlich geliebt und verehrt hat, der ist auf immer verurtheilt, klein zu bleiben.

Wäre das Andenken an diesen Glauben noch so verdunkelt, wie denn auch in der That zu allen Zeiten die groben Leidenschaften und Anschauungen der Welt sie aus den Herzen der Meisten fast ganz vertilgen, so findet sie doch in jeder reinen Seele und jedem Dichter und Weisen einen neuen Missionair, einen neuen Märtyrer, bis das grosse Buch der Weltgeschichte auf immer geschlossen und die Bestimmung des Menschen auf dieser Erde erfüllt. Es ist eine Höhe, welche das Menschengeschlecht befähigt und bestimmt ist zu erreichen und von welcher es, nachdem es dieselbe einmal erreicht, niemals wieder zurückweichen kann. —

Es ist die Eigenthümlichkeit jedes Heiden, zu jeder Zeit, an jedem Orte und in jedweder Lage, dass er auf die *Wirklichkeit* zurückkomme, dass er auf Dingen fusse und nicht auf dem Schein von Dingen. Je nachdem er, ausgesprochen oder mit tiefem sprachlosen Gedanken, die hehren Wirklichkeiten der Dinge liebt und verehrt, werden ihm die leeren Scheindinge, wie herkömmlich,

stattlich, von Koreischiten oder Conclaven beglaubigt sie immerhin sein mögen, unerträglich und abscheulich sein.

Fürwahr, dass ein Mensch selbstbestimmt, ursprünglich, wahrhaftig, oder wie wir es immer nennen mögen, sei, das wird ihn sicherlich am Allerwenigsten abgeneigt machen, die Wahrheit anderer Menschen zu ehren und zu glauben! Es macht ihn nur dazu geneigt, es nöthigt und zwingt ihn unaufhaltsam, *anderer Menschen todte Formeln, Nachbetereien und Unwahrheiten nicht zu glauben.* Ein Mensch fasst die Wahrheit mit offenen Augen, und weil seine Augen offen sind: muss er sie nothwendig schliessen, ehe er seinen Wahrheitslehrer lieben kann? Er allein kann, mit echter Dankbarkeit und treuem Pflichtgehorsam der Seele, den Lehrerheld, der ihn aus der Finsterniss zum Licht befreit hat, lieben. Ist dieser nicht in der That ein Held und Schlangenbezwinger; aller Verehrung würdig! Das schwarze Ungethüm, Lüge, unser Einer Feind in dieser Welt, liegt niedergestreckt durch seine Tapferkeit; er war es, der die Welt für uns besiegt hat! —

Duldung soll das *Nichtwesentliche* dulden; und wohl danach sehen, welches dieses ist. Duldung soll edel, maasshaltend, selbst im Zorn noch gerecht sein, wenn sie nicht länger dulden kann. Aber wir sind am Ende mit nichten bloss dazu hier um Duldung zu üben! Wir „dulden" keine Lügen, Diebereien, Schlechtigkeiten, wenn sie sich uns anheften; wir sagen zu ihnen: Du bist falsch und unausstehlich! Wir sind hier Lügen auszurotten und ihnen, in irgend verständiger Weise, ein Ende zu machen. Ich will es mit der Weise, in der es geschieht, nicht allzu genau nehmen; nur dass es geschehe, daran ist uns gelegen. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

In Bayreuth — für Bayreuth: ein echtes „Bayreuther" Beispiel, eine Antwort in wahrhaft klassischer Form auf unsere Frage: was ist Styl? — Das gab uns Hans von Bülow mit seinem am 16. Februar hier stattgehabten „*Klaviervortrage Beethoven'scher Kompositionen*" (Sonata appassionata F-moll, Op. 57; Adagio und Variationen F-dur, Op. 34; Sonate Es-dur, Op. 31 Nr. 3; Sonate Cis-moll, Op. 27 Nr. 2; Sonate A-dur, Op. 101; Variationen und Fuge, Op. 35). —

Hier *wollte* ein Könnender: und wir hatten eine *Kunst*. Möge das grosse Beispiel dieses edelsten Willens in unserer moralisch-künstlerischen Gesammtheit nicht folgenlos verbleiben! —

Herr Joseph Rubinstein hat am 15. Februar in *Berlin* seinen, auf 6 Matineen vertheilten, Vortrag des vollständigen „*Wohltemperirten Klavieres*" von *Jos. Seb. Bach* beendet und den materiellen Reingewinn dieses vorzüglich geglückten künstlerischen Unternehmens, im Betrage von 604 Mark, dem Bayreuther Fonds zugewiesen. —

Der Klaviervortrag H. v. Bülow's in *Bayreuth* hat den Bülow-Fonds um 770 Mark vermehrt. — Die Erträgnisse der Vorträge in *München* und *Frankfurt a. M.* (14. und 21. Februar) waren 2447 und 1053 Mk. —

Spenden zum Fonds. — In den Monaten Januar und Februar sind ausser obigen Zuschüssen etwas über 4800 Mark an Extragaben für den Fonds eingegangen und 2200 Mark für künftige Zahlung gezeichnet worden. —

Statistik der Blätterversendungen. (Abschluss am 8. Februar 1880.) — Seit der Anzeige von der Verschiebung des Festspieles, im Juli-Stücke des vorigen Jahrganges dieser Blätter, bis zu dem letzten Abmeldungstermine, Ende Dezembers 1879, sind im Ganzen 63 Mitglieder aus dem Patronat-Vereine ausgetreten, oder haben ihre Zahlungen unterlassen; dafür sind aber von damals bis jetzt 112 neue Mitglieder hinzu gekommen, von denen 87 bei der letzten Versendung der Blätter, Anfang Februars, Exemplare derselben zugesandt erhalten haben. Dieses ergiebt ein Mehr von 24 Exemplaren des letzten Stückes gegen den Betrag der Versendung im Juli v. Js., und zwar ist das Juli-Stück in 1669, das letzte, Doppelstück, in 1693 Exemplaren versandt worden. Die Zahl der versandten Exemplare in den dazwischen liegenden Monaten schwankte, wegen der abwechselnden Aus- und Eintritte, folgendermassen hin und her:

August:	1673.	November:	1678.
September:	1689.	December:	1677.
Oktober:	1689.	Januar/Februar:	1693.

Eine Abnahme der Versendungszahl hat also nur während des November und Dezember (um 12 Exemplare) stattgefunden. Die letzte Versendung war die grösseste, welche bis jetzt zu verzeichnen gewesen ist.

Die 1693 Exemplare der letzten Versendung gingen nach 244 verschiedenen Orten,

darunter:	540	nach	79	ausländischen	Orten.	31	nach 6	schweizerischen Orten.
und zwar:	167	„	24	österreichischen	„	30	„ 5	französischen „
	106	„	7	russischen	„	20	„ 8	holländischen „
	68	„	7	belgischen	„	15	„ 5	italiänischen „
	49	„	12	grossbritannischen	„	14	„ 2	spanischen „
	40	„	3	nordamerikanischen	„			

Die einzelnen Orte, nach welchen die Blätter (in der eingeklammert angezeigten Anzahl) theils von der Redaktion direkt, theils — soweit bekannt — von den Vertretungen aus weiter gesandt wurden, waren folgende:

Wien (99), Berlin (94), München (90), Bayreuth (82), Riga (80), Brüssel (59), Mainz (50), Leipzig (48), Breslau (43), Weimar (41), Mannheim (40), New-York (37), London (36), Hamburg (33), Regensburg (32), Frankfurt a. M. und Paris (26), Dresden (25), Köln (23), Schwerin i. M. (22), Düsseldorf (20), Freiburg i. B. und Wurzburg (19), Ludwigshafen und Minden (18), Braunschweig (16), Buda-Pest und Heidelberg (15), Madrid (13), Aachen, Pössneck, Stuttgart (11), Baden, Bern, Königsberg i. P., Viersen (10).

Asch, Gladbach, Graz, Kiel, Moskau, Prag, Strassburg i. E. (9), — Basel, Elberfeld, Hannover, Helsingfors, Hirschberg, Worms, Zürich (8), — Amsterdam, Chemnitz, Magdeburg, Nürnberg (7), — Dessau, Görlitz, Stettin, Villingen, Wiesbaden (6), — Carlsruhe und Göttingen (5), — Bonn, Cassel, Charlottenburg, Coburg, Dürkheim, Goslar, Halle a. d. S., Luxemburg, Petersburg, Rom, Salzburg, Schweinfurt, Sondershausen, Zabern (4), — Bamberg, Barmen, Brandenburg, Carlsbad, Crefeld, Darmstadt, Edenkoben, Florenz, Gotha, Güstrow, Haag, Herzogswalde, Kaiserslautern, Neapel, Neu-Strelitz, Posen, Turin, Warschau, Winterthur (3), — Altenburg, Antwerpen, Battle, Baumgarten, Bellin, Boston, Brieg, Chippenham, Düren, Eisenach, Essen, Hagen, Haine St. Pierre, Jena, Liegnitz, Mühlhausen i. Th., Mons, Naum-

berg a. d. S., Neisse, Neu-Lengbach, Neustadt i. d. Pf., Nordhausen, Oldenburg, Osnabrück, Plagwitz, Rotterdam, Schwabing, Venedig, Zittau (2).

Agram, Alt-Jessnitz, Alzey, Arnheim, Artern, Beringhof, Bernburg, Bernsachen, Birmingham, Blasewitz, Bordeaux, Bräunlingen, Bremen, Budweis, Burgdorf, Carlshalton, Cheltenham, Clermont Fd., Cöthen, Colberg, Constanz, Croppenstedt, Czernowitz, Danzig, Deutsch-Krawarn, Donaueschingen, Drem, Eberadorf, Edesheim, Elbing, Elmira, Erlangen, Erfurt, Essmannsdorf, Fioreffe, Frankfurt a. d. O., Franzensbad, Freystadt, Fürth, Gardelegen, Gladbach (bergisch), Glasgow, Gnadenfrei, Goblis, Gries, Gross-Giewitz, Gross-Linden, Gross-Örner, Hagenbach, Haidhausen, Halberstadt, Hankensbüttel, Hâvre, Heidenheim, Hochstein, Hörselgau, Isenlohn, Kappelle, Kisiegg, Kriewald, Kühschmalz, Lasdehnen, Lichterfelde, Linz, la Louvière, Ludwigsburg, Löben, Lottich, Maastricht, Manau, Maximiliansau, Meiningen, Mödling b. W., Mühlhausen i. E., Münster, Nairitz, Neustift b. W., Newcastle a. T., Nizza, Obere Waid, Oberlembach, Odessa, Oelber, Oevergönne, O'Gyalla, Ozon, Pernau, Pilsen, Plauen, Pölten, Potsdam, Ratzeburg, Rheinzabern, Richmond, Rohnstock, Rostock, Schmiedeberg, Siegfeld, Sonneberg, Speyer, Stibbe, Stralsund, Straubing, Toltnau, Trier, Tübingen, Ürdingen, Unter St. Veit, Wandsbeck, Weilburg, Weissenburg i. E., Weissig, Wermeric, Wernigerode, Wesseling, Windsor, Wolfartsdyk, Xeres de la Frontera, Zabern, Zehlendorf, Znaim (1). —

Geschäftlicher Theil.

Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines

am 1. Januar 1880.

Einnahmen.

a) Bülow-Fonds		
Eingänge bis 31. December 1879 . . .	ℳ 19808.30	
angefallene Zinsen	„ 490.50	ℳ 20298.80
b) Friedrich Schön'sche Patronatstiftung		„ 10000.—
Zinsen hieraus siehe unter d.		
c) Sonstige grössere Spenden (Grundstock)	ℳ 13202.98	
angefallene Zinsen im Jahre 1878 .	„ 189.05	
do. do. im Jahre 1879 .	„ 377.25	
1/3jährliche Zinsen der F. & M. Hofmann'schen Stiftung	„ 40.—	„ 13809.28
	Transport	ℳ 44108.08

		Transport ℳ	44108.08
d) Jahresbeiträge pro 1878 bis 1880 abzüglich aller sich auf ℳ 21287.18 laut Aufstellung belaufenden Ausgaben für Vereinszwecke	ℳ 43792.87		
angefallene Zinsen im Jahre 1878 .	„ 679.60		
do. do. im Jahre 1879 .	„ 1557.65		
do. do. der Schön'schen Stiftung . . .	„ 222.20	„	46252.32
Bestand am 1. Januar 1880		ℳ	90360.40

(zum grössten Theile angelegt in 4% bayerischen und preussischen Staatspapieren, ein kleinerer Theil in 4½% Pfandbriefen einer Boden-Creditanstalt ersten Ranges.)

Als Spenden kamen dem Vereine zu im Dezember 1879:

Tausend Mark 4% bayer. Staatsobligation mit Zins vom 1. October 1879 von einem ungenannten Mitgliede in München.

Zweitausend Mark 4% bayer. Staatsobligationen mit Zins v. 1. Juli 1879 von Herrn Architecten Friedrich Hofmann in Graz und dessen Gattin Frau Martina Hofmann.

(Die Zinsen beider Stiftungen werden dem Conto-Grundstock resp. sonstige grössere Spenden gutgebracht.)

Ausgaben.

1) Erhaltung des Theaters	ℳ 6332.38		
ab für Eintrittskarten	„ 1721.30	ℳ	4611.08
2) Verwaltungskosten:			
Drucksachen zur Organisation	ℳ 416.17		
Auslagen der Vertretungen	„ 299.92		
Korrespondenz des Vorstandes, der Redaktion und div. Unkosten	„ 494.76		1210.85
3) Herstellung und Expedition der Bayreuther Blätter bis 11. Stück 1879 incl.		„	10692.55
4) Honorar für Redaktion und Mitarbeiter . . .		„	4772.70
		ℳ	21287.18

Bayreuth, 17. Februar 1880.

Friedrich Feustel.

Im Verlage des Patronat-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Beilage des Spezial-Ausschusses
zum V. Stücke der
„Bayreuther Blätter“.

Bericht

über

die am 29. und 30. März 1880

von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines

in Wiesbaden abgehaltene Versammlung.

An der Versammlung nahmen 31 Mitglieder Theil:

Fr. v. Adelung, Stuttgart; J. Bathe, Elberfeld; G. Davidsohn, Berlin, als Vertreter des Berliner Wagner-Vereines; Max Giersch de Rége, Berlin; W. Gutermuth, Gross-Linden; A. Gutmann, Wien, als Vertreter des Wiener akad. Wagner-Vereines und des Wiener Zweig-Patronatvereines; W. Harburger, Mainz; E. Hechel, Mannheim; Prof. Jul. Hey, München; R. Ibach, Sohn, Barmen; C. Jolas, Ludwigshafen, für den Pfälzer Verein; Ad. Labitzky, Aach; Dr. W. Langhans, Berlin; Aug. Lesimple, Köln; Ed. Lucas jr., Elberfeld; C. Maud, Wiesbaden; Dr. Oskar Meyer, Strassburg; Prof. Dr. Aug. Oncken, Bern; Regierungsrath Pape, Cassel; Dr. Rich. Pohl, Baden-Baden; Prof. H. Porges, München; Potha-Wegner, Wiesbaden; C. Schäffer, Berlin, für den Berliner Zweig-Patronatverein; Dr. L. Schemann, Göttingen; Ad. Schmidt, Viersen; *Friedrich Schön*, nebst Gattin, Worms; Prof. H. Siebeck, Basel; Gust. Siehr, Hofopernsänger, Wiesbaden; Hans von Wolzogen, nebst Gattin, Bayreuth.

Dr. Wilhelmj, Wiesbaden, am Erscheinen verhindert, erklärte schriftlich seine Zustimmung zu den Beschlüssen der Versammlung. Es entschuldigte sich noch: Herr Hofkonditor Röder, Wiesbaden. Grüsse liefen ein von Herrn Hofkapellmeister Levi, München, Herrn Dr. Strecker, Mainz, aus Paris und Herrn C. Fr. Glasenapp, Riga, Namens der dortigen Freunde. Herr Prof. Riedel, Leipzig, hatte sich durch Herrn Dr. Pohl vertreten lassen.

I. Sitzung: Montag, den 29. März, Morgens 9 Uhr.

Herr *Fr. Schön* begrüsst die Versammlung, indem er darauf hinweist, dass für die Einführung der gewaltigen Kunst, welche wir als ein wichtiges Kulturelement für unsere Zeit betrachten, in allen Kreisen unseres Volkes noch viel zu thun übrig sei. Das erscheine heute nicht als zu schwierig, da man eine feste Grundlage habe durch die Thätigkeit der Männer, deren Energie der Bau des Bühnen-Festspielhauses und jenes herrliche erste Beispiel (1876) zu verdanken seien, welche ebenso wie die Aufführung der 9. Symphonie (1872) noch in ferne Zeit als Denkmäler deutschen Geistes und deutscher Kraft leuchten würden. „Da der Vorstand und Verwaltungsrath des Patronatvereins es für nöthig erachtet, dass er seine Thätigkeit ausschliesslich den inneren Angelegenheiten des Vereins widme, hat eine Vereinigung von Vertretern Veranlassung genommen, den Anstoss zu er-

erneutem Wirken nach aussen hin zu geben. Der Aufruf, den dieselbe gegen Ende des vorigen Jahres an die Gesinnungsgenossen gerichtet hat, erzielte einen schönen Erfolg, so dass die Hoffnung berechtigt schien, es werde auch aus einem weiteren Vorgehen unserer Sache ein Vortheil erwachsen. Deshalb erliessen wir im Einverständnisse mit dem Vorstande die Einladung zu der Versammlung, zu der wir uns nun zusammengefunden haben. Die erfreuliche Thatsache, dass Sie ihr in dieser Anzahl Folge geleistet haben, bestärkt meine Hoffnung, und ich wünsche, dass unsere Verhandlungen geführt werden möchten im Geiste der Ritter des heiligen Grals, nämlich „Brüdertreu", „Froh im Verein", „Selig im Muthe" — im festen Vertrauen auf den Erfolg unserer grossen Sache, „Selig im Glauben" — an den Meister und seine erhabene Sendung, „Selig in Liebe" — und in dieser Liebe und der Hingabe an die Sache selbst einfach unsere Befriedigung findend. Von solcher Zuversicht erfüllt eröffne ich hiermit die Versammlung".

Nach einer zweiten kürzeren Ansprache des Hrn. Prof. Dr. *Oncken*, welcher die Versammlung bezeichnete als eine Repräsentation des deutschen Publikum's zur Manifestirung eines, für die Zukunft vom ganzen Volke zu erhoffenden, Verhältnisses zur Kunst Wagner's, wählt die Versammlung zu ihrem Vorsitzenden Herrn *Schon*, zu dessen Stellvertreter Herrn Prof. *Oncken*, und nimmt ferner den Vorschlag an, die Herren *Porges* und *Meyer* zu *Schriftführern* zu ernennen.

Die *Frage* nach der *Berechtigung der Versammlung* erörternd, hebt der Vorsitzende hervor, dass die Einladung zu derselben im Einverständnisse mit dem Vorstande, und zwar an alle Mitglieder ergangen sei, ohne dass irgendwelcher Widerspruch sich erhoben habe. Nichtsdestoweniger sehe sich die Versammlung nicht als Generalversammlung an; sie werde Alles, was sie etwa über innere Vereinsangelegenheiten beschliesse, dem Vorstande zur Genehmigung unterbreiten, während sie nur über Agitationsangelegenheiten endgiltig zu beschliessen beabsichtige.

Freiherr von Wolzogen erläutert, als Vertreter und Bevollmächtigter Richard Wagner's und des Vorstandes, die in Bayreuth selbst erkannte Nothwendigkeit dessen, was jetzt geschaffen werden solle. „Es war ein grosser Fortschritt für unsere Sache, dass durch die Zusammenkunft im September 1877 Bayreuth als *Zentralpunkt* aller Unternehmungen für dieselbe fixirt ward. Es hat sich aber herausgestellt, dass an diesem Orte in agitatorischer Weise nach aussen hin nicht gewirkt werden dürfe. Wir haben uns demgemäss fast gänzlich auf die *ideelle* Seite unserer Sache beschränken müssen. Die *äusserlichen* Fortschritte konnten daher, wenn auch immerhin erfreulich, doch nicht so bedeutend sein, dass man schon in diesem Jahre an ein neues Festspiel in Bayreuth denken durfte. Die Ermöglichung eines solchen aber steht in innigem Zusammenhange mit der Verwirklichung der *Schuldier*, wofür eben nun ein thätiges Organ geschaffen werden soll". Die Vorbereitung dazu sei der Aufruf der vereinigten Vertreter gewesen. Durch eine Erweiterung dieser Vereinigung und damit verbundene feste Organisation derselben werde an den bestehenden Statuten Nichts geändert. Ihre Aufgabe sei es, vor allem den Schulplan Richard Wagner's zur Geltung zu bringen.

Ueber diesen verliest Herr von Wolzogen die wesentlichsten Stellen aus einem von ihm in Gemeinschaft mit Herrn Schon verfassten Promemoria, welches die Versammlung mit Beifall entgegennimmt.

I. *Ermöglichung von Aufführungen klassischer Symphonien im Jahre 1880 und 1881.* Da nach den Mittheilungen des Herrn v. Wolzogen Wagner seiner Gesundheit halber noch den ganzen Sommer sich in Italien aufzuhalten gedenkt, sind derartige Aufführungen in diesem Jahre unmöglich. Dagegen spricht die Versammlung ein-

stimmig den Wunsch aus, dass solche Aufführungen unter Richard Wagner's Leitung 1881 stattfinden möchten. (Vgl. XVII.)

II. *Programm der Agitation für die Bayreuther Stylbildungsschule.* Ueber das zuerst in Betracht zu ziehende Mittel zur Verbreitung der Kenntniss von unseren Zwecken im Publikum (die *Presse*) referirt Herr *Davidsohn*, indem er auf die Schwierigkeiten hinweist, die uns die Gegnerschaft eines grossen Theiles der Presse bereite; er spricht die Erwartung aus, dass, wie seither schon die siegreiche Kraft des Wagner'schen Genius sich in immer weiteren Kreisen Bahn gebrochen habe, auch auf diesem Gebiete die Voreingenommenheit nach und nach weichen werde. Der Redner, und nach ihm Herr *Lucas* machen hierzu einige praktische Vorschläge.

Auf die Schlussbemerkung des Herrn Davidsohn, dass die „Bayreuther Blätter" mit der in ihnen unvermeidlichen Polemik dazu beitrügen, die Gegnerschaft der Presse wach zu erhalten, replizirte Herr Prof. *Heg* durch Mittheilung erfreulicher Erfahrungen von der Wirkung der „Blätter", sowie Herr *von Wolzogen*, welcher betont, dass die „Blätter" *ausschliesslich für Mitglieder* bestimmt seien, und dass es durch Missbrauch geschehe, wenn die übelwollende Presse darin nach Handhaben suche, um uns zu verdächtigen und uns zu schaden. Es sei durchaus nicht Aufgabe der „Blätter", für Bayreuth zu *agitiren*, sondern die bereits gewonnenen Mitglieder zu *belehren*. Dagegen möge das zu wählende Comité dafür Sorge tragen, dass man auf denjenigen Theil des Publikums in geeigneter Weise einwirke, für welchen die Blätter *nicht* bestimmt seien.

Herr Professor *Forges* beantragt, dass die Mitglieder in allen Theilen Deutschlands darauf hinzuweisen seien, demjenigen Theile der Tagespresse ihre thätige Aufmerksamkeit zuzuwenden, von welchem eine objektive und anständige Behandlung unserer Sache erwartet werden könne, sodass man überall mit dem Publikum Fühlung behalten und dasselbe über die Bedeutung der von uns angestrebten Institution immer mehr belehren, sowie böswillige Verdrehungen zurückweisen könnte.

Der Antrag wird angenommen, und der Vorsitzende spricht die Bitte aus, dass jeweils ein oder mehre Abdrücke der erscheinenden Artikel an den einzusetzenden Ausschuss eingesandt werden möchten; es werde dann von den grösseren derselben in den „Bayreuther Blättern" Notiz genommen werden, andere könnten verarbeitet oder in anderen Blättern reproduzirt werden.

III. Der Vorsitzende verliest die schriftlich eingegangenen *Vorschläge des Herrn Edwin Schlomp in Leipzig und des Herrn A. Hahn in Königsberg*, welche dahin gehen, *Wandervorträge* in Sachen Richard Wagner's halten zu lassen. — Die Versammlung empfiehlt dem einzusetzenden Ausschusse, diese Vorschläge in Erwägung zu ziehen und spricht die Hoffnung aus, dass die Vertreter überall für die Haltung von Vorträgen in einer den Verhältnissen angemessenen Weise Sorge tragen.

IV. Der Vorsitzende bringt einen Vorschlag ein, betreffend die *Abfassung und Verbreitung einer Orientirungsschrift* über die Bestrebungen des Patronatvereins und über die Institution für Styl und Tradition. — Es wird beschlossen, dass der zu erwählende Ausschuss durch Herrn v. Wolzogen eine kurze Schrift dieser Art mit Benutzung der im Eingange der Verhandlung verlesenen Darlegung ausarbeiten lassen möge.

V. Der Vorsitzende stellt den Plan zur Besprechung, zu geeigneter Zeit einen *Aufruf an das deutsche Volk* zu erlassen. Herr Prof. *Oncken* spricht für eine sorgfältige Vorbereitung dieses Aufrufs, welcher erst zu erlassen sei, wenn die Agitation für unsere Sache bereits gute Früchte getragen haben werde; die Wahl der geeigneten Zeit, sowie alles Weitere, möge dem „Ausschusse" überlassen bleiben. — Angenommen.

VI. Antrag des Herrn *Edwin Schlömp*, betreffend die *Veranstaltung einer Ausstellung und Verloosung von Bildwerken*, welche sich auf Wagner und sein Schaffen beziehen. — Nach den Bemerkungen des Herrn *Davidsohn* über die Schwierigkeiten solches Projektes und der Hinweisung des Herrn Prof. *Oncken* auf das von Dr Schemberra in Wien bereits gegebene Beispiel, beantragt der Erstere, die Ausführung, welche der Versammlung empfehlenswerth erscheint, dem zu wählenden Ausschusse zu überlassen. — Angenommen.

VII. Herr *Gutmann* verliest Anträge des *Wiener Akademischen Wagnervereins*, wonach 1) in allen denjenigen Orten, in welchen Vertretungen bestehen, Sammlungen von kleinen Beiträgen, auch von Nicht-Mitgliedern, für Bayreuth veranstaltet und Sammelstellen errichtet werden sollen; und 2) zu Gunsten der Bayreuther Institution eine der Schillerlotterie und der Kölner Dombaulotterie ähnliche Nationallotterie veranstaltet werden solle. — Die Diskussion über diese Anträge wird auf eine spätere Sitzung verschoben. (Vgl. XIII.)

VIII. *Wahl eines Ausschusses, welcher sich speziell der Agitation für die Bayreuther Institution annehmen soll.* — Herr Dr. *Schemann* schlägt vor, in den Ausschuss etwa 15 Mitglieder aus Städten, die sich ungefähr gleichmässig über das gesammte deutsche Sprachgebiet vertheilen, zu wählen und aus ihrer Zahl eine *Exekutive* von 3 Mitgliedern zu bilden. Nachdem Vorschläge hinsichtlich der zu berücksichtigenden Städte gemacht worden sind, wird die Sitzung — 12½ Uhr — geschlossen.

II. Sitzung: Montag, den 29. März, Nachmittags 3 Uhr.

Fortsetzung von VIII: Wahl des Ausschusses. — Die auf Grund der vorhergegangenen Erörterungen vorgenommenen Wahlen haben folgendes Ergebniss: Baden-Baden: Dr. Rich. Pohl, Berlin: Davidsohn und Dr. Langhans, Bern: Prof. Dr. Aug. Oncken, Braunschweig: Prof. Dr. Sommer, Breslau: G. Brassin, Göttingen: Dr. Schemann, Köln: Aug. Lesimple, Leipzig: Prof. Riedel und R. Zenker, Mannheim: E. Heckel, München: Prof. Hey und Prof. Porges, Pesth: Graf Apponyi, Riga: C. Fr. Glasenapp, Strassburg: Dr. Oscar Meyer, Wien: A. Gutmann, Dr. Ludw. Koch, Dr. Schemberra, Worms: Fr. Schön (als Vorsitzender).

Das *Exekutiv-Comite* wird nach Vorschlag des Herrn Dr. *Schemann* zusammengesetzt aus 3 Mitgliedern, welche sich im Bedürfnissfalle, z. B. bei dauernder Verhinderung eines Mitgliedes, aus der Zahl der übrigen Mitglieder des Ausschusses ergänzen können. Herr *Davidsohn* schlägt zur Wahl in das Exekutiv-Comité die Herren *Schön*, *Heckel* und *Pohl* vor, und Herr Dr. *Schemann* beantragt dazu, Herrn Schön den Vorsitz auch in diesem Comité zu übertragen. — Einstimmig angenommen.

IX. *Festsetzung des Verhältnisses, in welchem der erwählte Ausschuss zu dem Vorstande und Verwaltungsrathe in Bayreuth stehen soll.* — Man ist der Meinung, dieses Verhältniss lasse sich am besten dahin fixiren, dass die Thätigkeit des Ausschusses eine die Wirksamkeit des Vorstandes ergänzende, möglichst selbständige sei, und dass derselbe namentlich alles zur Agitation Gehörige betreiben solle. Der Vorsitzende schlägt vor, dass der Vorstand gebeten werde, den Ausschuss und seine unbehinderte Thätigkeit in dem angegebenen Sinne ausdrücklich anzuerkennen. — Angenommen. (Die Zustimmung des Vorstandes erfolgte brieflich nach wenigen Tagen.)

X. *Feststellung des Verhältnisses zwischen dem Ausschusse und dem Exekutiv-Comité.* — Es wird festgesetzt, dass das Exekutiv-Comité zunächst Alles ausführen solle, was auf der Wiesbadener Versammlung beschlossen worden ist, und dass es des Weiteren auf etwaige neue Mittel zur Belebung der Propaganda Bedacht nehmen solle. Es soll innerhalb des von der Versammlung und dem Ausschusse beschlossenen Rahmens freie Hand haben, in Bezug auf wichtigere Massnahmen in der Regel die Meinungsäusserungen aller Mitglieder des Ausschusses einholen, in wichtigen und dringlichen Fällen aber auch selbständig vorgehen können, wozu dann die Einwilligung des Ausschusses nachträglich einzuholen ist. Ueberhaupt soll der Letztere stäts in Kenntniss von dem Stande der Unternehmungen gehalten werden.

XI. Herr *Heckel* stellt den Antrag, dem erwählten Ausschusse den Namen *„Spezial-Ausschuss des Bayreuther Patronatvereins"* und dem engeren Comité den Namen *„Exekutiv-Comité"* offiziell beizulegen. — Angenommen.

XII. *Beschaffung der Mittel, welche für die Thätigkeit des Spezial-Ausschusses nöthig sind.* — Herr Prof. *Oncken* schlägt Subskription von Beiträgen vor, womit die Anwesenden beginnen möchten. Er spricht die Erwartung aus, dass der Ertrag von Konzerten für unsere Sache ganz oder theilweise dem Exekutiv-Comité zur Verfügung gestellt werde.

Baar gezahlte Beiträge der Anwesenden ergaben die Summe von 282 ℳ 30 ₰. Herr *Gutmann* zeichnet im Namen des *„Wiener Akademischen Wagner-Vereins"* 200 ℳ und die Herren *C. Schäffer* und *Dr. Schemann* den Ertrag eines von ihnen in den nächsten Tagen in Gemeinschaft mit Herrn *Strurer* aus Hannover zu *Goslar* abzuhaltenden Wagner-Abends mit ℳ 150; desgleichen stellt Herr *Davidsohn* auf Befragen die durch ein Konzert des *Berliner Wagner-Vereins* erzielten Einnahmen in Aussicht. (Herr *C. Fr. Glasenapp* sandte von *Riguer Freunden* 50 ℳ.)

Herr *Heckel* wünscht eine Quelle, welche fort und fort fliesse, und beantragt, *von jedem Mitgliede des Patronat-Vereins, für das Jahr 1880 einen freiwilligen Beitrag von 3 ℳ für den Fonds des Spezial-Ausschusses zu erbitten.* Grössere Gaben würden natürlich stäts willkommen sein. — Angenommen.

III. Sitzung: Dienstag, den 30. März, Morgens 9 Uhr.

XIII. Herr *Gutmann* spricht über die Tags zuvor verlesenen *Anträge des Wiener Akademischen Wagner-Vereins* (siehe VII). Er berichtet aus mehrjähriger Erfahrung, dass es viele Leute gebe, welche Theilnahme für unsere Sache hätten und bereit seien, zuweilen nicht unansehnliche Gaben beizusteuern, ohne doch Lust zu haben in den Verein selbst einzutreten. Es sollten deshalb an allen Orten, wo die Intelligenz verkehrt, Sammelstellen errichtet werden, und man müsse dabei ganz besonders die deutschen Hochschulen ins Auge fassen. Die Sammlungen sollten den Charakter einer deutschen *Nationalsubskription* tragen, wobei Deutsch-Oesterreich nicht auszuschliessen sei, weil an den Ufern der Donau das Herz ebenso warm schlage für alle ideellen Angelegenheiten des deutschen Volkes, wie an den Ufern des Rheins. Herr Prof. *Oncken* empfiehlt, die Zeit abzuwarten, bis man die Idee einer Nationalsubskription in Verbindung setzen könne mit dem zu erlassenden Aufruf an das deutsche Volk. Auf seinen Vorschlag wird der Antrag Gutmann dem Ausschusse zur Berücksichtigung überwiesen.

Den zweiten Antrag (*Nationallotterie*), der keine Unterstützung findet, zieht Herr *Gutmann* zurück.

XIV. Der Vorsitzende verliest ein *Schreiben des Herrn C. Kistler in München*, in welchem die *Erhöhung des jährlichen Mitgliederbeitrages auf 20 ℳ* und in Verbindung damit die *Veranstaltung einer Lotterie innerhalb des Vereins* beantragt

wird. Da eine Erhöhung des Mitgliederbeitrages undurchführbar erscheint, wird der Antrag abgelehnt, ebenso ein solcher, den Herr Kistler auf Beschaffung von Aufnahme-Diplomen für die Vereinsmitglieder gestellt hatte.

XV. Ein weiterer Antrag des Herrn *Kistler*, die Zweigvereine zur Erstattung von *Jahresberichten in den „Bayreuther Blättern"* aufzufordern, wird von der Versammlung gebilligt. (Die Redaktion der „Bayreuther Blätter" ersucht ihrerseits alle Vertreter und Vorstände von Zweigvereinen, sich ihrer, schon beim Beginne der Thätigkeit des Patronatvereins ausgesprochenen Bitte um solche periodischen Berichterstattungen zu erinnern und dieselbe regelmässiger und allgemeiner, als bisher, zu erfüllen.)

XVI. Es wird eine Reihe von *Thesen*, welche Herr Dr. *O. Meyer* aufgestellt hat, zur Diskussion gebracht. Dieselben lauten:

1) Es ist wünschenswerth, dass allenthalben die Verehrer des Bayreuther Meisters sich zu Gemeinschaften vereinigen, welche durch Vorträge und künstlerische Vorführungen sich bemühen, das Verständniss für die von Wagner angestrebten Ziele in weitere Kreise zu tragen.
2) Es ist nöthig, dass die in solcher Absicht gebildeten Vereine einerseits weit genug seien, um auch denjenigen Kunstfreunden, welche unserer Sache noch ferner stehen, den Beitritt leicht zu machen, dass dieselben aber andererseits derart organisirt seien, dass die Gefahr der Majorisirung der entschiedenen Anhänger des Meisters ausgeschlossen bleibt.
3) Diese Vereinigungen können nur dann als Zweigvereine des Patronatvereins angesehen werden, wenn die Leitung derselben ausschliesslich in den Händen von Mitgliedern des Patronatvereins liegt.
4) Es ist überall der Unterschied zwischen einem solchen Vereine und allgemeinen (Wagnerfreundlichen) Musikvereinen streng festzuhalten.
5) Diese Vereine müssen immer im Auge behalten, dass ihre Thätigkeit auf der einen Seite dahin zu gehen hat, die Mitglieder immer inniger mit dem Wesen der Bayreuther Pläne und Hoffnungen vertraut zu machen, und dass auf der anderen Seite darauf Bedacht zu nehmen ist, die Bayreuther Institution durch Zuführung von Geldmitteln für die Dauer zu begründen.
6) Die Verloosung von Plätzen für die Bayreuther Festspielaufführungen durch einzelne Wagnervereine widerspricht dem Geiste des Patronatvereins.

Ad 1 möchte Herr Prof. *Oncken* den wünschenswerthen gelegentlichen Vereinigungen von Mitgliedern des Patronatvereins einen freien Charakter gegeben wissen, wogegen Herr Dr. *Meyer* der Meinung ist, dass die Form organisirter Vereine dafür nothwendig sei, woraus unter Anderem die Möglichkeit erwachse, eine später einmal einzuberufende Generalversammlung des Patronatvereins aus Delegirten sämmtlicher Vereine zusammen zu setzen. — Herr Dr. *Schemann* beantragt, dass der in *These 1* ausgesprochene Gedanke allen Vertretern des Vereins zur Beachtung empfohlen werde. — Angenommen. — *These 2* findet allseitige Billigung. — *These 3* erklärt Herr Dr. *Meyer* selbst für unannehmbar und gibt ihr mit Zustimmung der Versammlung folgende Fassung: Diese Vereinigungen können nur dann als Zweigvereine des Bayreuther Patronatvereins angesehen werden, wenn sämmtliche Mitglieder auch Mitglieder des Patronatvereins sind. — So angenommen. — Der *These 4* stimmt die Versammlung zu. — In *These 5* beantragt Herr Prof. *Sieheck* anstatt „Institution" den Ausdruck *Schule für Styl und Tradition* einzusetzen. — So angenommen. — An *These 6* knüpft Herr Dr. *Meyer* den Antrag, die Versammlung möge den Vorstand ersuchen, ausdrücklich seine Zustimmung zu derselben auszusprechen und *die Verloosung von Plätzen für Aufführungen für unstatthaft zu erklären*. Der Antrag wird gegen eine Stimme

(Davidsohn) angenommen. — Herr Dr. *Schemann* bringt den Zusatz-Antrag ein: Man möge die betreffenden *Wagnervereine* ersuchen, binnen 4 Wochen *diejenigen Mitglieder bei dem Vorstande des Patronatvereins namhaft zu machen, welche in Folge einer nicht mehr rückgängig zu machenden Verloosung als Theilnehmer des nächsten Festspieles zu gelten haben.* Ferner solle bei den betreffenden Mitgliedern angefragt werden, ob sie dauernd unserem Vereine angehören wollen. — Angenommen *mit der Aenderung, dass die Frist für die Anzeige von 4 Wochen bis zum 31. Dezember 1880 ausgedehnt wird.*

XVII. Herr Dr. *Langhans* spricht die Hoffnung aus, dass der Spezial-Ausschuss womöglich im Laufe des Sommers oder Herbstes unter der Leitung namhafter, unserer Sache befreundeter Künstler, unabhängig von Bayreuth und dem Patronat-Fonds, aber zum Besten desselben, *grössere Konzerte* werde veranstalten lassen. Es wird beschlossen, dem Spezial-Ausschusse in dieser Beziehung freie Hand zu lassen.

XVIII. Behufs der nöthigen geschäftlichen Mittheilungen des Spezial-Ausschusses stellt Herr *v. Wolzogen* einen Theil des Raumes der „Bayreuther Blätter" zur Verfügung. Unter Umständen sollen *Beilagen* auf Kosten der „Blätter" ausgegeben werden.

Nachdem die Tagesordnung erledigt ist, und die Versammlung Begrüssungs-Telegramme an Meister Wagner nach Neapel und an den Vorstand nach Bayreuth gesandt hat, dankt Herr *Lesimple* im Namen der Versammlung dem Herrn Vorsitzenden für die umsichtige Leitung der Verhandlungen. Dieser spricht den beiden Herren Schriftführern warmen Dank aus und hebt in einer Schlussansprache hervor, wie angenehm und leicht die Leitung der Geschäfte gewesen sei, da in der Versammlung so erfreuliche Einmüthigkeit geherrscht habe. „Vor Allem möchte ich noch dieses aussprechen, dass die Bildung eines Ausschusses, und was wir sonst beschlossen haben, von untergeordnetem Werthe bleibt, *wenn nicht jedes Vereinsmitglied mit uns arbeitet, und wenn nicht jeder von uns mit neubelebtem Eifer in seiner Heimath als ein Apostel für unsere Sache einzutreten sich gedrungen fühlt;* und wie ich Sie begrüsst habe mit dem Bilde der Gralsritter, so entlasse ich Sie mit dem Wunsche, dass Sie Sich als solche fühlen möchten, und dass an Ihnen die Kraft des heiligen Grales sich erweisen möge, wie sie Meister Wagner schildert: „selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet, zum Streiter für ein Ideal ernannt, dem wird nicht seine heilige Kraft entwendet!" In dieser Hoffnung schliesse ich die Versammlung."

(Schluss der Versammlung 12 Uhr.)

Für die Richtigkeit:

Friedrich Schön, Prof. Dr. Oncken, Vorsitzende. **Prof. H. Porges, Dr. Oscar Meyer,** Schriftführer.

N 4-6

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

April. Viertes Stück. 1880.

Inhalt: — Aus dem „deutschen Dichterwalde". Von C. Fr. Glasenapp. II. — Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. Ein Vortrag von Bernhard Förster. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Von der Wiesbadener Versammlung. —

Aus dem „deutschen Dichterwalde".

Von C. Fr. Glasenapp.

II.

Wohl erfährt das übereinstimmende Verhalten unserer Litteraturdichter zu den Schöpfungen Richard Wagner's seine rechte Beleuchtung schon aus der einen Thatsache, dass das Erscheinen seiner jeden einzelnen alsbald in einer ganzen Anzahl unberufener Streber den Ehrgeiz erweckte, den Künstler auf dem Gebiete des von ihm selbst erwählten dramatischen „Stoffes" in Schatten zu stellen. Der zureichende Grund für manches Schweigen oder übelwollende Beurtheilen wird durch die unwiderlegliche Nachweisung eines so wunderlichen Wetteifers in seiner Nacktheit ersichtlich. Der empfangene grosse Eindruck verflüchtigte sich in der Seele eines „deutschen Dichters" oft zu sehr kleinen Wirkungen.

Die Aufgabe, welche man sich bei diesem Wettkampfe stellte, täuschte um so eher über ihre Schwierigkeit, als man von dieser Seite die unbeschränkte Verfügung über alle Mittel der *ars poetica* sich selbst ohne Bedenken zusprach. Ueber den dichterischen Werth von Wagner's Werken war man dagegen unter den Autoren des „modernen deutschen Drama's" völlig im Reinen. Im Lager der wohlbeglaubigten Repräsentanten „deutscher Dichtung" der Gegenwart gab es darüber nur die eine Stimme, wonach sie lediglich als „Operntexte" anzusehen und jedenfalls öffentlich recht geringschätzig als solche

zu behandeln waren. Wenn daher in einer unserer zahlreichen „Litteraturgeschichten", in Mitten der eigentlichen Heroen des „modernen Drama's", der Mosen, Gutzkow, Hebbel, Halm u. s. w., Wagner als Dramatiker überhaupt in Mitbetrachtung gezogen ward, so geschah es doch nur mit der wohlmeinenden Verwahrung: man würde seinen Dichtungen das grösste Unrecht zufügen, wollte man sie als wirkliche dramatische Kunstwerke beurtheilen; wogegen ihnen in jener bescheideneren Qualifikation das höchste Lob einzuräumen sei. Von einem „Operntexte" dürfe man billiger Weise schon nicht die „reichgegliederte Handlung" verlangen, welche, aus dem Uebermaasse episodischer Bestandtheile in dem komplizirten Aufbau des „modernen Drama's" zu schliessen, für die poetische Vorzüglichkeit und theatralische Wirksamkeit eines solchen allerdings ein Haupterforderniss zu sein scheint. Ward bei solcher vorkommenden Gelegenheit dem Künstler noch eine staunenswerthe Herrschaft über die Sprache und die Fähigkeit, den Empfindungen und Leidenschaften Ausdruck zu geben, als ein bemerkenswerther Vorzug zugestanden, so war diess schon ausnahmsweise liberal und geschah nur unter dem Vorbehalte des im übrigen „opernhaften" Charakters der Dichtungen.

Wenn wir unsere Erfahrungen in diesem Punkte überblicken, so hatte es mit diesem Vorbehalte im Allgemeinen eine dreifache Bewandtniss. Er bedeutete entweder so viel, dass man über sie als Dichtungen gänzlich zu schweigen, oder, wo ihre Erwähnung unvermeidlich war, sie mit vornehmer Suffisance über die Achsel anzusehen, oder endlich: sie ohne Schonung herunter zu reissen habe. Alles dieses ist ihnen in reichem Maasse widerfahren. Es gibt wohl nichts an ihnen, was nicht *suâ specie* des fünffüssigen Jambus und der „poetischen Diktion" von unseren Schöngeistern als unzulänglich befunden worden wäre. Die Sprache des „Tristan", der „Meistersinger von Nürnberg", des „Nibelungenringes" ward von ihrem Forum für gesucht und fremdartig spröde erklärt, die dramatische Handlung zu einfach und gering befunden, die Stoffe selbst als ein „Rückfall in die Romantik" verklagt.

Dieser letzteren Meinung schlossen sich allerdings die zahlreichen „Dichter" nicht an, die fortgesetzt jeden von Wagner erwählten Stoff für den eigenen Gebrauch herzurichten sich befliissen zeigten. Was dem „Rienzi" und „Tannhäuser" widerfahren war, was dem „Lohengrin" freilich nicht hatte widerfahren können, wie sollten die nachfolgenden Werke des Künstlers davon verschont bleiben? Um so erlaubter aber erschien das Verfahren der Verfälschung und Umprägung des edelsten Metalles, das je aus der Tiefe des deutschen Geistes gehoben worden war, als der Fundort desselben scheinbar einem Jeden offen stand, leicht zugänglich und erreichbar, auch ohne besondere Anweisung durch Wagner. Und hätte andererseits das Verlangen nach Ueberbietung den Opernkomponisten, der sich „seine Texte selbst dichtete" auch nur ein einziges grosses und wahrhaft deutsches Dichterwerk zur Reife gebracht, so hätte uns wahrlich ein solcher Erfolg als ein erfreuliches Zeugniss für die Fruchtbarkeit des Bodens gelten dürfen, auf welchen schon vor der

Zeit der erwärmende Strahl des lebendigen Kunstwerkes gefallen war. Allein es blieb dabei, dass Wagner's Schöpfungen für unsere Theater als „*Opern*" galten, oder durch Streichungen und verwahrloste Aufführungen künstlich dazu präparirt wurden: was Wunder, dass unsere Theater- und Litteraturdichter nun ihrerseits „*Schauspiele*" daraus machten, mit „poetischer Diktion" und „reichgegliederter Handlung", und den gebräuchlichen theatralischen Effekten? Es geschah damit das Umgekehrte von Dem, was bisher noch jedem Drama Shakespeare's, Schiller's und Goethe's begegnet war: keines derselben war zu gut erschienen, um nicht in einen „Operntext" verwandelt zu werden; jetzt muss es seine besonderen Ursachen haben, wenn einem Werke Wagner's nicht das entgegengesetzte Geschick beschieden war.

Damit vertrug sich aber sehr wohl eine fortgesetzte öffentliche Nichtbeachtung und Herabsetzung. Und so ist es denn allezeit im „deutschen Dichterwalde" der Brauch geblieben, Wagner's Dichtungen als „Operntexte" zu loben und deren zahlreiche poetische Schönheiten zu rühmen, zugleich aber mit der Klage über die sprachlichen Härten und „dilettantischen" Sonderbarkeiten der Diktion Aller Ohren zu erfüllen. War der Unwerth der Dichtung als solcher nachgewiesen, wie wenig vollkommen konnte da noch das auf ihrer Grundlage errichtete Kunstwerk sein? Gelang es ferner, dem Unbefangenen ein Misstrauen gegen den Werth der Wagnerischen Kunstschöpfungen, wie gegen ein trügerisches Blendwerk, zu erwecken und zu nähren, so war ein Spielraum gewonnen, auf welchem der „deutsche Dichter" inzwischen in aller Solidität sich selbst nach Lorbeern umsehen konnte. Auffallend ist es gewiss, dass gerade die am wenigsten zu reproduzirender „Dichtung" ausersehenen Werke Wagner's (Lohengrin) auch verhältnissmässig am wenigsten kritische Anfechtungen erfahren haben; während diejenigen, bei denen sich das öffentliche Missfallen unserer poetischen Litteraturwelt am heftigsten und schonungslosesten kundgab (Tristan?), zugleich der Nachahmungs- und Ueberbietungssucht den belebtesten Tummelplatz dargeboten haben. Es wäre wohlthätiger, diese Erscheinung aus ganz naiver Beschränktheit zu motiviren, als sich für ihre Erklärung in spekulative Tiefen zu versenken. Aber sie lässt sich vielmehr bis in das Einzelne weiter verfolgen; sogar *Stellen* der Dichtungen, an denen der Gedanke sich, durch ein kraftvolles Zusammendrängen des Wortausdruckes, eine unerhörte, neue und energische sprachliche Form erschuf, in welcher nicht selten *ein* Wort oder *eine* Wortverbindung den Blick in einen ganzen Gedankenzusammenhang eröffnete, waren auch unseren schöngeistigen Poeten keineswegs entgangen. Während jedoch solche Stellen öffentlich gerne als Beispiele unverständlicher Ueberschwänglichkeit zitirt und dem Publikum als warnende Exempel vorgehalten, ja durch parodirende Verzerrung der Lächerlichkeit preisgegeben wurden, sehen wir in den poetischen Neubearbeitungen gerade sie, in kläglicher Entgeistung und Ernüchterung, als aufgesparte Höhepunkte des Ausdruckes verwendet; weshalb vielleicht auch unsere Litteraturdichter hinsichtlich ihres Geschmackes durchaus nicht für so

zahm und beschränkt zu halten sind, wie sie es selbst vorgeben. Nur bezeigen sie allerdings ihr Gefallen an Stoff und Form in anderer Weise, als der gewöhnliche Leser, dem sie die Berechtigung zu solchem Gefallen auszureden bemüht sind.

Unter allen Dichtungen Wagner's ist gewiss keine dem öffentlichen Unbehagen unserer Litteraten in gleichem Maasse ausgesetzt gewesen, wie diejenige des „Tristan." Was wäre, neben dem „Rückfall in die Romantik", nicht gegen sie vorgebracht worden? Und doch hatte seit „Rienzi" und „Tannhäuser" kein Stoff so heftig anreizend auf die Reproduktionslust unserer Dichter gewirkt. Vor Wagner war Immermann's unvollendet gebliebener Versuch zu *epischer* Wiederbelebung von „Tristan und Isolde" gänzlich vereinzelt gewesen. Auch die posthume Herausgabe dieses merkwürdigen Fragmentes („*Tristan und Isolde. Ein Gedicht in Romanzen*", Düsseldorf, 1841) blieb ohne jede Einwirkung auf die Sänger des „deutschen Dichterwaldes"; einzig Roeber's „*Tragödie in Arabesken*" (Elberfeld, ohne Jahreszahl 1851) wäre als Ausnahme zu nennen. Wagner trat die „Tristan"-Sage im Jahre 1855 nahe, aber erst zwei Jahre später unterbrach er die musikalische Ausführung seines „Siegfried," um an die Dichtung des in kürzester Frist vollendeten „Tristan" zu gehen. Dies ist der Zeitpunkt, von welchem ab die Tristan-Poeten ihr Wesen zu treiben beginnen. Ein Zufall? Um dies zu verneinen, muss man den treuherzigen Glauben an schöpferische Zufälle, oder gar an einen spontanen Trieb zur gemeinsamen Erfassung eines bedeutungsvollen Stoffes, als etwa wirksame Motoren in der modernen poetischen Produktion, nicht verloren haben. Das Jahr 1859 ist dasjenige der ersten Veröffentlichung der „Tristan"-Dichtung Wagner's, nachdem schon seit zwei Jahren Wagner's Beschäftigung mit diesem Stoffe bekannt genug geworden war: von hier an eröffnet sich die Reihe der dramatischen Bearbeitungen der Sage von: „*Tristan und Isolde*" durch *Josef Weilen*, *Ludwig Schneegans*, *Robert Gehrke*, *Eduard Hartmann* (unter dem Namen *Karl Robert*) u. s. w., als eben so viele Versuche, den von Wagner aus innerstem künstlerischen Bedürfnisse erwählten Stoff aus dem klippenreichen Gebiete der „Oper" als gute Beute auf das leichter zugängliche Terrain des rezitirten Schauspieles zu ziehen.

„*Für Solche, welche der Musik gram sind, hat der Dichter Weilen in Wien „Tristan und Isolde" zu einem Trauerspiele verarbeitet*", mit diesem schlagenden Worte machte ein Leipziger Musikblatt auf den ersten dieser Versuche aufmerksam. Gemeint war Weilen's „*Tristan. Romantische Tragödie in fünf Aufzügen*" (Böhmen gegenüber als Manuscript gedruckt, Breslau, 1860)*). Um die gleiche Zeit, als Wagner, mit dem ungestillten Verlangen, gerade *diesen* auf eine leichter zu ermöglichende szenische Darstellung hin entworfene

*) Dem Verfasser war, als er diese niederschrieb, nur die (im Buchhandel einzig anzutreffende) Breslauer Ausgabe von 1860 bekannt. In den Theaterbibliotheken findet sich dagegen noch ein älterer Manuskriptabdruck vom Jahre 1858 (Wien, Karl Ueberreuter); was die obige Darstellung indess nur wenig beeinflusst.

und ausgeführte — Werk an einer der hervorragenden deutschen Bühnen sich und seinen Freunden zur Anhörung zu bringen, von den unerträglichsten Leiden und Entsagungen bedrängt ward, gelang es dem Wiener Poeten mit seiner dramatischen Arbeit wohlfeile Erfolge zu gewinnen. Dass der *Name* „Tristan", sei es auch in Verbindung mit leichtsinnigen und abergläubischen Vorstellungen über eine „unaufführbare Oper", eben in ganz Deutschland in aller Munde und mit dem Namen eines heimathlosen Künstlers verknüpft war, musste dem Autor einer rezitirten Tragödie trefflich zu statten kommen. Wenn unter den „durch die Musik Genirten" deutsche Theaterleitungen verstanden werden sollten, so hatte der obige Ausspruch seine buchstäbliche Giltigkeit. Die *Oper* „Tristan" wurde in Wien nach mehr als siebzig Proben zurückgelegt; an der Karlsruher Musterbühne unter E. Devrient's Leitung war sie, trotz der Geneigtheit des Grossherzog's, wegen der Unmöglichkeit, ihre Partien zu besetzen, gar nicht erst angenommen worden. Leichter hatte es der Dichter des *Trauerspiels*, dasselbe fast gleichzeitig mit der Veröffentlichung durch den Druck an einem norddeutschen Stadttheater zur ersten Aufführung zu bringen, dessen Mittel den Anforderungen des Stückes völlig entsprachen. Andere Bühnen folgten, bis zu dem entlegenen Riga, wo in demselben Jahre, das endlich, nach so vielen leidenvollen Enttäuschungen und vergeblichen Anstrengungen, die erste Aufführung des *wirklichen* „Tristan" in München ermöglichte, — 1865, — auch ein „Tristan" durch die Theateraffichen angezeigt ward. Das sah wie Ironie auf ein Provinzialtheater aus (im Sinne jener vortrefflichen Aufführung der „weissen Dame", bei welcher die Musik durch „belebten Dialog und gewählte Diktion" ersetzt ward*), war aber doch ganz ernsthaft gemeint: „Tristan" in München hatte genug von sich reden gemacht, um auch anderwärts einen guten Kassenerfolg zu sichern; „Tristan" sollte es einmal sein, und da kam es doch nicht so sehr auf den Autor an. Da die Musik doch so manchen genirte, warum sollte sie nicht durch eine „reichgegliederte Handlung" und „poetische Diktion" ersetzt werden, wenn man dadurch doch auch eine „Tristan"-Feier gewann? Dazu gab es bei Weilen eine sehr wesentliche Verbesserung der Wagner'schen Dichtung: der so anstössige „Liebestrank" war vermieden. Seine Aufgabe übernahm — ein Zauberring. Warum ein Ring? Und warum hiessen Held und Heldin dann überhaupt noch Tristan und Isolde? Darnach darf nicht gefragt werden. Eine „Verbesserung" war der „Originalität" wegen unerlässlich; ein Zauber musste es wohl sein, der die Liebenden zu so selig-unseligem Bündnisse zwang: ob Trank, ob Ring, was verschlug das dem Poeten und seinem Publikum? wer wollte es damit so pedantisch genau nehmen? — Bemerkenswerth ist es jedoch, dass der *Liebeszauber* als solcher — im grellen Gegensatze zu Wagner's Dichtung! — bei Weilen in schroffster, aufdringlicher, den handelnden Personen selbst bewusster und von ihnen nicht verläugneter Widernatürlichkeit hervortritt.

*) Vgl. Wagner, Ges. Schr. I, Vorw. Seite V.

Weilen's Tristan sagt von sich und Isolden geradezu: *„Fort aus dieser Welt! in ihr sind Menschen, welche Sympathie und Neigung und Lieb' verknüpft! — wir aber sind in Eins geschmiedet auf der Hölle Amboss!"* — Konsequenter in der Beseitigung des Liebeszaubers war Schneegans in seinem *„Tristan. Trauerspiel in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel"* (Leipzig, 1865), der sich für das Erscheinen seines Geisteskindes vor der Oeffentlichkeit ebenfalls genau den Zeitpunkt gewählt hatte, als die Münchener Aufführung die allgemeine Aufmerksamkeit auf die „Tristan"-Sage lenkte. In dieser dramatischen Fassung ist dem Liebeswunder alles Wunderbare abgestreift: nur ein Anklang daran ist geblieben, indem der Dichter, anstatt den Minnetrank selbst zu verwenden, einen unsichtbaren jungen Seemann aus dem Mastkorbe ein *Lied* von der Wirkung eines solchen Trankes singen lässt. Es bedarf keines Hinweises darauf, wie die Inszenesetzung dieses Anklanges ihrerseits eine Reminiszenz an den Beginn von Wagner's Dichtung darbietet. Keinem der bisher genannten „Dichter" kam es zum klaren Bewusstsein, dass die tiefste und einzig tragische Lösung der in den *Beibehaltung* des alten Sagenzuges vom Liebestranke gegebenen Aufgabe in Wagner's „Tristan" bereits gefunden sei. Oder was hätte sie davon abgehalten, sich auch diese anzueignen? Dieser letzte Schritt war einem späteren Bearbeiter vorbehalten. Während man fortfuhr, den „Operntext" vornehm zu ignoriren, diente er auch ferner phantasielosen Litteraten als Fundgrube. R. Gehrke's *„Tragödie in drei Akten: Isolde"* (Berlin, 1869) vergegenwärtigt zu sehr das Lichtenbergische Messer ohne Klinge, zu welchem der Stiel fehlt, um von uns berücksichtigt zu werden; dagegen zieht Eduard Hartmann's *„Drama in fünf Akten: Tristan und Isolde"* (Berlin 1871) wegen der anderweitigen Berühmtheit seines Verfassers das Interesse auf sich. Unmittelbar nach der Münchener Aufführung, 1866, schrieb der vielgenannte Philosoph des Unbewussten die, erst fünf Jahre später zur Veröffentlichung gelangte, Dichtung nieder, in welcher er keinen Anstand nimmt, das Hauptmotiv seines Drama's Wagner zu entlehnen, indem er die Liebenden vermeintlich den gemeinschaftlichen *Todestrank* trinken, und so, angesichts der Befreiung vom täuschenden Scheine des Lebens, ihre Leidenschaft mit vollster Wahrhaftigkeit, bekennen lässt. Noch mehr: als wäre nie vor ihm ein Dichter auf diese Auffassung und Umwandlung des Liebestrankes in ein dramatisches Motiv von reinster und höchster Tragik verfallen, gestattet es sich der „unbewusste" Aneigner und Ausbeuter fremder Gedanken in einer besonderen Vorrede zu seiner Dichtung, die entlehnte Schürzung des dramatischen Konfliktes, mit Verschweigung Wagner's, als von ihm selbst herrührende Weisheit vorzutragen. Um jedoch der in die Augen springenden Aehnlichkeit der betreffenden Szene mit Wagner's Dichtung zu entgehen, und seine „Selbständigkeit" zu beweisen, lässt sich der Dichter-Philosoph zu der unglücklichsten „Erfindung" von der Welt hinreissen: Isoldens Mutter habe ihr den Todestrank mit der ausdrücklichen Bestimmung mitgegeben, *„noch auf der*

Fahrt Herrn Tristan da zu reichen." Schlimmer konnte es das Bestreben nach Originalität nicht treffen, als indem der irischen Königin so ganz ohne Grund die verächtlichste meuchlerische Absicht zugemuthet wird.

Für die weitere Behandlung des Stoffes ist bei allen diesen „Tristan"-Poeten vorzüglich das Erforderniss der „reichgegliederten Handlung" massgebend. Diese veranlasst, dass sich das Verzeichniss der Personen, welches bei Wagner eigentlich die Zahl *fünf* nicht überschreitet (Marke; Tristan, Kurwenal; Isolde, Brangaene), um zahlreiche Nebenpersonen erweitert wird, ja bei einem dieser Dichter, die namen- und charakterlosen „Hofleute, Ritter und Frauen" abgerechnet, bis auf *zwanzig* steigt. Ohne Scheu vor Abgeschmacktheit und mit völlig zügelloser Willkür zählt das Personenregister bei Hartmann an Marke's Hofe einen Lord Trianour, Lord Stonykraft, Lord Drywater, Baron Ross, Sir Edward Ratkliff, Sir Arthur Herbert*) her. Dem entsprechend kommt, mit Ausnahme Gehrke's, keiner dieser Dichter mit weniger als f ü n f Aufzügen aus; Schneegans lässt denselben sogar noch ein „Vorspiel" vorangehen. Bei der Mehrzahl fällt Wagner's *erster* Akt mit ihrem *dritten* Akte zusammen, der die Szene aus dem Schiffe in „originalen" Variationen darbietet (bei Weilen spielt sie, nach einem Schiffbruche, auf der Insel Man); die beiden ersten Akte sind mit den zur Vorgeschichte des Dramas gehörigen expositionellen Handlungstheilen ausgefüllt: Kampf mit Morolt, Auszug zur Brautwerbung, Aufenthalt in Irland als Spielmann. Nur Schneegans beginnt mit der Szene auf dem Schiffe; anstatt zwei Akte Expositon vorauszuschicken, zieht er es vor, zwei Akte nachfolgen zu lassen, da er der Verführung nicht widerstehen kann, auch das von Wagner aus künstlerischer Nöthigung *ausgeschiedene* Material von Gottfried's Gedicht, die wesentlich undramatische weitere Entwickelung des Epos, die von Ulrich von Türheim ausgeführten Vorgänge in Arundel, mit Isolde Weisshand, Kaedin u. s. w., in seine „Dichtung" aufzunehmen; als käme es nur auf einen Versuch an, auch diesen Personen und Dingen das ihnen mangelnde dramatische Leben abzugewinnen. Dabei will er aber auch einer sichtbaren Darstellung der Vorgeschichte nicht entsagen: diesem Zwecke muss das „Vorspiel" dienen. Allenthalben aber gewahren wir das Bestreben nach äusserlicher Verwendung und experimentirender Häufung des Stoffliches, in Ermangelung des nur dem Meister des „musikalischen Drama's" verliehenen gewaltigsten Mittels zur innerlichen Vertiefung der allereinfachsten Handlung. Nicht weniger auffallend macht sich überall das Bestreben nach Variationen des von Wagner Gebotenen geltend; Variationen, welche die Originalität und den Geschmack dieser „deutschen Dichter" beweisen sollen: so lässt Hartmann seinen Marke bei der Ueberraschung der Liebenden nicht gegenwärtig sein; Molat allein

*) Theils diente bei dieser seltsamen Namengebung Shakespeare, theils Immermann zum Vorbilde, bei dem z. B. ein „Lord Stonykraft", auch Weilen's „Donegal", sich findet. Auch Ritter John (Weilen) und der Seneschall (Weilen und Hartmann) sind Immermann entlehnt.

erscheint mit Gefolge, in der Hand — wozu wohl Marquis Posa als Vorbild diente! — einen *schriftlichen Verhaftsbefehl*, welchen König Marke zuvor an seinem „Arbeitstische" (!) vor den Augen der Zuschauer auf Melot's Drängen unterzeichnet hat. Marke kommt erst hinzu, als Tristan bereits — aber *nicht* von Melot's Schwerte — verwundet ist. Ueber den maasslos breiten, überströmenden Euphuismus der Diktion wäre nicht ein Wort zu verlieren; für die Herstellung der durchdringenden Vermischung des Schwülstigen und Trivialen*) aus den verbrauchtesten Reminiszenzen und abgeschmacktesten Hyperbeln**) bedürfen unsere „Dichter" keines besonderen Rezeptes; ohne Anleitung, als verstünde sich das von selbst, schleppt sich dieser Stil aus einem unserer „modernen Dramen" in das andere fort. In diesem Falle drängt sich aber noch ein anderes Element hinzu: es handelt sich um „Liebe" und ein „Liebespaar": diesem scheint das ganze hohle Floskelwesen unserer weichmüthigen Goldschnittlyrik mit ihren Reimen von „Herzen" und „Schmerzen", „Thränen" und „Sehnen", „Liebe", „Triebe" und „ewig bliebe", als der angemessene Ausdruck zuzukommen. So bei Schneegans: Trist.: *„Die Thränen lass' mich dir vom Auge küssen, du meines Herzens Friedenskönigin! O lass' mich knie'n vor deiner frommen Seele (?), vor deiner Schönheit, Engel,****) lass' mich knieen! In's Meer des Glanzes stürzt die Seele hin und löst sich auf in Himmelsmelodieen. Versiege, Stimme, Born des leeren Schalles!* Is.: *Du bist mein Herz, mein Licht, mein Gott, mein Alles!"* Oder: Trist.: *„Isolde, Engel, Kind****), ich liebe dich! Den Minnetrank, den schäumenden, den süssen, trink ich von deinem Mund, zu deinen Füssen!* Is.: *O bleibe, bleibe!* Trist.: *Dass ich ewig bliebe! Zu kurz sind Ewigkeiten für die Liebe!"* Dazu offenbarste Anlehnungen an Wagner: *„Herr Tristan, achtet nun auf*

*) Man glaubt den Dichter zum guten Ende sich selbst parodiren zu hören, wenn Weilen's Tristan (fünfter Akt, letzte Szene) den Zauberring eine *„Herzenschraube"* nennt. Der *„Ambos der Hölle"* macht bereits einen ähnlichen Effekt.

**) *„Sünde muss sich, Qualen zeugend, rächen"* (Schneegans); bei Weilen bedient sich Tristan ungenirt der Worte des Orest (bei Goethe): *„es ist der Weg des Todes, den ich schreite."* (Akt V Szene 3.)

***) So sagt auch bei Hartmann Tristan von Isolden: *„O treuer Kurwenal, sie ist ein Engel!"* Den in den erotischen Tändeleien moderner Lyrik als Bezeichnung der Geliebten zu sinnlosem Missbrauch gelangten Namen *„Engel"* treffen wir hier noch sinnloser in einem *vorchristlichen* Drama. Aber Hartmann's Isolde spricht noch von einer *„Sabbathsruhe* der Gewässer", die zugleich „gespenstisch" sein soll. (Dieser *„Sabbathsruhe"* vergleicht sich, dass Weilen's Tristan eine Wallfahrt nach *Jerusalem* unternehmen will, womit die Handlung in die Zeit der Kreuzzüge verlegt scheint!) Wie anders, wenn es im „Tannhäuser" heisst: „Ein *Engel* stieg aus lichtem Aether" u. s. w. Ebenfalls darf Tristan Isolden unmöglich *„Kind"* nennen, weil diess das Dämonische des Liebeszuges zur Geliebten sofort aufheben und uns in die nachteste moderne Lyrik hineinversetzen würde. Ehe „deutsche Dichter" sich der Stoffe und der Sprache Wagner's bemächtigen, sollten sie die letztere in den einzelnen Dichtungen sehr genau und gewissenhaft nicht allein auf den Wortschatz hin prüfen, der in ihnen zur Verwendung gelangt, sondern namentlich auch darauf achten, welche Worte in jeder einzelnen Dichtung nicht vorkommen, und warum sie nicht vorkommen *dürfen*.

meinen Spruch!", zur Höhe der „*schönen Diktion*" aber meist erst durch Einschiebungen aufgeblasen: „*Vergebens und Vergessens holder Trank, Zuflucht für höchstes Leid, für tiefstes Weh*" z. B. lehnt sich bei Hartmann „unbewusst", und nur durch den Zwang des fünfflüssigen Jambus erweitert, genau an Wagner's „*Vergessens güt'ger Trank*" und „*für tiefstes Weh', für höchstes Leid gab sie den Todestrank.*" Ferner: „*Wähnst du, du könnt'st es über dich gewinnen, mir ferner nah' und nah' doch fern zu sein?*" oder: „*Seligster Minne hochschwellendes Blühen, du nur und ich im unendlichen Raum! Sehnender Wonne verzehrendes Glühen, himmlischer weltentrückender Traum! Lösche in Dämmrung den Tag und das Leben, heilige göttliche Liebesnacht!*" u. s. w. So dichtet Hartmann Wagner in's höhere „Rezitirte" um! — Es wäre grausam, sich über diese theils unziemlich tändelnden, theils mit unechtem Wortschwall aufgebauschten Reimereien aufzuhalten; wie wohl sie es schon dadurch herausfordern, dass in ihnen ersichtlich Wagnerische Worte und Gedanken verzierlicht und ausgeschmückt und durch einen prunkenden daktylisch galoppirenden Tonfall verschönert werden sollen. Auch diesen Dichtern fehlt es nicht an Bescheidenheit; sie äussert sich abermals in der Bereitschaft, um den Preis einer Aufführung ihrer poetischen Produkte, ganze Strecken solcher schöner Verse aufzuopfern, und, ohne äussere Nöthigung, die Verkürzung um volle Szenen in Vorschlag zu bringen. Das ist Selbstkritik.

Es bedarf keiner besonderen Erörterung, weshalb die „Meistersinger von Nürnberg" am wenigsten die Nachahmung unserer lyrisch-dramatischen Euphuisten an sich erfahren haben.*) Die Unmöglichkeit einer Nachahmung

*) Dennoch scheint es mir angemessen, an dieser Stelle eine mir zugegangene briefliche Aeusserung H. v. Wolzogen's einzuschalten, welche die hier berührte Frage von einer anderen Seite her beleuchtet: „Es ist offenbar, dass selbst Unsereiner, wenn er in einem unserer grossen Theater, z. B. in *Berlin*, die Werke unseres Meisters hört, sehr verschieden davon berührt wird; dass er z. B. den „Lohengrin" noch recht wohl ertragen kann, von den „*Meistersingern*" sich aber merkwürdig abgespannt und irritirt fühlt. Liegt dieses daran, dass der „Lohengrin" uns über die Gegenwart der umgebenden Modernität unseres Theaterpublikums in ideale Sphären unwiderstehlich erhebt, während die „Meistersinger", selbst im echtesten bürgerlichen Leben stehend, uns den furchtbaren Abstand zwischen jenem echtdeutschen Volksleben und dem eben so wirklichen bürgerlichen Wesen des *modernen* undeutschen Volkes, des *Publikums*, auf das Schlagendste empfinden lassen? Das Publikum selbst, das sich durch die Wunder des „Lohengrin" oft hinreissen lässt, inniger und höher zu empfinden, als es sonst vermag, fühlt sich dieser echten deutschen Wirklichkeit gegenüber befremdet: es klingt so wenig Deutsches darauf in ihm selbst wieder; es stellt sich damit das Zeugniss seiner innigen Undeutschheit aus. Soweit müssten wir es bringen, dass gerade die „*Meistersinger*" in einem Sinne populär würden, der dem Sinne des Nationalen vollständig entspräche, nämlich durch ein allgemeines intimes Mitempfinden des Kunstwerkes, als der traulichen Darstellung des deutschen Wesens, im Gemüthe des gesammten deutschen Publikums. Ich fürchte, es ist gar nicht das *Deutsche*, was z. B. im „Lohengrin" auf das Publikum so zweifellos wirkt, sondern das Absonderliche, das Geheimnissvolle, das Idealische als Solches, das selbst in unserer materialistischen Zeit doch noch ab und zu seine Kraft bewährt, wenn der rechte Meister kommt. Den „Meistersingern" gegenüber aber heisst es: *hic Rhodus, hic salta!* „Hier ist reines deutsches Volksleben, hier zeige dich als Seinesgleichen und freue dich daran!" — Und da versagt's."

trat nämlich schon bei der Erwägung zu Tage: *Was* denn hier nachgeahmt werden sollte? der *Stoff*? oder die sprachliche *Form*? So unkünstlerisch diese Unterscheidung an sich ist und so sehr sie allein im Kopfe schematisirender Aesthetiker — Vivisektoren — entspringen und nur von „deutschen Dichtern" besonderer Art praktisch verwirklicht werden konnte, so schwierig musste in diesem Falle auch den geübtesten Stoff-Suchern die Bestimmung dessen fallen, was denn an dem Stoffe der „Meistersinger" das Wesentliche sei? die Person des alten Nürnberger Volksdichters, als der Mittelpunkt der Handlung, oder die sogenannte „*Fabel*" der Dichtung? Bei ersterer Auffassung müssten etwa die Volksoper Lortzing's (1840 als Fest-Singspiel für die Leipziger Gutenberg-Feier komponirt) oder gar der alte Deinhardstein als vollberechtigte Vorläufer Wagner's betrachtet werden. Des Letzteren „Hans Sachs. *Dramatisches Gedicht in vier Akten*" (Wien, 1829) war ja trotz aller Seichtheit bei seiner erstmaligen Aufführung von Goethe selbst durch einen eigens dafür geschriebenen Prolog einer wohlmeinenden Einführung gewürdigt worden! — Aber auch an der „*Fabel*" der „Meistersinger" war, ausser von dem Genie, schlechterdings nichts zu verwerthen. Sie war einfach genug, ja älter, als Wagner's erster Entwurf der Dichtung, ihrer Natur nach vielleicht so alt, als das Bewusstsein über das Verhältniss von Leben und Kunst und die Ahnung davon, dass für den wahren Künstler die trennende Schranke zwischen Kunst und Leben (Parnass und Paradies) nicht vorhanden, vielmehr Eines in dem Anderen enthalten sei. Dass der höchste Preis des Lebens zugleich als der Preis für den Künstler bestellt wird, war dem „Volke" stets begreiflich und ist eines der gewöhnlichsten Motive volksthümlicher Dichtung; einem „Publikum", das an die Kunst nicht glaubt, muss hingegen die Handlungsweise Pogner's in den „Meistersingern" durchaus als verwerflich, ja geradezu als frevelhaft erscheinen; daher das einhellige Entsetzen des Philisters, den hier auch die Alles verständlichende Stimme der Musik nicht zu bedeuten vermochte, über den Vater, der das „Lebensglück" seiner Tochter auf das Spiel setze.*) Dennoch findet sich eben unter den dramatischen Arbeiten des zuletzt genannten fruchtbaren älteren Lustspieldichters ein Stück, das vor fünfzig Jahren auf allen deutschen Theatern einheimisch war und fast buchstäblich dieselbe „Fabel" enthält. In dem zweiaktigen Lustspiele „Das Bild der Danaë (Leipzig, 1823) wird die Hand einer schönen florentinischen Erbin durch den letzten Willen ihres Vaters allein einem solchen Bewerber zugesprochen, der bei der Preisvertheilung in der Akademie von San Carlo den ersten Preis erhalten habe. Ihr Oheim Andrea Calmari, ein talentloser und eitler alter Geck, aber zugleich Direktor der Malerakademie von San Carlo, sucht sich durch Betrug den Vorrang über alle Mitbewerber zu sichern, indem er Salvator Rosa ein Gemälde abkauft, um es für sein eigenes Werk auszugeben. Salvator verkauft ihm ein Bild der Danaë

*) Man vergleiche hierüber die lesenswerthe Schrift von B. Dieren, „Die Meistersinger von Nurnberg, als Drama betrachtet", Leipzig, J. B. Klein 1873.

von Ravienna, welcher die schöne Laura liebt und von ihr wieder geliebt wird. Bei der Preisvertheilung wird der Betrug enthüllt, Ravienna erhält den Preis und die Hand der Geliebten. Auf die äussere Aehnlichkeit der Handlung braucht nicht hingewiesen zu werden; sie springt in die Augen und veranlasst am entscheidenden Orte eine auffallende Uebereinstimmung im Dialoge:

Beckmesser (zu Sachs).

Ja, ja! recht gut! — Doch Eines schwört:
Wo und wie Ihr das Lied auch hört,
dass nie Ihr Euch beikommen lasst,
zu sagen, das Lied sei von Euch verfasst.

Hans Sachs.

Das schwör' ich und gelob' Euch hier,
nie mich zu rühmen, das Lied sei
von mir.

Beckmesser
(sehr glücklich).

Was will ich mehr, ich bin geborgen! u. s. w.

Calmari
(zu Salvator Rosa).

Und ihr gebt mir
Auch euer Wort darauf, dass ihr euch nie
Als Maler dieses Bild's bekennt?

Salvator.

Mein Wort:
Nie nenn ich mich als Maler dieses
Bildes.

Calmari
(auf das Geld zeigend).

So nehmt denn Euer Geld und meinen Dank.

Was war mit diesem einfachen Hergange Neues und „Originales" anzufangen? Dass in ihm, über die blosse Komödien-Intrigue hinaus, ein wirklicher Lustspielstoff enthalten sei, hatte erst das Genie gezeigt, als es ihn sich von Neuem erfand. Nun war er aber ganz fertig und nichts mehr von aussen hinzuzuthun, was noch bei dem unbegriffenen „Tristan" unseren poetischen Faiseurs durch Beseitigung des angeblich „Opernhaften" (und Ersetzung desselben aus dem Materiale Gottfried's oder — Immermann's) möglich geworden war. Und wenn nur diese „Meistersinger" nicht schon in sich ein so vollständig abgerundetes und wahrhaft erheiterndes Lustspiel gewesen wären, dass man die rein dichterisch ausgeführte Handlung (wie sie im „Textbuche" der stummen Lektüre sich darbot) bei richtiger Vorführung sehr wohl ohne alle Beihilfe der Musik auf der Bühne als fesselnden und lebensvollen Vorgang sich hätte denken können! An keiner der hart verklagten Ecken und Schroffheiten der Dichtung fand sich ein Anhalt, an welchen der Erfindungsgeist des „Fachpoeten" sich hätte klammern können, und mit „schöner Diktion" war ihr zum Zwecke einer Neudichtung vollends nicht beizukommen. Es blieb nur übrig, sie zu *parodiren*, diess ist den „Meistersingern" eben so oft widerfahren, wie dem „Tannhäuser", dem „Lohengrin", „Tristan" und dem „Ring des Nibelungen." Es bedarf keiner besonderen Motivirung, weshalb diese Gattung poetischer Reproduktion ausser den Rahmen unserer Betrachtung fällt. Ein Freund bezeichnete uns kürzlich als den auffallenden Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Parodie, dass man der ersteren immer anmerke, dass sie — schädigen wolle. Der Pariser Parodie liegt diess fern, in ihr ist die bewirkende Ursache nicht der Hass, sondern der Witz, welcher dem Deutschen abzugehen scheint, wogegen er sich mit der ungeschickten jüdischen Ueber-

tragung des Pariser Witzes zu begnügen gelernt hat. Mehr lässt sich über *diese* Dichtungsgattung nicht sagen.*)

Eben so wenig, wie die Dichtung Wagner's in den modern-theatralischen Salonton zu übersetzen war**), ebenso widerspruchsvoll hätte die Verwendung der eigenartigen *Sprache* des Kunstwerkes etwa für ein modernes Süjet ausfallen müssen. Klang aber doch der kräftige Schall der blossen Wortrede in den „Meistersingern" zu voll im Ohre nach, um sich einer gemässigten Verwendung derselben für eigene Zwecke ganz zu entschlagen, so musste der „Stoff" dazu aus dem gleichen Zeitraum und möglichst auch der gleichen Kulturepoche Nürnberg's entnommen werden. Diess fiel nicht schwer und geschah z. B. in Jul. Lohmeyers's *„Künstler-Festspielen"* (Berlin, 1878), an welchen zunächst der erborgte Titel auffällt. Demnächst erweckt das Personenregister des ersten dieser „Festspiele" wohlbekannte Erinnerungen: es ist, als hätten die Vor- und Zunamen und die Gewerbe von Wagner's Nürnberger „Meistersingern" hier ein Gesellschaftsspiel mit Vertauschung ihrer Plätze gespielt. Wir finden da ausser Hans Sachs den *Schreiner Augustin* Kotter (bei Wagner den *Schneider Augustin* Moser), den *Schneider Balthasar Schwarz* (bei Wagner den Zinngiesser *Balthasar* Zorn und den Strumpfwirker Hans *Schwarz*), den *Würzkrämer Hermann* Veit (bei Wagner den Seifensieder *Hermann* Ortel und den *Würzkrämer* Ulrich Eisslinger) und finden dem Kunz *Vogelgesang* und Konrad *Nachtigall* einen Niklas *Glockenton* nachgebildet. In der Schenke „zur Rosen" soll Hans Sachs den anwesenden Ulrich von Hutten durch ein zierlich Reimlein in der *„Vielfrassweis'"* besingen; merkwürdig ist nur, dass die nachfolgende poetische Begrüssung in den bekannten Hans Sachsischen Reimpaaren abgefasst ist. Zum Schlusse krönt Kaiser Max vor allem Volk den Meister Dürer mit den emphatischen Worten:

So will ich denn ein Beispiel setzen,
wie man die hohen, edeln Geister,
die uns erheben und ergetzen —
wie man die Kunst und ihre Meister
lohnen und billig ehren soll,
zu Ruhm und Preis den deutschen Landen.

Dürer
(tritt schüchtern vor den Kaiser und kniet auf den Stufen des Thrones nieder).

*) Für das „Kindertheater" bearbeitet sind die „Meistersinger von Nürnberg" als *„romantische Komödie in drei Akten"*, nebst dazu gehörigem Bilderbogen mit Theaterfiguren (Neu-Ruppin, G. Kühn). So auch der „Tannhäuser".

**) Es ist zu beachten, dass die heftigsten Angriffe gegen die „Diktion" der „Meistersinger" dem Manne angehören, dessen dramaturgische Wirksamkeit zur Einbürgerung des französischen Esprit und der theatralischen Konvenienz auf der deutschen Bühne dem Schauspieler auch für den Vortrag des klassischen Dramas den uns fremden „Konversationston" zumuthet oder ihn in dem ihm eigenen „theatralischen Pathos" belassen muss.

Kaiser Max.

Empfange, Meister, hier den Zoll
der Ehr' aus deines Kaisers Händen:
die Kette und das Lorbeerreis,
so Goldesglanz als Ruhmespreis.

Ob die Schlussszene dieses „Künstler-Festspieles" wohl ohne das Vorhandensein der Schlussszene der „Meistersinger von Nürnberg", und das ganze „Festspiel" ohne das Vorhandensein der Wagnerschen Dichtung denkbar wäre?

Es sei dem geneigten Leser aber ferner auch zur Beurtheilung überlassen, ob mit dem Vorstehenden in Wahrheit ein Einfluss Richard Wagner's auf die „deutsche Dichtung" zur Ehre des Meisters behauptet werden solle und könne? — Ein Ueberblick über die moderne deutsche poetische Produktion ist nicht so erfreulich, dass wir durch das Zugeständniss eines solchen Einflusses der Bedeutung Wagner's für die deutsche Kunst einen bemerkenswerthen Zug hinzugefügt fänden; so lange nämlich dieser Einfluss nicht durch die Grösse Wagner's sondern durch die Kleinheit derer bedingt ist, die ihn in ihrer Weise dichterisch reproduziren.

Genüge es uns daher für heute als das Ergebniss unserer Untersuchung, wenn sich die Frage, von der wir ausgingen, daraus von selbst beantwortet:

Solche Dichter sollten also das Publikum der ersten deutschen Bühnenfestspiele bilden?

Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils

mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen.

Ein Vortrag von Bernhard Förster.*)

Hochverehrte Anwesende! Als noch vor wenigen Tagen von befreundeter Seite die Aufforderung an mich erging, hier im Wagner-Vereine vor Ihnen zu sprechen, konnte ich keinen Augenblick darüber in Zweifel sein, dass ich derselben einfach zu folgen habe, selbst auf die Gefahr hin, nicht Alle und nicht durchweg zu befriedigen, und selbst wenn vielleicht die Gedanken, die ich Ihnen heute mitzutheilen beabsichtige, nicht gerade die *Form* finden würden, welche bei einer Versammlung auserwählter und überzeugter Anhänger Richard Wagner's die richtige wäre. Zugleich hielt ich es auch noch von einem anderen Gesichtspunkte aus für wünschenswerth, dass einmal jemand, der nicht technisch gebildeter Musiker ist, der Frage näher tritt, worauf denn die künstlerische Grösse und die ganz eigenthümliche Bedeutung Wagner's, der sich doch selbst niemals damit begnügt hat, nur Musiker zu sein, für unser Kulturleben beruhe: — und so stellte ich mir das Thema, welches Ihnen bekannt geworden ist. Ich that es hauptsächlich auch in der Ueberzeugung, dass jeder, der unserem Meister so viel verdankt, wie ich — nämlich einen beträchtlichen Theil seines irdischen Glücks, die Vervollkommnung seiner philosophischen und künstlerischen Weltanschauung — dann auch die Pflicht hat, sich klar darüber zu werden, und es überall auszusprechen, worauf er diese Einwirkung glaubt zurückführen zu sollen. Aus diesen Gründen also wählte ich das Thema, welches uns heute beschäftigen soll.

Ich möchte den Gedanken erörtern: in welcher Weise Wagner's Auftreten, natürlich nicht nur als Komponist, sondern als Dichter, Schriftsteller, Denker und Mensch überhaupt, wohl zu einer Neubegründung des deutschen Nationalstiles führen könnte. Ueber diese Frage zu entscheiden ist unmöglich, wenn man sich nicht zuvörderst über das Wort, auf welches es hierbei vor Allem

*) Unter diesem Titel habe ich am 26. November 1879 im *Wagner-Verein* zu Berlin, von dem Vorstand desselben veranlasst, im grossen Saale des „Architektenhauses" dieser Stadt einen Vortrag gehalten. Der Besuch war ein äusserst geringer; doch war die Theilnahme einiger von mir speziell eingeladener Freunde und Berufsgenossen eine so bestimmte, dass ich glaubte, der Aufforderung des Redakteur's der „Bayreuther Blätter" folgen zu sollen, meine Ansichten auch dem grösseren Kreise der deutschen Anhänger R. Wagner's zur Beurtheilung anzubieten. *An diese allein adressire ich mich; ich spreche nur zu der „kleinen Gemeinde".*

Die äussere Form des Vortrags habe ich festgehalten, weil das Ganze als *gesprochenes* Wort empfunden ist; beim späteren Niederschreiben war natürlich eine durchgehende Ueberarbeitung und stellenweise Ergänzung unerlässlich. — B. F.

ankommt, völlig klar geworden ist, also eine Antwort findet auf die Frage: *„Was ist Stil?“* Es ist, wie man leicht fühlt, ein ebenso viel gebrauchtes, wie missbrauchtes Wort, welches wir hier in seiner Bedeutung festzustellen genöthigt sind. Ich sehe, dass dieser Terminus eine zwiefache Anwendung findet. Einem einzelnen Werke — es braucht nicht gerade ein *Kunstwerk* zu sein — erkennen wir Stil zu, wenn wir empfinden, dass das Grosse, Edele, welches der Urheber dieses Kunstwerkes hat erreichen wollen, auf dem einfachsten, natürlichsten Wege von ihm erreicht worden ist. Haben wir erkannt, dass irgendwo im Leben etwas Grosses geschehen ist, und es ist so geschehen, wie die *Natur* ihre Werke hervorzubringen pflegt, auf's Schlichteste und an sich Verständlichste, ohne alle Umschweife, so sagen wir: ein solches Werk hat *Stil*. Nun kann aber ferner auch eine Nation, oder mehre zugleich, in einem langen Zeitraume den Trieb offenbaren, die sie bewegenden Ideen in der eben bezeichneten stilvollen Weise zum Ausdruck zu bringen; es kann ihnen gegeben sein, für alle Aeusserungen ihres geistigen Lebens eine gleich einfache, natürliche, ihnen gemässe *„Sprache“* (in Worten, Tönen, Farben, Steinen, Bewegungen, Trachten etc.) zu finden. Dann hat eben dieses ganze Zeitalter, das ganze Volk „Stil“, und wir scheiden es damit von den stillosen und stilwidrigen Perioden. Denn wo die *Laune*, wo der freche Wille Einzelner, die nicht die echten Interpreten des in der Seele des Volkes schlummernden Geheimnisses sind, diese Ausdrucksform schafft, da bringt er es nicht zum Stil, sondern nur zur Mode, welche eben deshalb schnell wechselt, und die wir als stilwidrig bezeichnen müssen. Stil in diesem Sinne nenne ich somit das in einer ganzen Nation *feststehend eingewurzelte Kunstgefühl*. Wir kennen Perioden, in denen gar kein Zweifel darüber war, wie gebaut, gemalt, gedichtet, gesungen, vor Allem *gelebt* werden sollte; wo jeder, dem es eingefallen wäre, davon abzuweichen — und wäre es in der besten Ueberzeugung geschehen, hätte er noch so Gutes geleistet — keinen Erfolg gehabt hätte und unbeachtet geblieben wäre, eben weil er von dem bisher betretenen Wege abwich, den doch der Volksinstinkt als den geradesten, ihm gemässesten erkannt hatte.

Nunmehr kann auch die Beantwortung der Frage: „Was ist nationaler Stil?“ — wenn meine Voraussetzungen zugegeben werden — nicht mehr zweifelhaft sein. Ein deutscher Nationalstil unserer Zeit würde demzufolge die Summe aller derjenigen Ausdrucksformen sein, die uns jetzt für alle Regungen unseres geistigen Lebens die gemässesten sind. Diese einzelnen verschiedenen Ausdrucksformen des menschlichen Geistes kann man gar nicht trennen, wenn wir eben von wirklichem Stil einer Generation sprechen wollen. Wir kennen allerdings Perioden, in denen sie auseinander fielen, sodass z. B. das Empfinden in litterarischer Beziehung und das künstlerische ganz verschiedenartige Formen suchten und fanden; jedoch ist dieses nicht das, was wir wollen, damit sind wir nicht zufrieden, in solchem Falle haben wir eben noch keinen Nationalstil, noch keine allgemeingiltige Ausdrucksform, die uns allen gemäss wäre.

Dass wir modernen Deutschen uns in vielfacher Hinsicht jetzt immer noch in dem Zustande unerfreulicher *Stillosigkeit* befinden, sollte ich hier wohl kaum erst beweisen dürfen. Deutsch schreiben können jetzt kaum noch einige wenige Menschen; die meisten schreiben und reden jenen widerlichen Jargon, wie er in Zeitungen und Wochenschriften gedeiht. Unsere Baumeister bauen, je nachdem sie das eine oder andere Kapitel der Kunstgeschichte genauer studirt haben, nicht weil sie gerade so bauen müssen. Während sie aber sich gestatten dürfen, wenigstens nach schönen, wenn auch uns fremdartigen Vorbildern zu greifen: so sind wir in unserer Tracht allmählich bei einer Häuslichkeit angelangt, welche mildernde Umstände kaum noch beanspruchen kann. Unser gesellschaftliches Leben zeigt die gespreizteste Unnatur, unser häusliches Leben ist vielfach krank und verkümmert. Ob wir uns noch zur Klarheit durcharbeiten, ob es uns gelingt, uns „vom Halben zu entwöhnen und im Ganzen, Guten, Schönen resolut zu leben"? In R. Wagner's Thun und Sein erkenne ich vor Allem einen Grund der Möglichkeit, die eben gestellte Frage hoffnungsvoll bejahend zu beantworten; und somit können wir an sie die weitere anschliessen: sind wir durch Richard Wagner in der Entwickelung einer wahrhaft deutschen Ausdrucksform einen Schritt weiter gekommen? — Dürfen wir mit Rücksicht auf die schon voran gegangenen „grossen Propheten" jetzt glauben, durch Wagner's Thätigkeit zu einer Kunstform gelangt zu sein, die gerade dem *germanischen* Sinn die kongenialste wäre? Wir wollen uns die Schwierigkeiten der Frage nicht verhehlen. Was ich hier zu ihrer Beantwortung beibringe, macht nicht Anspruch darauf, das letzte Wort zu sein, indessen glaube ich, dass die Andeutungen, die ich im Folgenden geben werde, Denjenigen wohl die Orientirung erleichtern können, welche diesem Problem auch schon auf der Spur sind. Es scheint dabei nöthig, einen kurzen Blick auf die deutsche Geschichte zu werfen, wobei wir erkennen werden, wie wir eine ganze Reihe von Lebens-Formen im Laufe der Jahrhunderte Preis gegeben haben und deshalb in diesen schon mehr als Jahrtausend lange Schwanken gerathen sind, aus dem erlöst zu werden wahrlich ein Ziel wäre „aufs innigste zu wünschen"!

Als ein hochbegabtes, nur theilweise entwickeltes Volk kamen wir vor 1½—2 Tausend Jahren mit einer hochgesteigerten, aber greisenhaften Kultur in Berührung. Lange vorher hatte sich allerdings in unserm Volke eine sehr beträchtliche geistige Produktionskraft vor Allem bei der Mythenbildung und Dichtung bethätigt, welche die grössesten und edelsten Anlagen erkennen liessen; im Uebrigen aber war das ganze Volksleben zur Zeit der Völkerwanderung ein noch sehr bestimmbares, flüssiges. Diese knabenhafte Unsicherheit der germanischen Stämme in jener Zeit zeigt sich auch in einer, wie man zu denken sich gewöhnt hat, erfreulichen, aber wie ich sage, recht unerquicklichen Erscheinung.

Kaum mit dem Römerreich in Verbindung gekommen, gaben unsere Ahnen die ihnen eigenthümliche Religion auf. Es ist dieses ein Akt der *Un-*

treue, der noch lange nicht genug als solcher anerkannt worden ist, und den zu erklären und zu erörtern wohl der Mühe werth wäre. Wollte man einfach darauf antworten, dass das Christenthum, welches theils freiwillig, theils aber unter hartem Zwange von den einzelnen Stämmen angenommen ward, eine ebenso vollkommenere, edelere religiöse Empfindungsweise gewesen wäre, so ist darauf zu erwidern, dass gerade der grosse, elementare, grundlegende Gedanke des Christenthums, die Befreiung und Erlösung des Menschen von seiner eigenen Schwäche und Sündhaftigkeit, — dass dieser tiefste ethische Gedanke, den bis jetzt das arme Menschengeschlecht gefasst hat, — gerade in den Formen, in denen die Germanen das Christenthum annahmen, bereits sehr verdunkelt war. Diese einzige, so grossartig angelegte Religion hatte damals schon das häuslichste Gewand angelegt, das wir an ihr kennen: sie kam zu den meisten deutschen Stämmen in der Form des *Byzantinismus*. Mit diesem Glaubenswechsel war also etwas, was dem deutschen Geiste eigenthümlich war, fallen gelassen, und dafür eine Ausdrucksform angenommen worden, der die Völker sich nun anpassen mussten.

Interessanter und erfreulicher ist das Verhältniss der Deutschen in den Anfängen ihrer Geschichte zur *Kunst*. Schon früher, als sie noch unabhängig von der alten Kunst waren, hatten sie bereits einzelne künstlerische Ausdrucksformen gefunden, welche, so phantastisch sie auch waren, doch recht deutlich den Anfang einer dem deutschen Geiste entsprungenen Formensprache bezeichnen. Nun sahen die kindlichen Barbaren plötzlich die hochvollendeten tektonischen Gebilde der antiken Welt vor sich, und das Nächstliegende wäre gewesen, dass sie einfach willenlose Nachbeter dieser gewaltigen Erscheinungen geworden wären. Es liegt ein hoher Genuss in der Betrachtung, dass sie dieses *nicht* wurden, dass sie sich zwar, wie jedes edele Volk, von den neuen mächtigeren Eindrücken anregen liessen, das Empfangene aber durchaus in ihrer Weise umbildeten, und dass überall da, wo die germanischen Stämme leidlich unvermischt blieben, z. B. in Hochburgund, vor allem in Niedersachsen, dem Sitze des kräftigsten und selbständigsten germanischen Stammes, dass da, am Ende des ersten Jahrtausendes, ein dem deutschen Geist ganz angemessener, der sogenannte *romanische* Baustil sich ausbildete, den man viel richtiger den eigentlich *germanischen* nennen könnte; denn nur da, wo die Germanen ihre Eigenthümlichkeit sich wahrten, war es ihnen, die in der Ornamentik roh und halb barbarisch waren, doch möglich, in der Darstellung der *Raum-Idee* durchaus neu und grossartig zu wirken. Dass diess keine Uebertreibung ist, keine „Caprice", wie es in Vergleichung mit den landläufigen Anschauungen über deutsche Kunst leicht erscheinen könnte, dürfte wohl am deutlichsten daraus hervorgehen, dass die Deutschen nicht eher ruhten, als bis sie diesen, wahrscheinlich in Niedersachsen entstandenen Stil, dessen Typus die romanische Basilika ist, so lange und gewissenhaft durcharbeiteten, bis sie ihn zu seiner Vollendung geführt hatten, dann aber, als sie ihr *Ideal* erreicht hatten, auch dem Eindringen des *gothischen* Stils einen beachtenswerthen

Widerstand entgegenstellten. Hundert Jahre hat man sich am Rhein gewehrt, bis man ersteren Preis gab, und den *nordfranzösischen* Stil annahm, den wir den gotischen zu nennen pflegen. Wir sehen: hier war der deutsche Sinn stark genug, eine neue Ausdrucksform zu schaffen, die ihm ganz gemäss war, als deren beste Repräsentanten man wohl, neben jenen schönen alten Kölner Kirchen, den Speyerer und Bamberger Dom, diese Ideale des *deutschen* Kirchenbaustils, hinstellen darf. Bei diesen Bauten haben wir es nicht mit einem *Kopiren* älterer Kunstformen zu thun, sondern mit einem *Umdenken derselben im eigensten deutschen Geiste*.

Noch viel wichtiger war es, dass trotz dem Eindrucke, den während der Zertrümmerung des Römerreiches die südliche Kultur auf die Germanen hervorgerufen hatte, das eigene Idiom bei einer grossen Zahl der deutschen Stämme erhalten blieb. Hatte man somit auch vieles Preis gegeben, so verlernte man doch nicht diesseits der Alpen und der Vogesen die eigene „*volksthümliche*" Sprache, und damit war auch für weitere poetische Leistungen die nöthigste Voraussetzung und die richtigste Form geboten. Bei alledem blieb dann auch der Schatz alter Poesie unter der Hülle des Christenthums gewahrt; er hielt sich gleichsam latent. Verboten zwar und vernichtet ward der lebendige *Glaube* an die Insassen des heidnischen Götterhimmels, an die Bewohner von Walhall, aber was als Glaube verboten war, setzte sich als *Sage* fort; was der Priester nicht mehr lehren durfte, erzählte die Mutter ihren Kindern. So ward auch dieser Schatz alt-indogermanischer Weisheit uns das Mittelalter hindurch erhalten.

Es nahte sich ein entscheidender Wendepunkt des Schicksals der Deutschen, als im sechzehnten Jahrhundert der „neue Geist" bei ihnen einzog. Es fragte sich, ob jetzt der deutsche Genius eine ihm eigene Ausdrucksweise finden würde. — Bemerkenswerth ist zunächst die unerfreuliche Thatsache, dass wir für die dem Reformationszeitalter vorausgehenden 1½ Jahrhunderte in den eigentlich deutschen Landen eine auffallende *Impotenz* konstatiren müssen. Das Volk trug sich mit überlebten, unbrauchbar gewordenen Formen in Kunst, Litteratur, Politik, sozialem Leben, ohne die Kraft zu haben, sich mit frischer Energie eine neue Welt zu schaffen, eine Energie, wie sie zu derselben Zeit in Toskana und Flandern so glänzend und erfolgreich hervortritt. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts beginnt dann ein Einströmen der auf fremdem Boden erworbenen Schätze in unser Volk, dessen leidenschaftlichstes Interesse aber gleichzeitig sich der religiösen Frage zuwendet. Seit mehr als Tausend Jahren bemühte man sich, die am galiläischen Meer entstandene Religion sich anzueignen; vielleicht gab es zu Luther's Zeiten noch Bauern, in deren Herzen der „alte Gott" (Wotan) noch „lebte." Sollte es bei dieser tiefsten Aufwühlung des deutschen Volksgewissens und der deutschen National-Leidenschaften in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die wir kennen, endlich diesen langsam und gewissenhaft arbeitenden Stämmen gelingen, die ihnen eigenthümlichste Ausdrucksform auf allen Gebieten des Lebens zu finden?

Das erste, was wir erkennen, ist das Preisgeben einer der allerwichtigsten Kulturformen, die wir das ganze lange Mittelalter hindurch noch getreulich bewahrt hatten. Die alten deutschen materiellen Rechtsanschauungen schwanden zu Gunsten des „formalen" *römischen Rechts*: die schwerste Einbusse, die unser nationales Leben erfuhr, seit dem Preisgeben der Wotansreligion, die der Veredelung und ethischen Vertiefung wohl auch fähig gewesen wäre. — Hatte Luther das widerchristliche Priesterthum Rom's bekämpft, so entstand in dem römischen „Advokaten" eine dem eigenthümlich deutschen Wesen vielleicht noch feindlichere Macht.

Es ist uns ja schwer, heute über die *Reformation* richtig und unbefangen zu urtheilen. Denn wenn wir einerseits das unvergleichliche Auftreten Luther's in Worms, die grossen politischen Gedanken Franzens von Sickingen, die vornehme Erscheinung des jüngeren Hans Holbein, die phantastische Kraft Albrecht Dürer's, die Triumphe des deutschen Handwerks in Peter Vischer, Veit Stoss u. a. mit ganzer Seele bewundern, so brauchen wir nur die Periode als Ganzes zu betrachten, um einzugestehen, dass der grosse Moment, der damals für die deutsche Geschichte eingetreten war, doch nur ein kleines Geschlecht gefunden hat. Die Deutschen in der Mitte dieses Jahrhunderts werden als Gesammtheit stäts einen unerfreulichen Eindruck hinterlassen, und so finden wir, dass das grosse Verdienst Luther's, uns eine einheitliche deutsche Sprache zu schaffen, dass die Kunstleistungen Dürer's, Holbeins und Anderer, nicht die Früchte zeitigten, die man erwarten konnte. In der zweiten Hälfte dieses bewegten Jahrhunderts drangen nun die im Süden entstandenen Renaissanceformen mit grösserer Gewalt in Deutschland ein; sie wurden zwar auch noch eigenthümlich umgeformt, aber grosse kunsttechnische, lebensfrische, einflussreiche Leistungen darin zu sehen, müssen wir denen überlassen, die sich gerade neuerdings, in Ermangelung anderer Ideale, dafür wieder zu begeistern versuchen. Später traten überhaupt die traurigsten politischen, sozialen und litterarischen Verhältnisse ein: ein furchtbarer Krieg zerstörte unser Handwerk, damit die Grundlage der Kunst, und unseren Wohlstand; die Hohen und Grossen des deutschen Landes verlernten deutsch zu reden; es war den Deutschen nicht mehr gestattet, in ihrem eignen schönen Idiom unbefangen und frei thätig zu sein; man sprach französisch, wohl auch italiänisch, und schrieb französisch und lateinisch, je nachdem man mehr elegant oder mehr gelehrt erscheinen wollte. Bilden durfte dieses phantasievollste Volk auch nicht mehr seiner Neigung gemäss; man hatte die Formen dafür verlernt und vergessen. Und so hätte man es der deutschen Nation nicht verdenken können, wenn sie damals bald nach dem grossen Kriege rechtschaffen zu Grunde gegangen wäre.

Hier hat nun die Natur eines ihrer grössesten Wunder gethan: dieses stumm gewordene Volk, welches nicht mehr malen und bauen durfte in seiner eigenen Weise, dem man also die eigenthümliche Ausdrucksform weggenommen und seine Sprache verarmt und verdorben hatte, — es erfand sich ein *neues Idiom*: — die Musik. Musik hatte man schon vorher, z. B. in Italien und den Nieder-

landen, getrieben; nun aber, da die deutschen Stämme nicht mehr denken und sagen durften, was sie gerne wollten, da fingen sie an ihr Grübeln über die Dinge, ihre philosophischen Anschauungen und Probleme, die man ihnen nicht rauben konnte, ihre Phantasie und Leidenschaft, in Musik umzusetzen: und es entstand die deutsche Musik, welche die Welt durch eine völlig neue Ausdrucksform bereicherte. Die Menschheit hatte abermals ein neues Organ gefunden, um Freude und Schmerz, Liebe und Hass und alle Leidenschaften der Menschenbrust zum idealen Ausdrucke zu bringen. Was einmal schon die arische Völkerfamilie erlebt hatte, in Erz und Marmor jeder Idee des komplizirten Menschengehirns Leben und Form zu verleihen, das Wunder der griechischen Plastik wiederholte sich hier in der durch Bach und Beethoven neugeschaffenen Welt der Töne.

Man hätte gewissermassen jetzt die anderen Künste entbehren können. Indessen vollzieht sich zugleich mit dieser Entstehung der deutschen Musik, zum Theil auch durch sie, ein Umwandelungsprozess im Leben des nun modern gewordenen Deutschen, der auch heute noch nicht abgeschlossen ist. Die Form des deutschen Lebens wäre allerdings sehr einseitig geworden, wenn wirklich die eben bezeichnete Möglichkeit voll eingetreten wäre. Allein der Genius des deutschen Volks war seinem Liebling zu wohlgesinnt; es war die Zeit, in welcher gleichzeitig mit Bach und Beethoven auch die Neugebärung des deutschen Volksgeistes auf anderen Gebieten bemerkbar ist. Zunächst — und das ist das Wichtigste — gewann das Grübeln nach den Geheimnissen unserer Existenz, das Suchen nach der „*Wahrheit*", wieder seinen vollen Platz im Leben der Deutschen; die sogenannte Philosophie hatte im vorigen Jahrhundert bei uns in Kant ihren grossartigsten Vertreter. Sein edelster Nachfolger, den wir nicht nur als Denker, sondern auch als Dichter und Stilisten ehren müssen, dessen Beziehungen zu Wagner Ihnen ja vollauf bekannt sind, war Arthur Schopenhauer. In diesem muthigsten und redlichsten Denker offenbarte sich ein Trieb der deutschen Nation, der zu ihren bezeichnendsten und eigenthümlichsten Zügen gehört: der Versuch, dem Räthsel der Welt beizukommen. Schon vor ihm war denn auch in Goethe's göttergleicher Existenz der allergrösseste Genius der deutschen Sprache entstanden; er schuf uns aufs Neue mit dem tiefsten Verständnisse und mit grössester Anstrengung ein Idiom, welches wir mit Stolz gebrauchen und bewahren sollten. Die moderne deutsche Sprache, welche wir sprechen, ist im Wesentlichsten das Werk Goethe's. Endlich kommt hinzu die Wiederentdeckung Griechenlands, die als das grosse Verdienst allein der Deutschen in Anspruch genommen werden muss. Griechenland ist unbekannt geblieben bis auf die Zeit Winckelmann's, trotz der platonischen Akademie in Florenz etc. Die grossen Italiäner mit ihrem Hange für das Alterthum obstinirten sich auffallend genug, bei den Römern stehen zu bleiben, während die griechischen Monumente und Bauwerke ihnen doch auch nahe genug lagen. Die Welt der hellenischen Formenschönheit war im Wesentlichen der armen modernen Menschheit unbekannt bis zur Mitte des

vorigen Jahrhunderts, und das grösseste Verdienst für die Wiederentdeckung, hat eben der vorhin genannte Mann. Von welcher Bedeutung es aber ist, dass wir in eine solche abgeschlossene, in sich vollendete Lebensanschauung (die einzig nachweisbare dieser Art, die wir kennen!) hinein blicken dürfen, das soll ich in diesem Zusammenhang nicht genauer erörtern. In jenen Männern also erkenne ich unsere „grossen Propheten", die uns dazu verholfen haben, eine neue, dem deutschen Geiste gemässe Ausdrucksform vorzubereiten und zu suchen. In der Entwickelung dieses Prozesses befinden wir uns noch.

Hier müssen wir also die oben gestellte Frage wieder aufnehmen: „Worin besteht R. Wagner's Grösse?" — eine Frage, die öfter beantwortet ist, von Freunden sowohl wie von Feinden, selbst von den Gleichgiltigen. Wie die Feinde über ihn urtheilen, wissen Sie ja. Sie können es auch jede Woche leicht und bequem in bestem Deutsch in dem „unterhaltenden" Theil unserer „freisinnigen", „unabhängigen", für das „gebildete Publikum" publizirten Publizistik lesen. Der Philister ist harmloser und gemüthlicher, er denkt sich die Frage vielleicht so: Wagner ist ein Mann, der recht schöne Opern gemacht hat, nicht ganz so schön wie Beethoven oder Mozart; aber etwas besser wie Meyerbeer. Ausserdem hat er Bücher geschrieben, die er nicht hätte schreiben sollen. Das würde etwa das Philisterurtheil sein, welches ja ganz gut gemeint sein mag, und dem wir seine Berechtigung vom Philisterstandpunkte aus nicht absprechen wollen. Wer übrigens sonst noch in der Lage ist, sich über die verschiedenen Urtheile belehren zu wollen, der braucht nur den ersten besten der zünftigen Professoren der katheder-ässigen Aesthetik und „Philosophie" zu interpelliren.

Wenn ich nun im Gegensatz zu diesen Standpunkten die eigenthümliche Art und Grösse Wagner's recht scharf und genau charakterisiren will, so würde ich keinen bessern Ausdruck finden als den schon eben gebrauchten, und sagen: *Ich glaube in R. Wagner eine gewaltige Prophetennatur zu erkennen.* —

Der Prophet ist der gute Genius seines Volkes, er offenbart ihm die Geheimnisse seines inneren Wesens, er öffnet ihm die tiefen Schächte seiner eigenen, ihm oft selbst verborgenen Existenz, bewahrt es vor Verirrungen und Abwegen, und führt es, wie ein treuer Eckart, zu seinem eigenen Beruf, zu seiner eigentlichen Thätigkeit zurück. Darin liegt die merkwürdige Erscheinung, dass ein solcher Prophet zugleich im höchsten Sinne des Wortes *konservativ*, und dann wieder eine *revolutionäre* Natur ist. Konservativ, weil ihm daran liegt, die Schätze seines Volkes zu hüten und zu wahren; denn es ist die Aufgabe des Dichters, den Gehalt und die Form der poetischen Anschauungen seiner Nation zu konserviren; revolutionär aber ist er, weil er sieht, dass die freche Mode sich zwischen ihn und seine Ideale gedrängt hat; dass da, wo die wahre Kunst herrschen sollte, eine unwürdige Bühne aufgeschlagen ist, gegen die er den Feuerbrand seines Zorns schleudern möchte.

Es wäre nun meine Aufgabe, Ihnen nachzuweisen, wie Wagner mit allen diesen genannten Grössen in engster Beziehung steht. Er ist der Nachfolger

Goethe's, insofern, als er unserer Kunstanschauung wieder einen eigenthümlich nationalen *Inhalt* gegeben hat, wie es Goethe bereits gethan hatte. Ich denke hier in erster Linie an den „Faust.“ Indem Goethe mit dem wunderbar sicheren Dichtertakt des höchsten Genies eine Figur wählte, die älter ist als unsere nachweisbare Geschichte, dichtete er nur einen Stoff um, und formte ihn zurecht, an dem der deutsche Volkssinn schon über 1000 Jahre gearbeitet hatte. Der Mann, welcher seine künftige „jenseitige“ Existenz Preis giebt, um in den Besitz seiner Wünsche zu gelangen: das ist der von Wotan Auserkorene, dem der Lichtgott hier Sieg und jeglichen Wunsches Erfüllung gewährt, um dann das Recht zu gewinnen, seinen Schuldner, immer einen mit besonderen Kräften begabten Mann, im rechten Moment zu sich zu fordern, um sich in ihm einen späteren Bundesgenossen in der grossen Schlacht gegen Riesen und Ungeheuer am jüngsten Tage zu erwerben. Ueber diesen urgermanischen Typus hatte dann das Grübeln des späteren Mittelalters seinen eigenthümlichen Zauber gegossen, bis es Goethen gelang, in dem Faust der philosophischen Weltanschauung unserer Zeitalters den höchsten *poetischen* Ausdruck zu leihen. Will man indessen nachweisen, dass Wagner und Goethe sinnesverwandt in ihrer Kunstrichtung sind, so kann dabei gar nicht genug betont werden, dass Wagner, indem er unserer Kunst wieder einen völlig nationalen Inhalt gab, auch dafür eine dem deutschen Geist völlig gemässe *Form* gefunden hat. Es war dies nur auf dem Einen Wege möglich, dass er die beiden Ausdrucksformen, die uns Deutschen am meisten zu Herzen sprechen, zugleich angewendet, mit einander vermählt hat. Indem er die tragische Poesie auf's Innigste mit der Musik vereinigte, fasste er *zwei Sprachen* zusammen, die wir Deutschen gerade am besten verstehen; indem er uns die uralten Sagen in dieses neugeschaffene Gewand gekleidet vorführte, gelang es ihm, die scheinbar todte Schlacke der Ueberlieferung durch seine Berührung in lauterstes Gold der Poesie zu verwandeln. Wer glaubt nicht jetzt mit den Figuren von Tannhäuser und Lohengrin aufgewachsen zu sein, so vollständig leben sie in uns? Der Dichter aber hat diese Figuren nicht einfach *reproduzirt*, sondern er hat sie, wie es besonders deutlich am Tristan zu sehen ist, *philosophisch*, sagen wir *metaphysisch*, vertieft. Ja, er ging noch einen Schritt weiter; unsere schon vergrabene und vergessene Wotan's-Religion, die damals freilich nur noch in der Form einiger wenig verstandener Märchen, z. B. vom Dornröschen oder dem hörnernen Siegfried lebte, gelang es ihm, uns wieder anzueignen. Wir haben sie erworben, um sie aufs Neue zu besitzen! Es wird uns jetzt nicht schwer, diese Gestalten als alte Bekannte anzuerkennen; wir sehen, dass das Fleisch von unserem Fleisch ist; dass sie uns viel näher angehen als alle aus fremden Kreisen hergeholten Götter und Helden.

Von dieser generellen Charakteristik macht eines seiner Werke eine für ihn sehr bezeichnende Ausnahme. Einmal nämlich griff er nicht in die Sagenwelt, sondern in die Zeit des deutschen Volkslebens zurück, welche als eine der frischesten und energiereichsten bezeichnet werden muss, in die erste

Hälfte des 16. Jahrhunderts, und schuf in seinen, über die Maassen kostbaren „Meistersingern" das anmuthigste Bild deutschen Städtelebens, das wir kennen.

Alles in Allem, meine Voraussetzungen richtig verstanden und zugegeben, darf man also glauben, dass Wagner's Thätigkeit einen erheblichen Zusammenhang hat sowohl mit Bach und Beethoven als auch mit unseren grossen Dichtern der Vergangenheit und der Neuzeit.

Nun ist es den grossen Künstlern aller Zeiten nie genug gewesen, nur schöpferisch thätig zu sein, sie haben daneben versucht, über das Wesen ihrer Kunst sich auch *in abstracto* klar zu werden. Ganz falsch ist es, was man immer noch liest: es sei das gar nicht Sache des Künstlers; gerade die grössesten Künstler haben es gethan, von Polyklet und Lysippos an, bis auf Lionardo und Michel Angelo, Dürer, Schiller und Goethe. Wagner würde die Reihe dieser Männer in der allergrossartigsten Weise schliessen. Nachdem er seine grossen Muster hingestellt hatte, kam es ihm auch darauf an, sich selbst das Räthsel seines schöpferischen Wesens zu lösen, — als *Kunstphilosoph* thätig zu sein; und wie werthvoll uns diese Aeusserungen sind, das würde wohl Stoff zu mancher besonderen Betrachtung darbieten. Es ist ja auch schon in berufenster Weise hier in diesem Verein der Zusammenhang Wagner's mit der Schopenhauer'schen Philosophie nachgewiesen worden.

Endlich ist noch ein Moment seiner reichen Thätigkeit hervorzuheben: der greise Dichter-Philosoph scheint seinen Lebenslauf damit schliessen zu wollen, dass er auch für die *dauernde Wirkung* des von ihm geschaffenen Stils thätig ist. Ich finde kein zweites Beispiel dafür, dass ein Künstler gerade in dieser Weise besorgt gewesen wäre, dass das, was er als Kunstform hingestellt hat, nun auch von der nächsten Generation richtig verstanden werde; und dennoch ist diese direkte persönliche Fortpflanzung einer Kunstform von der höchsten Wichtigkeit. Wir wissen ja nur zu gut, dass einzelne der gewaltigsten Künstler schon von der ihnen folgenden Generation nicht mehr verstanden wurden, wie z. B. Bach und Beethoven, und man wird auch behaupten dürfen, dass unser grösseste Dichter doch noch nicht der grosse Lehrer seiner Nation geworden ist, noch nicht so verstanden und gelesen wird, wie es geschehen müsste, sonst könnte man nicht so sprechen, schreiben und leben, wie es tagtäglich unter uns und neben uns geschieht.

Mit Zusammenfassung aller im Vorhergehenden angedeuteten Momente darf man also wohl behaupten, dass in Wagner's Gesammtthätigkeit das klare Bestreben hervortritt und mit entschiedenem Erfolg gekrönt erscheint, eine uns eigenthümliche Kunstform, also einen echt nationalen Stil zu schaffen. Er ist hierzu weniger durch Reflexion als mit dem sicheren Instinkt des Genies gelangt, indem er einen uns Germanen aufs Tiefste anregenden Gehalt fand und ihm eine unserem eigensten Wesen gemässe Ausdrucksform anpasste, die dann in der That dem geistigen Leben der Deutschen am meisten zusagen mussten, ihm am kongenialsten sind. Somit hat er Kunstwerke geschaffen, zu deren

Hervorbringung gerade der *Deutsche* nationale Geist am fähigsten und berufensten war.

Nun hatte ich die Absicht, was ich eben entwickelt habe, Ihnen dadurch noch anschaulicher zu machen, dass ich Sie in meine Spezialwerkstätte führte und Ihnen einige Spähne aus derselben zeigte. Ich meine, dass ein wichtiges Kapitel meiner besonderen Wissenschaft, der Kunst- und Kulturgeschichte, wohl im Stande sei, ein helleres Licht auf diese merkwürdigste Erscheinung der modernen deutschen Kultur zu werfen. Wir werden nämlich im Stande sein nachzuweisen, dass ein so ehrliches, unablässiges Arbeiten von fremden Voraussetzungen aus, ein Ringen nach einem eigenen neuen Stile, schon einmal der in grossartigsten Weise bei einem anderen arischen Volksstamm sich vor 2 — 3000 Jahren vollzogen hat. Damals hatte unter sehr günstigen Bedingungen an den Küsten des ägäischen Meeres sich das entwickelt, was man die griechische Kultur nennt, und worin wir diese wunderbare Einheit in allen Lebensäusserungen sehen, die für uns künstliche Menschen nur noch schwer zu begreifen ist, diese *Simplizität* im Denken und Empfinden, diese einfache Grossartigkeit in der Behandlung der Kunst. So mögen denn diese Fragen hier kurz beantwortet werden: wie ist jene Kunst- und Kulturform entstanden? welchen bleibenden Werth hat sie noch für uns? Die Geburt dieser Göttin ist uns allerdings verborgen; aber einzelne Andeutungen von ihrem Werden vermögen wir zu geben. Nicht gewappnet und gerüstet, wie Pallas aus dem Haupte des Zeus, ist sie entsprungen: sie muss von unscheinbareren Anfängen ausgegangen sein. Sehen wir genau hin, so erkennen wir, wie im zweiten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zahlreiche Stämme auf der Wanderung von Norden und Osten in den südlichen Theil der Balkan-Halbinsel sich befinden, um an den Ufern des ägäischen Meeres sich fest zu setzen. Diese Arier bringen, wie ihre Brüderstämme am Indus und Ganges und die, welche wir später als Germanen kennen lernen, ein stark entwickeltes metaphysisches Gefühl, eine lebhafte poetische Anschauung, mit sich; übrigens aber waren sie so ziemlich ohne jede Kenntniss tektonischer Leistungen. In ihren neuen Wohnsitzen angelangt, fanden sie nun damals sehr entwickelte Kulturformen ganz eigenthümlicher Art vor; sie kamen mit den semitischen Völkern Vorderasiens und den Aegyptern in Berührung, von deren Begabung und Eigenart man vielleicht gerade das Gegentheil behaupten konnte. Bei diesen nämlich finden wir eine erstaunlich entwickelte Tektonik, sehr mannigfaltige Kunstformen, dafür aber einen verhältnissmässigen Mangel an metaphysischem Trieb und religiöser Tiefe, einen weit geringeren Schatz poetischer Anschauungen. Schon war auch damals die Kultur Vorder-Asiens auf dem Abwege begriffen. Wir können diese Kultur der semitischen Völker Vorderasiens als die assyrisch-babylonische bezeichnen; ihre Wirkungen lassen sich bis in den Peloponnes verfolgen. Diese babylonisch-assyrische Kultur begann bereits damals in Fäulniss überzugehen; die aegyptische war schon längst erstarrt:

von beiden muss aber bestimmt gesagt werden — denn es ist wichtig darauf hinzuweisen — *dass sie ihr Ideal nicht erreicht hatten*, dass beide nicht bei dem Ziele angekommen waren, das ihnen vorgeschwebt hatte. Sie waren von dem austrocknenden Winde der Wüste zu früh entkräftet, oder gewissermassen versteinert. Ein eigenthümliches Zusammenkommen: diese frischen, naiven, unbefangenen Wanderstämme der Hellenen und diese künstliche, erstarrte, verzopfte Kultur. Diese beiden Strömungen hätten theilnahmslos an einander vorüber fliessen, oder es hätte die eine völlig in der anderen aufgehen können. Aber der Genius der Menschheit hatte seinen guten Tag, und es ward hier die nachweisbar wichtigste weltgeschichtliche Ehe geschlossen, als die jugendlichen Stämme der Pelasger mit ihren grossen Kinderaugen zum ersten Male in diese ihnen so fremdartige Welt sahen und nun zunächst nichts weiter thun konnten, als sie zu bewundern, und dann recht einfach und recht kindlich nachzumachen. Es ist über die Massen interessant, dieses noch an einzelnen Stellen verfolgen zu können. Wir erkennen z. B., wie aus den gewaltigen babylonischen Teppichen mit ihren gestickten oder gewebten Wundergestalten zunächst die Poesie des Volkes sich angeregt fühlte und befruchten liess, wie diese Unformen zuvörderst in ihrer poetischen Anschauung Gestalt annahmen, und sich nunmehr der griechische Göttersaal mit jenen Mischwesen anfüllte, den Sphinxen und Kentauren, Tritonen und Hippokampen etc., welche wir noch in der klassischen Walpurgisnacht unseres *Faust* wiederkehren sehen, bevor wir mit ihnen zum Ideal der griechischen Schönheit, der göttlichen *Helena* selbst, gelangen. Wir sehen noch jene alten griechischen Thongefässe, auf denen die braven Kunsttöpfer in kindlichster, harmlosester Weise das, was sie den assyrischen Teppichwebern abgelauscht hatten, einfach nachahmten. Die griechische Phantasie hätte ja hierbei stehen bleiben können; — dann freilich hätten wir keine griechische Kunst noch Kultur. Statt dessen beginnt nun aber der grossartigste Prozess der Verarbeitung und der Vertiefung, und des unablässigsten Ringens nach Verwirklichung des Ideals, den ich in der Geschichte nachweisen kann. Ihm verdanken wir das Werden der griechischen Kultur, vor Allem der edelen griechischen Kunstform. Dieser Prozess beginnt etwa vom Jahre 800 an. Die Zeit von da ab, die nächsten 4 — 500 Jahre hindurch, bis die plastischen Leistungen auf ihren Höhepunkt kamen, dürfen uns als das wunderbarste Beispiel dienen, wenn wir ein unablässiges, ehrlichstes Ringen nach dem vor der Seele stehenden Ideal exemplifiziren wollen. Wenn jede grosse That vorzüglich durch grosse Charaktereigenschaften bedingt ist, so lässt sich dies von dieser grössesten Kulturarbeit vor Allem beweisen.

Es blieb, wie gesagt, eine Zeit lang beim befangenen Nachahmen dessen, was die Griechen etwa an fertigen Kulturelementen schon vorfanden. Wir kennen kleinasiatische Tempel aus Abbildungen; die Säule war bereits als balkentragendes Glied verwendet, auch eine unvollkommene Ornamentik und Formensprache hatte sich bereits unter assyrischem Einfluss in Vorderasien entwickelt; das alles nahmen die Griechen hin, als wäre nichts dabei. Dann

aber beginnt, und zwar zuerst allmählich, später leidenschaftlicher, ein unablässiges Vervollkommnen, ein fortgesetztes Veredeln der noch rohen Formen, bis schliesslich das vollendetste tektonische Gebilde: der griechische Tempel, vor unseren erstaunten Augen fertig dasteht. So überrascht uns der Anblick dieser vollendeten Thatsache, dass es denn auch gutmüthige Kunstforscher gegeben hat, die da meinten, der griechische Tempel sei vom Himmel gefallen. In der That aber wirkt er wie ein Naturprodukt; alle Willkür scheint aus ihm entfernt. Schinkel hat einmal sehr bezeichnend gesagt: „Wenn Gebäude aus der Erde wüchsen, wie Bäume, müssten sie etwa so aussehen, wie ein griechischer Tempel.“ Diess gewinnt an Ueberzeugungskraft durch Vergleichung, z. B. mit den minder vollkommenen ägyptischen Kunstformen. Hier war es dem schaffenden Kunstinstinkt bei einer grossartigen Entwickelung des Raumsinnes nicht gelungen, aus *Werk*form und *Kunst*form ein organisches Ganze zu giessen. An den entsprechenden Bildungen der griechischen Kunst indessen kann man lernen, was für die Ausdrucksform des menschlichen Formensinnes geleistet ist. Suchen wir nach den Gründen dieses einzigen Phänomen's, und fragen wir: was trieb die Griechen dazu, hier von diesen Anfängen aus — die für sie Anfänge, thatsächlich aber das Ende einer überlebten Kultur waren — in dieser ehrlichsten Weise mit dem anvertrauten Pfunde zu wuchern? — so finde ich dafür nur eine Antwort: es war ihre *metaphysische* Anlage. Indem sie im Besitz einer überreichen poetischen Phantasie, von dem Triebe beseelt, überall in die Tiefe der Dinge einzudringen, auf Völker von verhältnissmässig hoch entwickeltem Formensinne stiessen, konnten Anregungen stattfinden, aus denen so herrliche Früchte als ein neues höheres Produkt hervorgingen, wie wir sie bei den Hellenen eben sehen.

Dieser Gedanke verträge und verdiente wohl eine Durchführung im Einzelnen; doch da in diesem ganzen Vortrage nur Andeutungen gegeben werden sollen, so erwähne ich blos noch das ebenso merkwürdige, ja vielleicht noch wunderbarere Verhältniss in der Entwickelung der griechischen Plastik. Die staunenswerthe Assimilationskraft des hellenischen Genius auf diesem Gebiete, die rührende Naivetät kann ich, besser als durch Deduktionen, durch ein beliebiges Beispiel beleuchten, auf das ich übrigens schon an anderer Stelle hingewiesen habe. Wir finden in Olympia, wo unsere Regierung seit 4 Jahren Ausgrabungen vornehmen lässt, zahlreiche kleine Denkmäler frommer hellenischer Gesinnung, darunter ein kleines aus Erz gegossenes, roh ausgeführtes Bild. An und für sich würde es nur kulturhistorischen Werth haben, um nachzuweisen, dass von Kleinasien aus solche Formen ausgegangen und nach Hellas gedrungen sind. Es ist eine bis zum Hals bekleidete Frau, in der uns wohl bekannten schamhaft graziösen Haltung einiger klassischer Aphroditebilder, z. B. des Kapitolinischen. Es kann kein Zweifel sein: wir haben hier in dieser kleinen Figur eine Darstellung der *asiatischen* Liebesgöttin, der syrischen, auch von den Juden gelegentlich angebeteten Astaroth, zu erkennen; da aber bei ihrer völligen Bekleidung ein *Verbergen* der durch

die Haltung der Hände bedeckten Theile ihres Körpers sinnlos wäre, so kann man ihren Gestus nur so erklären, dass man annimmt, sie deute damit symbolisch auf ihren Liebreiz, ihre Fruchtbarkeit hin. Wenn wir also sehen, dass der für unser Gefühl roheste Kultus der Semiten den naiven Hellenen doch nicht zu schlecht war, um seine Ausdrucksformen als Ausgang einer langen, schliesslich mit der *absoluten* Vollendung endigenden Kunstentwickelung zu nehmen, da dürfen wir wohl erstaunt fragen: welche künstlerischen Aufgaben hätten hier nicht gelöst werden können? Von der semitischen Personifikation sinnlichst brutaler Wollust durch ein Erheben zu immer höherem Adel, immer höherer Schönheit, bis zu den Weltwundern der knidischen Aphrodite: fürwahr diese eine Erscheinung ist so einzig in ihrer Art, dass sie besser als mancho andere die ungeheure Lebenskraft der griechischen Kunst belegt! — Wir suchen vergebens in jener früheren Zeit der ersten Entwickelung nach den Namen dieser bahnbrechenden Künstler, auch die Entdecker der griechischen Baustile sind uns unbekannt; die Geschichte der Plastik nennt zwar einige Namen, doch es ist einigermaassen unsicher, ob diese gerade die Hauptträger der Entwickelung waren, und wir müssen schon annehmen, dass hier ein auf sehr viele Hände, Herzen und Köpfe vertheiltes gemeinschaftliches, Jahrhunderte langes Arbeiten statt gefunden hat.

Mit diesen tektonischen Leistungen steht nun eine gleiche Vervollkommnung auf dem Gebiete aller anderen Lebensäusserungen im engsten Zusammenhang. Es besteht kein grösserer Unterschied zwischen der homerischen Sprache und dem Wunder der attischen Prosa, wie er zwischen den älteren archaischen Kunstformen der vordorischen Zeit und der reifen echt hellenischen Kunst vorhanden war. Wie dort bei jener die Formenbildung noch schwankend ist, der sprachbildende Instinkt noch tastet, und die Kunst der Sprache sich noch nicht sicher und fest in die Eine Form gegossen hat, bis wir dann in der reifen attischen Prosa die vollkommenste Weise menschlichen Ausdruckes zu bewundern haben: ähnlich ist das Verhältniss zwischen den Anfängen der griechischen Kunst und der Zeit ihrer Reife. — Und dazu schufen sich damals die Griechen noch eine weitere Ausdrucksweise der Kunst, die ihnen ganz eigenthümlich ist, die wir, so weit wir auch spähen und suchen, niemals wieder bei einem anderen Volke nachweisen können: ich meine *die körperliche Zucht*, die Entwickelung des menschlichen Leibes zum vollendeten Kunstwerk. Diese Gymnastik (man hüte sich an unsere „Gymnasien" zu denken!) ist der so nothwendige Ausdruck der hellenischen Kultur, vervollständigt so das schöne Gesammtbild dieser harmonischen, reif entwickelten Welt- und Lebensauffassung, steht in so lebendiger Wechselbeziehung zur Entwickelung der Plastik, dass man sie durchaus mit in den Kreis der Betrachtung ziehen muss, wenn man den Reichthum der hellenischen Kunst- und Lebensformen erfassen will.

Nach diesen etwas summarischen Andeutungen von dem Werth und Wesen der hellenischen Kultur, die uns die Orientirung über unser eigenes Thema erleichtern sollten, dürfen wir schliesslich in genealogischer und geographischer

Beziehung noch einen weiteren Schritt thun und das älteste und edelste Volk der arischen Familie mit den beiden schon verglichenen zusammenstellen. Auch hier finden wir bei sehr verwandter Anlage und ähnlichen ursprünglichen Lebensbedingungen eine darauf folgende sehr verschiedene Gestaltung des Volksschicksals. Denn die arischen Bewohner Vorder-Indiens scheinen unter ganz ähnlichen Bedingungen wie die Germanen und Hellenen als ein hochbegabtes, vorwiegend poetisch und metaphysisch beanlagtes Volk erobernd in ihre Länder am Indus und Ganges gekommen zu sein. Dabei stiessen sie indessen nirgends auf eine ihnen überlegene Kultur; überall hatten sie weiter nichts zu thun, als rohere, niedriger stehende Raçen zu unterjochen oder auszurotten. Es ist ein Gedanke, der für einen Naturforscher einen eigenthümlichen Reiz hat: was dann wohl geworden wäre, wenn die Hindus zu einer Zeit, als sie noch entwickelungsfähig waren, also in einem Stadium der Entwickelung sich befanden wie z. B. die Germanen zur Zeit der Völkerwanderung, damals mit dem hochbegabten Volke Hinter-Asiens, den Chinesen, zusammengetroffen wären. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass hier eine ganz ähnliche glückliche Kombination, eine ebenso erfolgreiche Völkerehe, stattgefunden hätte, wie sie im ersten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung an den Küsten des östlichen Mittelmeerbeckens sich vollzog. Dem Volke der Hindus war diese Befruchtung ihrer grossartigen, aber einseitigen Genialität nicht vergönnt; so hatten sie denn keine Wahl, als sich in der ihnen von der Natur vorgeschriebenen Einseitigkeit aufs konsequenteste weiter zu entwickeln. Ihr ganzes Streben ging zunächst auf in metaphysischer Spekulation und grossartigen poetischen Intuitionen, und vielleicht verdanken wir es dieser grossartigen Isolirtheit, diesem Angewiesensein auf sich selbst, dass auch sie zu einer der kulturgeschichtlich merkwürdigsten Hervorbringungen gelangten, und das konsequenteste und geistvollste Religionssystem dieser Erde erzeugten, welches auch in der That wohl der grössesten Menschenmenge die verheissene Beglückung und Beseligung gebracht hat. Merkwürdig ist das chronologische Zusammentreffen der eigenthümlichsten Leistungen arischer Kultur in Indien und Hellas. In der nämlichen Zeit, als der griechische Tempel sich zu seiner vollen Reife entwickelt hatte, während die Plastik im schönsten Emporblühen begriffen war, da war es, dass der Büsser Cakya in dem Gangeslande seine neue Lehre von der Kreuzigung der Begierden und der Verneinung des Willens zum Leben aufstellte; während damals der jüngste Genosse der arischen Sippe, der noch in patriarchalischer Einfachheit lebende Germanenstamm, in unhistorischer Kindheit Gott weiss an welcher Stelle Asiens seine Kuhherden weidete.

Was können wir nun aus solchen Parallelen für die Kenntniss unseres eigenen Volkssinns profitiren? Eine gesunde starke Volksnatur hat es nicht nöthig, sich vor fremden Eindrücken zu verschliessen; sie kann im Gegentheil die lebhafteste Anregung durch die Aneignung des schon von Anderen Erworbenen erfahren. Nur muss die Nation wirklich noch stark und gesund genug sein, um mit dieser fremden Erwerbung den völligsten Assimilationsprocess durch-

zumachen; also etwa in der Art wie es den Hellenen mit der ihnen ursprünglich so fremdartigen semitischen und ägyptischen Kunstweise gelang. Dieses kann ein Volk nur erreichen, wenn es sich selbst treu bleibt und den Blick auf sein eigenes Ideal durch alle fremdartigen Aneignungen hindurch sich bewahrt. Uns Deutschen kamen, bei ursprünglich ähnlichen Bedingungen, die Seitenstöße zu einer Zeit, da wir noch weniger widerstandsfähig und auch sonst über unsere Ziele desorientirt waren. So war den germanischen Nationen ihr Ideal gelegentlich verdunkelt. War es dieses Gefühl der begangenen Treulosigkeit, dass man mit schlechtem Gewissen die Phrase „deutsche Treue" erfand, um zu verhindern, dass vielmehr von einer deutschen Untreue gesprochen würde? — Es kam hierdurch jedenfalls für lange Zeit etwas Unsicheres, Problematisches in die Entwickelung der deutschen Geschichte. Indessen haben wir jetzt wieder feste, greifbare Ideale vor Augen, denen wir nachstreben; *und in Wagner's Kunstweise erkenne ich die deutlichste und treueste Verwirklichung unseres Ideals.* Wir haben bei unserer ersten Berührung mit den romanischen Völkern, als die Deutschen mit dem Kolosse des Römerreiches zusammentrafen, um ihn zu zertrümmern, manches preisgegeben. Wir behielten indessen in allem Wirrwarr die uns eigene, poetische Empfindungsweise, unsere naturwüchsige Sprache; es gelang uns auch im Laufe der Zeit wenigstens einmal eine Kunst- und Raumform zu entwickeln, die uns eigenthümlich angehört; die Sprache der Musik haben wir neu geschaffen und den anderen arischen Stämmen zur Mitbenutzung, zum Mitgenuss dargeboten. Es scheint mir nun natürlich, dass gerade von diesen uns ganz eigenthümlich angehörigen Grundlagen aus eine Neubelebung des deutschen Stils ausgehen konnte. Durch treues, anhaltendes Ringen und immer erneutes Arbeiten haben wir dazu gelangen können, eine Ausdrucksform zu finden, die gerade das sagt, was wir wollen, in der Form, die uns gemäss ist. — Mag uns diese preiswerthe Thatsache zunächst eine Quelle der Ermuthigung sein, in uns den Glauben stärken, dass auch unsere sonstigen Lebensäusserungen in Staat, Gesellschaft, Familie, Kunst und Sprache, die Neubelebung und ihnen gemässe Entwickelung erfahren, die sie bedürfen.

Das Verhältniss zur antiken Kunst, das ich glaubte betonen zu müssen, könnte falsch verstanden werden. Es ist zweifelhaft, ob und wie weit eine schlichte *Reproduktion* uns führt; *beginnen* mussten wir jedenfalls damit, wie es C. Fr. Schinkel gethan hat, dessen Wirken für unser Kunstleben man deshalb bald über-, bald unterschätzt, weil man über den Ausgang der von ihm angeregten Bewegung noch im Unklaren ist. Der Anblick so vollendeter Kunst- und Kulturformen, wie die hellenischen sind, denen wir uns zudem im Innersten verwandt fühlen, wird stäts veredelnd auf unseren Formensinn, belebend auf unsere poetische und metaphysische Entwickelung wirken. Aber das blosse Uebernehmen der Elemente einer anderen Kultur schafft uns keine neue Kunst, kein neues Kulturleben. Möglich indessen, dass die von den Hellenen geschaffene Formensprache, ihre unvergleichliche Ornamentik, in ihrer

Vollendung und Allgemeingiltigkeit sich zu einer arisch-internationalen Ausdrucksform durcharbeitet, wie vielleicht in nicht ferner Zeit alles, was auf diesem Planeten überhaupt musikalisch thätig ist, sich der von Deutschen festgestellten musikalischen Kunstform bedient. Stellen wir einmal diesen Standpunkt als möglich hin. Wir könnten dann eine *„indogermanische Gesammtkultur"* konstatiren, indem die einzelnen Zweige dieser grossen Familie ihre Aufgabe verschieden gefasst und gelöst hätten, so zwar, dass die tiefsten philosophisch-religiösen Spekulationen von den Hindus hervorgebracht wären, dass die Formensprache der Kunst von den Hellenen aufgestellt worden, wir Deutsche endlich die musikalische Ausdrucksform dazu gegeben hätten. Während nun diese drei Brüder ihre Spezialaufgabe in menschlicher Vollkommenheit gelöst hätten, wäre allen Dreien der tief metaphysische Hang, die ursprüngliche poetische Begabung gemeinschaftlich. Man kann sich derlei kulturhistorische Verhältnisse auch anders zurechtlegen; ich habe, von dem festen Punkte Wagner'scher Künstlergrösse rückwärts schauend, es so aufgefasst, und vielleicht ist es so nicht unrichtig! Denn Richard Wagner war es, der alle die Quellen des echtesten deutschen Wesens sich dienstbar gemacht hat; er ist in der That wie Faust zu den „Müttern" des deutschen Volkes hinabgestiegen, nämlich zu unserer ursprünglichen religiösen Anschauung, zur tragischen Auffassung der Kunst, zur Musik. Und von diesen „Müttern" hat er uns die echte deutsche Kunstform herauf geholt, neu geboren und uns zugeeignet. Von dieser Voraussetzung aus, in diesem Sinne ergeht an uns schwächere Geister, die wir das Edele nicht selbst produziren, sondern nur als wahr zu erkennen vermögen, wenn es uns gezeigt wird, im besten Falle nachahmen können, und die wir deshalb den Beruf haben das Grosse und Gute überall zu unterstützen, die Forderung: hier an dem grossen *Bayreuther Werke* in jeder Weise thätig zu sein! — und Das war ja auch der Hauptzweck, warum ich mir erlaubt habe, hier von Ihnen zu sprechen. —

Mein Schlusswort aber richte ich an den verehrten Meister selbst, der mit seiner treuen Theilnahme immer unter uns ist, selbst wenn, wie hier, nur Wenige in seinem Namen versammelt sind.

Auf ihn, den Vollzieher unserer heissen Wünsche, den deutschesten Künstler, den ganzen Mann in der freien Welt der Ideale, in der hehren Einsamkeit des Schauens und Wirkens, auf ihn wende ich die Worte an, die unser grösseester Dichter, fast vorahnend, einmal der volksthümlichsten und behaglichsten Figur der Wagnerischen Dramatik zuruft:

Wie er so heimlich glücklich lebt,
Da droben in den Wolken schwebt,
Ein Eichkranz ewig jung belaubt,
Den setze die Nachwelt ihm auf's Haupt:
In Froschpfuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt!

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Konzerte im Interesse unserer Sache — Am 22. Februar feierte der Berliner Wagnerverein sein Stiftungsfest durch die konzertmässige Wiedergabe des ersten Aktes der „*Walküre*" mit Orchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Mannstädt. (Sieglinde: Frau Rosa Sucher-Hasselbeck vom Hamburger Stadttheater, Siegmund: Herr Albert Niemann, Hunding: Herr Rean vom Leipziger Stadttheater.) Ein Prolog in Versen von E. Dohm und das Vorspiel zu den „*Meistersingern*" leiteten die Festlichkeit ein. —

Am 3. März gab der Frankfurter Wagnerverein sein zweites Konzert: 1. und 2. Akt des „*Siegfried*", zur Klavierbegleitung der Herren Musikdirektoren J. Kniese und C. Koffbauer. Den „Siegfried" sang der meisterhafte musikalisch-dramatische Darsteller desselben, Herr Ferdinand Jäger aus Bayreuth, den „Mime" sein trefflicher Wiener Repräsentant, Herr Schmitt, den „Wotan" der Mannheimer Wotan, Herr Planck, den „Alberich" Herr Krauze vom Darmstädter Hoftheater, den Waldvogel Frl. Bock aus Frankfurt. —

Litterarische Neuigkeiten. — Eine vorzügliche Uebersetzung von R. Wagner's „*Beethoven*" in das Englische durch unseren Herrn Vertreter in England, Edward Dannreuther, ist neuerdings bei William Reeves in London erschienen. Unseren englischen Mitgliedern ist dieselbe auf das Wärmste zu empfehlen; auch für uns Deutsche dürfte sie insofern besonders interessant sein, als sie im Anhange eine Zusammenstellung der in Wagner's Schrift zu einer so bedeutenden Anwendung und Fortentwickelung gelangenden Aussprüche Arthur Schopenhauer's über die Musik, aus des Philosophen „Parerga" und seinem Hauptwerke, in englischer Uebertragung darbietet. — Bei dieser Gelegenheit werde auch wieder der Dannreuther'schen Uebersetzung der „*Zukunftsmusik*" von Wagner (The music of the Future, London, Schott & Co., 1873) rühmend gedacht. —

Recht lesenswerth — besonders für Halbe oder Unkunde — ist die populär geschriebene, manch interessantes Detail enthaltende, die gegnerische Kritik und Presse durch schlagende Beispiele trefflich charakterisirende kleine Broschüre von Cyrill Kistler: „*Ueber das musikalische Urtheil*" (1. Heft der „Aufsätze über musikalische Tagesfragen in zwangloser Folge", bei Krüll in Eichstätt und München, Preis: 60 ₰). —

In Sachen der Vivisektion. — Unsere Mitglieder werden gebeten, zur Unterstützung einer wissenschaftlich begründeten *Petition um gesetzliche Beschränkung der Vivisektion* beim Reichstage, in möglichst grosser Anzahl ihre Namen dem Direktorium des Thierschutzvereines in Dresden, Augustus-Strasse 4., spätestens zum 15. April einzusenden. Für eine an das zarteste menschliche Empfinden sich wendende Kunst ist es eine Lebenssorge, das Volk, dem sie sich darbieten soll, vor der grauenhaftesten Entartung und Abstumpfung seiner Empfindungsfähigkeit bewahrt zu wissen. —

Von der Wiesbadener Versammlung.

Die Versammlung in Wiesbaden, zu welcher die Beilagen zu den letzten Nummern der Bayreuther Blätter eingeladen hatten, ist am Ostermontage und -Dienstage abgehalten worden. Es waren dazu Mitglieder des Patronat-Vereines aus den Städten Aach (1), Baden-Baden (1), Barmen (1), Basel (1), Bayreuth (2), Berlin (4), Bern (1), Kassel (1), Köln (1), Elberfeld (2), Giessen (1), Göttingen (1), Ludwigshafen (1), Mainz (1), Mannheim (1), München (2), Strassburg (1),

Stuttgart (1), Viersen (1), Wien (1), Wiesbaden (3), Worms (2) erschienen. Als Vertreter des Vorstands in Bayreuth war Herr von Wolzogen anwesend. Zum Vorsitzenden wurde Herr Friedr. Schön aus Worms erwählt. Nach Vorlesung eines Promemorias über das Wesen und die Nothwendigkeit der geplanten musikalisch-dramatischen Stilbildungsschule durch Herrn von Wolzogen erörterte die Versammlung die zahlreichen, auf die baldige Ermöglichung derselben abzielenden Vorschläge, welche theils schriftlich von Mitgliedern, die am Erscheinen verhindert waren, theils mündlich vorgebracht und begründet wurden. Indem wir auf einen, später zu veröffentlichenden, eingehenderen Bericht verweisen, heben wir jetzt nur die Hauptpunkte hervor, über welche man schlüssig wurde. Vor Allem erschien die Einsetzung eines „*Spezial-Ausschusses*" als nothwendig, welcher eine lebhafte, auf die baldige Gewinnung der zur Aufführung der Schulidee nöthigen Mittel gerichtete Thätigkeit entfalten soll. Dieser Ausschuss setzt sich nach der Wahl der Versammlung zusammen aus folgenden Herren: Graf Apponyi (Pesth), G. Brassin (Breslau), Davidsohn (Berlin), Glasenapp (Riga), Gutmann (Wien), E. Heckel (Mannheim), Professor Hey (München), Ludwig Koch (Wien), Lesimple (Cöln), Dr. Oscar Meyer (Strassburg), Prof. Dr. Oncken (Bern), Dr. Pohl (Baden-Baden), Professor Porges (München), Professor Riedel (Leipzig), Dr. Schemann (Göttingen), Dr. Schembera (Wien), Friedr. Schön (Worms), Professor Dr. Sommer (Braunschweig), Rud. Zenker (Leipzig). Während dieser Ausschuss sich ungefähr gleichmässig über das gesammte deutsche Sprachgebiet ausbreitet, war bei der Wahl des „*Exekutiv-Comités*", welches aus den Herren Schön, Heckel und Pohl bestehen soll, ausser anderen Gründen die Rücksicht darauf massgebend, dass es den genannten Herren bei der Nähe ihrer Wohnorte leicht möglich ist, sich im Bedürfnissfalle auch mündlich rasch zu verständigen. Besonders angelegen liess es sich die Versammlung sein, die Mitglieder zu einer zweckentsprechenden Benutzung der Tagespresse anzuregen. Zum Beschlusse erhoben wurde die Abfassung einer kurzen, alles Wichtige klar zusammenfassenden, Schrift über die Ziele des Patronat-Vereines, welcher eine möglichst weite Verbreitung gegeben werden soll. Ferner wurde in Aussicht genommen zu geeigneter Zeit einen Aufruf an das deutsche Volk zu erlassen. Behufs Bestreitung der aus den Bemühungen des „Spezial-Ausschusses" erwachsenden Kosten wurde die Bildung eines eigenen durch das Exekutiv-Comité zu verwaltenden Fonds' beschlossen. Derselbe wurde durch die Beiträge und Zeichnungen der gegenwärtigen Vereinsgenossen in einer dem allerersten Bedürfnisse entsprechenden Weise begründet. Zum Schlusse stellte die Versammlung an den Vorstand des Vereins den Antrag, eine Verloosung von Plätzen für die Bayreuther Festaufführungen ausdrücklich für künftighin gänzlich unzulässig zu erklären. Diess in Kürze die nothigsten Nachrichten über die von warmer Begeisterung und sichtlichem Eifer für unsere grosse Sache beseelte Versammlung, für welche der Aufenthalt in Wiesbaden insbesondere auch durch die stylvollen Aufführungen des „Orpheus" von Gluck, der „Entführung" von Mozart und vor Allem der „Meistersinger" im Königlichen Theater, Dank der Liebenswürdigkeit des Herrn Intendanten Hofrath Adelon und der künstlerischen Meisterschaft des Herrn Hofkapellmeisters Jahn, zu einem höchst angenehmen sich gestaltete. —

Der Vereinsvorstand hat zu der Bildung des Spezial-Ausschusses seine Zustimmung ertheilt. —

Im Verlage des Patronat-Vereines.

Druck von Th. Berger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai. Fünftes Stück. 1880.

Inhalt: — Unsere Zeit und unsere Kunst. Zwei Bücher im Anschlusse an ein Buch. Von Hans von Wolzogen. Einleitung. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Einleitung. Das Rheingold. Erste Scene. —

Beilage des Spezial-Ausschusses: Bericht über die am 29. und 30. März 1880 von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines in Wiesbaden abgehaltene Versammlung. —

Unsere Zeit und unsere Kunst.

Zwei Bücher im Anschlusse an ein Buch.

Von Hans von Wolzogen.

Erstes Buch.

Aus unserer Zeit.

Den Frieden kann das Wollen nicht bereiten:
Wer Allen will, will sich vor Allen mächtig,
Indem er siegt, lehrt er die andern streiten;
Bedenkend macht er seinen Feind bedächtig;
So wachsen Kraft und List nach allen Seiten,
Der Weltkreis ruht von Ungeheuern trächtig,
Und der Geburten zahllose Plage
Droht jeden Tag als mit dem jüngsten Tage.

(Goethe. Motto zu „Des Epimenides Erwachen." Vers 1.)

Einleitung.

Wer in der gegenwärtig uns umgebenden Welt eine freie Umschau zu halten vermag, der wird gar wenige Zustände erblicken, welche ihn befriedigen können, und auch wenige Menschen, welche sich durch ihr Leben wirklich befriedigt fühlen. Man gehe von der eigenen engsten Umgebung aus und schreite bis zu den weitesten Kreisen der Weltverhältnisse fort: so wird der Eindruck des Unbefriedigenden, mit dem Anwachsen der Dimensionen aller Wirkungen und der Macht der Wirkenden, in stätiger Steigerung bis zum Hoffnungslosen und Grauenhaften zunehmen. Dasselbe wird andererseits der Fall sein, wenn man von jenen weitesten Kreisen aus allmählich in die Enge der einfachen Naturverhältnisse wieder einkehrt, und dabei mit jedem Schritte in der Erwartung des lebenspendenden und erhaltenden Geistes wahrhafter Natur und echter Menschlichkeit sich mehr und mehr getäuscht und um die letzte Hoffnung einer Wiedergeburt betrogen sieht. Allerdings gehören zu einer solchen Umschau, wenn sie nicht nur ein flüchtiges Ueberschauen bleiben soll, ein Ernst und eine Ehrlichkeit, wie sie dem in eben dieser Welt selber Lebenden nur selten zu Theile werden können. Verständige und nachsinnende Zuhörer für seine Mittheilungen wird solch ein Schauender aber nur in einer, aus dem Treiben der Mitwelt eigenthümlich losgetrennten, geistigen Gemeinde zu finden hoffen dürfen, welche einem gemeinsamen grossen Glauben mindestens die Fähigkeit zur Theilnahme an dem Ernste und der Ehrlichkeit des durch den eigenen Blick tiefer Belehrten verdankt.

Solch ein grosser Glaube dürfte jedoch schwerlich der heutzutage herrschende Glaube an den *ewigen Fortschritt* sein, als welcher auch bei dem lebhaftesten Unbehagen in dem Gegenwärtigen dennoch alles „gut“ findet: nicht aus der religiösen Ueberzeugung von einer, uns verborgenen, höheren Weisheit, oder aus der philosophischen Erkenntniss von der wesenhaften Schlechtigkeit der Welt, sondern lediglich aus der logischen Einbildung, dass es jedenfalls „immer besser“ werden müsse, und dass es unbedingt bereits viel besser sei, als es jemals zuvor gewesen war. Man braucht dieser Meinung gegenüber nur daran zu denken, dass jeglicher Fortschritt für die Lebenden seiner Periode, der gleichmässig mit fortgeschrittenen Ansprüche und Bedürfnisse halber, nicht wirklich als solcher empfunden werden kann, sondern nur erst theoretisch durch die Vergleichung mit früheren Perioden dem Bewusstsein sich klar macht, während er praktisch die Leiden der Entbehrung aller schon ersehnten, künftigen Fortschritte mit sich führt. Die Sehnsucht nach dem uns noch Fehlenden wird aber jedenfalls überall realer empfunden, als die Freude an dem, was wir vor der Vergangenheit voraus zu haben wissen oder wähnen. Somit bedarf es nicht einmal der Nachweisung, dass etwa unsere Gegenwart in einem besonders trostlosen Zustande sich befinde, da ja auf dem ganzen Zusammenhange aller jemaligen Gegenwärtigkeiten (welchen man die Geschichte nennt) die gleiche Trostlosigkeit ausgebreitet liegt, welche wir anstatt

mit *ewiger Fortschritt* weit besser mit Schiller's Worte *ewige Dasselbigkeit* werden bezeichnen können. Der *Fortschritt* aber wird in einer anderen Richtung zu suchen sein, als auf der horizontalen Linie der Zeit, welche sich, genauer betrachtet, in lauter nichtige Punkte auflöst. Wem sich dagegen jene andere Richtung irgendwie einmal offenbart hat, welche wir unter dem Zeichen der Vertikale uns zu verdeutlichen lieben, weil die Sonne über unseren Scheiteln leuchtet, — der wird allerdings für die einzelnen Punkte jener Zeitenlinie einen Werthmesser aus dem Verhältnisse entnehmen zu dürfen vermeinen, in welchen jegliche Gegenwart zu jener anderen, über die in die Länge fortschreitende Welt hinaus führenden Richtung steht. Hiernach muss dann freilich die uns umgebende Zeitperiode, in ihrer vollständigen Befangenheit unter dem Wahne des horizontalen Heilweges, und in ihrer entschiedenen Abneigung gegen jede vertikale Richtung, einem Solchen als eine besonders „gottverlassene" erscheinen. Nur ein Solcher wird aber auch jene wirklich freie und tief eindringende Umschau in seiner Zeit zu halten vermögen; und nur eine Menschengemeinde, welcher die Offenbarung der *anderen Richtung* zu Theile geworden ist, wird seinen Mittheilungen verständnissvoll zuhören können.

Zu einer solchen Gemeinde, welcher durch eine neue Offenbarung der grosse Glaube an eine, über die Welt hinaus führende Macht gegeben ist, denke ich nun zu reden, wenn ich mich an die Leser unserer Blätter wende, um sie auf die Mittheilungen eines einsamen Hellsehers in unserer Gegenwart aufmerksam zu machen, welche, wenn von ihnen theilnahmvoll aufgenommen und ernstlich bewahrt, so wirksam geworden wären, als es in dieser Zeit irgend möglich war.

Verdankt unser Hellseher seiner wahrhaft freien Umschau allerdings die Ueberzeugung, dass es mit den gegenwärtigen Zuständen, zumal unseres deutschen Vaterlandes, recht besonders übel bestellt sei: so spricht aber das ganze Buch seiner Mittheilungen, gleichsam in jedem Worte, auch die Ursache dessen mit scharfer Deutlichkeit aus: nämlich die heute allgemein herrschende, grauenhafte Missachtung der *Natur*. Mit diesem Namen scheint nach den gewöhnlichen Begriffen das Gegentheil jenes Uebersinnlichen bezeichnet zu sein, wohin die erwähnte, allen „Schauenden" eigene, *andere Richtung* uns leiten müsste. Im Verlaufe unserer gemeinsamen Betrachtung der Mittheilungen unseres Freundes, wie wir den heilsam Belehrenden nennen müssen, wird es sich aber hoffentlich erweisen, in wie ferne nur eben aus der Natur selber den Weg über die Welt hinaus zu ihrer eigenen Erfüllung und Erlösung gefunden werden könne. Erblüht doch die *Religion* selber nur aus dem Boden einer natürlichen Gemeinsamkeit und muss je mehr dahin welken, je weiter in einem Volke die Missachtung der natürlichen Potenzen fortschreitet. Das deutsche Volk ist noch nicht zur Ausbildung einer ihm eigenthümlichen Form der auch ihm geoffenbarten wahrhaftigen Religion gelangt, weil ihm seit Jahrhunderten der Fluch auferlegt ist, eine widernatürliche Geschichte zu leben. Diese Widernatürlichkeit zeigt sich demgemäss auch in allen Formen des heutigen deutschen Lebens

und verdient die allerernsteste Beachtung und strengste Verurtheilung von Seiten Dessen, welcher eine neu befreiende Kulturmacht für unser Volk nur aus dem Boden wiedergewonnener Natur zu erhoffen weiss. Und in diesem Falle befinden sich vornehmlich alle ernstlichen, klarblickenden und überzeugten Freunde der idealen Mächte: Religion und Kunst, welchen es in dem erreichten Ideale der neuen deutschen Geschichte, dem heutigen nationalen Einheitsstaate, vorerst am Allerübelsten ergehen musste.

Die Fülle von Widernatürlichkeiten und Widersprüchen, inmitten welcher wir heute stehen, bildet recht eigentlich das Charakteristikon unserer *Zeit*, an der man sonst gerade das Charakteristische, den plastischen Typus, den *Styl*, anderen Zeiten und Völkern gegenüber, so gut wie gänzlich vermissen zu müssen beklagt. — Wer sollte nicht allein darin schon das Widernatürliche unserer Zustände empfinden: dass hier ein grosses Volk sein höchstes politisches Ziel erreicht hat — und seitdem überall eine solche tiefe und *reale* politische und soziale Unbefriedigtheit in diesem Volke herrscht, wie vielleicht nie zuvor in den Zeiten des oft so schmerzlich empfundenen *idealen* Sehnens und Begehrens! — Da ist nun ein Reich des Friedens, wie ein einiges Deutschland in Europa es bedeuten sollte, und wie es sich auch heute noch gerne bezeichnet — in stäter starrer Kriegesrüstung und grollender Erwartung feindlicher Explosionen. — Das „Lied vom *Siege-fried*" konnte nicht zum Gesange eines Reiches werden, wo der Sieg so bald zu einem Siege der Sorgen sich umgestaltet hatte! Nicht „im Frieden" — sondern: „der Friede sei gerichtet" so hätte man nun singen müssen, und nicht nur, wenn man über die Gränzen des Reiches nach aussen blickte! — Im Innern des Landes war das jung-alte liberale System ringsum in hellen Farben aufgeblüht — und überall stösst man auf faule Früchte, die nur Ungesundheit und Ekel erzeugen. Unter dem Streite der Parteien, welche dem Liberalismus ihr Dasein verdanken, erhebt die soziale Revolution drohend ihr Haupt aus der Tiefe des Volkes und verschafft diesem, durch die Zwischenhändler des Parlamentarismus von der lebendigen Theilnahme an der Versorgung seiner Lebensbedürfnisse nur umso mehr abgetrennten Volke durch die sozialistischen Umtriebe das entstellte Gefühl einer entbehrten Gemeinsamkeit. Andererseits aber ruft das Elend der erreichten sogenannten „liberalen" Blüthezeit zur nothwendigen Redressur der verfahrenen Gesetzgebung der letzten Heilsjahre abermals das verrufene „Gespenst" der Reaktion herauf, unter welcher Gestalt allein ein von seinem naturmässigem Wege abgeleitetes Volk, in welchem Niemand mehr weiss, was es eigentlich will und soll, aus einem als falsch erkannten Fortschritte wieder heraus gerettet werden zu können scheint. Und doch kann es in der Geschichte, wie in allem Geschehenen, niemals einen wirklichen Rückschritt geben. Das einzige Fort-Schreiten aus einem verirrten „Fortschritte" vermag sich nur einer, leider meist gewaltsam hervorbrechenden, *Naturmacht* zu verdanken. — Da hätten wir nun etwa die Naturmacht des — Sozialismus; doch in welcher Form von lauter Unmöglichkeiten und Widernatürlichkeiten erscheint

uns selbst dieser in unserer Zeit: ohne den starken religiösen Willen, der sich in den grossen Persönlichkeiten verkörpert, sondern von kalten und irrthümlich angewandten Theorien eines volksfremden Verstandes ohne Verständniss befangen, und ohne jede Wahrheit als die der hilflos erbarmungswerthen wirklichen *Noth*. — Dieser Noth steht der mächtigst entwickelte moderne Staat gegenüber und — erweist sich bis jetzt ausser Kraft für die Durchführung einer gründlichen Organisation, als welche den Ursachen der immer wieder in akuten Nothständen furchtbar sich zeigenden allgemeinen Krankheit des Volkslebens abzuhelfen vermöchte. Das einzige Mittel, welches der in Sorge versetzten Macht übrig bleibt, ist dann eine parlamentarische Bewilligung von einigen Millionen Geldes, welche bei dem Mangel einer vernünftigen Gesammtorganisation nur zu rasch wieder verschwinden und die Wiederkehr des zeitweilig damit von aussen gebannten Elendes nicht verhindern können. Vor Allem aber nehmen sich solche Spenden doch recht verlegen-flickwerkmässig aus gegenüber dem modernen Ideale des „Einheitsstaates". Dieser müsste als solcher auch im Stande sein, das einheitliche Ganze stäts im Auge behaltend, mit seiner Fürsorge im Grossen so gründlich heilsam zu wirken, dass aus dem einen Wirkungspunkte her alle Theile gleicherweise mit natürlicher Nothwendigkeit sich gesichert und versorgt fänden; andererfalls der Einheitsstaat nur einen Namen, und zwar für einen im Grunde machtlosen Machtbegriff, bedeuten würde. — Demnach bliebe für die vielbeklagte Noth der Zeit, unter welcher wir schliesslich alle mehr oder minder zu leiden haben, die freie Hilfe der Humanität zu erhoffen, welche diese unsere selbige Zeit als ihre wahre Religion oder als das „dritte Testament" so hoch und häufig preisen hören muss! — Aber auch damit sieht es in Wirklichkeit bedenklich aus; dieses unser humanstes und toleranteste Zeitalter ist eben der wahre Tummelplatz für alle erdenklichen, auf das „Fortschrittlichste" zugespitzten Antagonismen, Parteiungen, Egoismen, welche wider einander den modernen, ja geradezu zum Modebegriff gewordenen, *Kampf um das Dasein* kämpfen. Die sozialpolitische Toleranz hat diesem Kampfe das allgemeine freie Faustrecht zugestanden, wobei das Recht des Stärkeren ohne viele Humanität entscheidet. Allerdings erforderten die Folgen des freiheitlichen Fortschrittmotto's *laissez aller*, wobei unzählige schwächere Individualitäten ihre Freiheit mit einem immer tieferen Versinken in das Elend büssten, eine heilsame Vergrösserung und Verbesserung vieler humaner Institutionen zur Pflege des wuchernden Elendes. Doch auch diese ist wieder nur eine künstliche Nachhilfe von aussen, welche ganz preislich aussieht, aber im Grunde das Elend selber nur bestätigt, anstatt ihm abzuhelfen. Und so, wie der Kern des Uebels ungeheilt bleibt, so wird auch das Herz der heutigen Menschheit dadurch im Sinne einer echten, tief und warm fühlenden Humanität, als einer humanen Naturkraft, augenscheinlich nicht besonders zarter, reiner und edeler ausgebildet. Die erhabensten Beispiele grossherziger Menschlichkeit werden uns stäts noch aus einer „barbarisch" genannten Vorzeit überliefert, während unsere Gegenwart an solcher wahren Grösse recht

arm erscheint. Sie kennt nicht einmal mehr die *Achtung* vor dem Grossen. Ihr fehlt das weite Herz und der volle Athem für das natürlich Menschliche. Sie ermangelt jener einzigen echten „Freiheit des Willens", welche sich in dem zweifellos gewaltig alle Rücksichten und Bedenken durchbrechenden *Mitleiden* am schönsten bewährt. Ihre Humanität befriedigt sich an der kalten, starren, humanitären „Einrichtung"; oder — wenn sie „persönlich" in die Oeffentlichkeit tritt — liebt sie in jenen Kreisen, welche am lautesten vom dritten Testamente reden, eine recht selbstgefällige und oft ganz raffinirt demonstrative Handtierung, welche — mit Goethe zu reden — weit mehr „fratzenhaft bewegt" als „wohlthätig milde" sich erweist. Eine derartige Wohl-thätigkeit beruht offenbar nicht so sehr auf dem wahren Wohl*wollen*, als vielmehr auf dem faktischen Thun*können*. Das letztere aber pflegt überdiess mit dem also human bedachten Elende in einem recht unliebsamen Zusammenhange zu stehen. — Fehlt der modernen Humanität die echte, lebendige Menschlichkeit zur gegenseitigen Erleichterung der allgemeinen *Last des Daseins*, — wofür erst ein wahres *religiöses* Bewusstsein vorhanden sein müsste — so zeigt sich das Verschwinden dieser lebendigen Menschlichkeit unter den humanitären Fortschritten der Zeit am bösesten in den, dieser Zeit allerheiligsten Hallen der Wissenschaft, welche andererseits uns so viele Mittel an die Hand gegeben hat, um unser *Leben* bequemer und angenehmer zu gestalten: was freilich mehrentheils auf die Steigerung eines egoistischen Weltgenusses hinausläuft. Wir verdanken der modernen Wissenschaft aber in der That eine Fülle heilsamer Erfindungen und Entdeckungen zum Besten des armen Menschengeschlechtes. Damit ist nicht gemeint, dass es sich den Rhythmus seiner geistigen und körperlichen Bewegung durch Telegraph und Eisenbahn in ein ungesundes und widernatürliches *Prestissimo* hat steigern lassen müssen: sondern die wirkliche Erweiterung der Kenntnisse der Kräfte der Natur und der Möglichkeiten ihrer wechselseitigen Hilfeleistungen. Und gerade nun dort, inmitten dieser endlich angetroffenen direkten Beziehungen zu der Natur, unter diesen bewährten und gefeierten Hundertgarden der Physiologie und Biologie und aller möglichen Chemie des modernen menschlichen Geistes: welche tiefe Entfremdung von aller Menschlichkeit, welche entsetzliche Roheit und Verderbniss der natürlichen Empfindungen! Man erinnere sich an das neuerdings erlebte Geschick der sehr bescheiden gehaltenen Petition um *Beschränkung der Vivisektion*, welche in der Reichstagskommission einfach auf den einseitigen Vortrag einer einzigen wissenschaftlichen „Autorität" hin (deren gegnerische Ansicht von vornherein allbekannt war) *ad acta* gelegt ward, als ob der Begriff „*Menschlichkeit*" dabei gar nicht mit in Betracht käme, sondern lediglich der Absolutismus einer an und für sich noch immer, trotz der Autorität, fragwürdigen Nützlichkeit, welche schlechthin alle Mittel, auch die menschenunwürdigsten, bestialischesten, gleichviel in welcher Anwendung, gelten lässt, die für den leiblichen „Menschen" (nicht für die „Menschlichkeit") oder auch nur für den sog. wissenschaftlichen Ruf der

betreffenden Unmenschen einmal vortheilhaft dünken. — Und hinter den grossen Auspizien der höchsten humanen Interessen, welche Kleinheit und Enge akademischen Cliquenhaders! Man denke an das Schicksal des genialen Physikers Robert Mayer, wie es Eugen Dühring jüngst in klassischer Weise geschildert hat! — Und über alledem: welche faktische Unfähigkeit der popularisirend sich überallhin verbreitenden „*Wissenschaft*", uns nur erst darüber zu belehren, *was* wir thun, und *wie* wir leben sollen, und wie unserer Noth aus dem Grunde abzuhelfen sei!

Oder wäre diese „Noth", von einigen nicht abzuleugnenden Hungertyphus-Distrikten abgesehen, etwa wiederum nur eine natürliche Empfindung von *Egoismen*, welche sich durch grosse neue Strebungen und Strömungen beeinträchtigt fühlen? — Wir müssen nur den intimen Zusammenhang jener akuten Nothstände mit den allgemeinen Verhältnissen in Staat und Volk erkennen lernen; und wir werden einsehen, dass der „Egoismus" hier ein durchaus *kommunistisches* Gefühl, das einfache Verlangen des Volkes nach dem erträglichen Lebenkönnen sei. Wer durch alle hier nur angedeuteten, unsere Zeit charakterisirenden, schroffen Widersprüche hindurch den Blick in den Grund der Sache und den inneren Zusammenhang zu werfen vermochte, der hört alsdann auch aus der Tiefe den Schmerzensschrei eines gequälten Lebens nach der ihm entrissenen Natur, in welchem alle Noth der Zeit sich konzentrirt. Wehe — oder wohl uns, wenn den Schrei erst Alle hören! — Besser jedoch, wenn sie zuvor den Lehrer hören, der wohlmeinend die Noth zu erkennen und zu lindern lehrt.

Heute aber noch gibt es unter den Tauben auch Jubelade, die alle Lehren des Heiles und alle Schreie des Leidens übertönen möchten: und auf sie wirft der Blick des Hellsehers seinen brennendsten Strahl. — Viele „fortschrittliche" und „freiheitliche" Elemente hat das Jahrhundert der Menschheit gebracht, — und das Resultat ist ein grosser Banquerott. Nur dort, wo man die Banquerotte am ersten sucht, und woher sie stammen, nur dort ist inmitten aller umgebenden realen und ideellen Noth der laute Jubel an der Tagesordnung. Handel und Industrie liegen darnieder, der Ackerbau, die Kultur des Bodens, wird mit herzloser Gleichgiltigkeit der kapitalistischen Ausnutzung überlassen, der Staat schwankt in tausend politischen, internationalen und sozialen Verlegenheiten, der Arbeiter hungert und der Handwerksbursch erfriert, der bürgerliche Mittelstand fühlt sich der Verarmung überantwortet, die beste Kraft der Nation muss in einem, an und für sich gesunden und heilsamen Waffendienste übermässig den Sorgen der Politik und den Künsten der Diplomatie sich opfern, die Jugend erkrankt in der Dumpfheit eines dem Leben feindlichen Akademismus, die Religion wird beseitigt, und die Kunst lebt nur noch als gaukelndes Gespenst — aber der *Geldhandel* blüht, und die Börse jubelt! Man höre doch, wie zu derselben Zeit, da aus Oberschlesien, aus dem Thüringerwalde, aus dem Fichtelgebirge, aus dem Spessart und der Rhön die Schreckensrufe des Hungers und Elendes an unsere Ohren dringen,

die Berliner Börsenjournale bei ihren Rückblicken auf das verwichene, blos Jahr unserer Sorgen, Nöthe und Verzweiflungen in helle Triumphrufe ausbrechen, weil — die Kapitalien wieder in's Rollen kommen, die Papiere steigen, und die Differenzgeschäfte floriren! So steht es da u. A. zu lesen:

„Zum Jahreswechsel. Mag man dem Jahre 1879 so viel Böses nachsagen, als man will — *die Börse* hat ganz gewiss keinen Grund, ihm zu grollen. Wie ein oben erst Genesender, den die leiseste Störung zu irritiren vermag, der geschwächt ist von einer grossen überstandenen Krankheit, betrat die Börse das Jahr 1879, und sie verhielt es *in wahrhaft strotzender Fülle der Gesundheit*. Das Jahr 1879 ist der Börse nicht nur günstig gewesen, es hat zu jenen glänzenden Ausnahme-Jahren gezählt, wie solche an der Schwelle dieses Jahrzehnts standen und wie ein solches nun die Reihe dieser zehn Jahre beschliesst."

Und weiterhin im selben Tone:

„Man kann das Jahr 1879 nicht beschliessen, ohne ein gewisses Gefühl der Dankbarkeit für die *vielen Segnungen*, die es in *materieller* Beziehung gebracht hat, ohne ein Gefühl der Dankbarkeit dafür, dass es zu dem langersehnten, lange umsonst bei Beginn jedes neuen Jahres erhofften *Aufschwunge* thatsächlich führte. Nicht nur nicht von jener Ungunst der vorhergegangenen Jahre seit der grossen Börsenkrisis von 1873 ist das Jahr 1879 für die Börse gewesen, sondern im Gegentheil, es gesellt sich den günstigsten bei, welche die Börse jemals erlebt hat. *Grosse Gewinne* sind erzielt worden und zwar in *verhältnissmässig solider* Weise. Solide nennen wir die Gewinne, die erzielt worden sind, *deshalb, weil sie gemacht wurden an der Besserung der Verhältnisse von Innen heraus*, weil sie Hand in Hand gingen mit der Consolidirung vieler, ja man kann wohl sagen, der meisten Unternehmungen, weil sie der Ausfluss waren einer *Hebung aller Verhältnisse* auf wirthschaftlichem Gebiete. Denn, man mag sagen, was man will, — *die Börse ist und bleibt der Regulator auf dem Gebiete des wirthschaftlichen Lebens und der getreueste Ausdruck der Zustände, die in ihm herrschen.*"

Das wäre nun schön, wenn nur nicht der Hungertyphus gleichzeitig mitspräche, und die „strotzende" Börse selber so reichliche Gelegenheit fände, auf ihre herrliche „Humanität" gegenüber den Nothständen in allen Landen des deutschen Reiches mit der Spendung einiger tausend Mark aus jenen „grossen und soliden" Gewinnen und mit Synagogenkonzerten voller christlicher Kirchenmusik, Beethoven'scher Symphonien und Kaiserlicher Zuhörer sich etwas zu Gute zu thun! — Auch sieht die Sache alsbald etwas anders aus, wenn wir weiter lesen, auf welche Weise der „Regulator des wirthschaftlichen Lebens" und der „getreueste Ausdruck der herrschenden Zustände" seine glänzenden Gewinne eintreibt, und auf welcher naturtiefen Basis die „Segnungen" seiner „Aufschwünge" und „Gesundheiten" beruhen:

„*Grosse Capitalien sind verschoben*, sind in einem gewissen Sinne noch flüssig geworden durch den *Staatsankauf der Bahnen*, den wir hier nicht kritisiren wollen, sondern mit dessen Folgen auf den *Börsenverkehr* wir es nur zu thun haben. *Die grossen, über die einzelnen politischen Absichten des Staates vortrefflich orientirten Häuser begannen in der angegebenen Zeit ausserordentlich grosse Summen Rheinischer Actien zwischen 105 und 108, sehr bedeutende Beträge Köln-Mindener Actien zwischen 102 und 105 einzukaufen.* Bei der Todtenstille, die so lange Zeit vorher auf dem Eisenbahnactienmarkte geherrscht hatte, erregte schon diese Bewegung Aufsehen und Interesse, — aber die Börse hielt zu jener Zeit sich gleichwohl von den Eisen-

bahnactien, die ihr zuvor Jahre hindurch nur Enttäuschungen bereitet hatten, fern, und *jene grossen Häuser konnten um so ungestörter ihre umfangreichen Beträge von Rheinischen und Köln-Mindenern einthun*, zu denen sich dann noch Berlin-Potsdam-Magdeburger gesellten, die zum Course von 78—80 von jener Seite in grossen Summen angekauft wurden. Auch die *Spekulation* begann sich dann zu beleben. Anfänglich gegen den heftigen Widerstand der Börse wurde, *rein spekulativ, eine Serie von Courserhöhungen durchgeführt*, die sich später nicht nur erhalten hat, sondern *der Ausgangspunkt einer ganz allgemeinen Steigerung des Niveaus der Course der Berliner Börse geworden ist*. Zunächst war es, wie wir nicht verkennen wollen, *ein einziger grosser Spekulant*, der, meist im Widerspruch mit der gesammten übrigen Börse, die Course etlicher Hauptpapiere *durch colossale Käufe in die Höhe setzte*. Fast während des ganzen Monats dauerten diese spekulativen Käufe an, fast während des ganzen Monats schwebte der Kampf um die Courserhöhungen, die schliesslich den Sieg behaupteten." — — „*In jener Zeit gingen selbst ungünstige Momente spurlos an der Börse vorüber*. Der Monat März schien Denjenigen Recht zu geben, welche behaupteten, dass in der Börse *ein stark ausgeprägter Instinkt* stecke. Vorkommnisse, die sonst ohne Frage deprimirend gewirkt hätten, wie beispielsweise *die grossen Theiss-Ueberschwemmungen*, welche der Staatsbahn so grossen Schaden brachten, *wurden wenig oder doch nur vorübergehend beachtet*. Die Tendenz der Börse schien im Monat März *machtvoll aufwärts* zu dringen. Diejenigen, welche sich *à la baisse* engagirt hatten, mussten *endlich einsehen* lernen, dass es nutzlos wäre, *gegen die Macht der Tendenz anzukämpfen*, und *unter grossen Verlusten schritten sie zu Deckungen, welche die natürliche Folge hatten, dass die Course weiter in die Höhe gingen*. So folgte denn von Mitte Mai an eine feste Börse der anderen, so sah jeder Tag sich neue Steigerungen vollziehen, Steigerungen, die sich schliesslich auch auf solche Werthe erstreckten, die als *entschiedene Non-Valeurs* angesehen werden mussten. Was der Börse besonders *zu Gute* gekommen ist, das war der überaus reichliche Geldstand, dessen Flüssigkeit auch *nicht im Mindesten durch die Bedürfnisse des um diese Zeit stattfindenden Wollmarktes* tangirt wurde."

Also: — Kapitalienverschiebung! — Staatsbahnen! — Grosse Häuser! — Köln-Mindener 102—106! — Spekulation! — Niveau der Course! — Kolossale Käufe! — Hausse und Baisse! — Non-Valeurs und flüssiger Geldstand! — So wird der National-Wohlstand regulirt — so wird die Welt regiert! — Und — gerade auf der Rückseite dieses selben hier abgedruckten Zeitungsblattes stehen die herzzerreissendsten Schilderungen, welche im preussischen Abgeordnetenhause von den schlesischen Zuständen entworfen wurden, und wobei es zur Sprache kam, dass ein Hauptgrund zur Verarmung jener unglückseligen Distrikte in ihrer unlöslichen Ueberspinnung durch ein Netz des allerschauderhaftesten *Wuchers* zu suchen sei. Auch hier also genoss der „Geldhandel" in seiner niedrigsten und anstössigsten Gestalt, inmitten der Noth, und Dank dem durch ihn selber rüstig geförderten Elende des Volkes, seine „soliden Gewinne". Denn warum nicht solide, da doch die humane Gesetzgebung durchaus kein Mittel dagegen anzuwenden wusste? Die *Toleranz* des Zeitgeistes kann es nicht dulden, dass der Wucher in seiner individuellen Freiheit beengt werde! Entstehen Nothstände des ausgesogenen Volkes daraus, so tritt ja wieder die *Humanität* desselben Geistes dafür ein und sammelt in ihren verschiedenen Tempeln die Non-Valeurs ihrer laut verkündeten Wohlthätigkeits-Scherflein. Und damit der „Handel" wiederum hierdurch nicht

beschränkt und gehemmt werde, ergiesst sich über die Nothdistrikte, alsbald nach Ankunft der von der Humanität des Reichthums der dortigen Armuth gespendeten Kleidungsstücke und Feuerungsmaterialien, die Arrièregarde der grossen Armee des „Regulator's unserer wirthschaftlichen Zustände" in den Personen der berüchtigten „Rückkaufhändler" vom Berliner Mühlendamme, welche den Elenden die „Liebesgaben" der Residenz für einen Spottpreis wieder abkaufen, damit jene Frierenden sich eine momentane spirituose „Wohlthat" dafür gönnen mögen (was mit der „Verbesserung von innen heraus" übereinstimmt). Die humanen Käufer aber beeilen sich, ihren Plunder in Berlin mit „solidem" Gewinne an dortige Gimpel loszuschlagen, um etwa mit dem „stark ausgebildeten Instinkt", der ihnen mit den grossen Mustern und Meistern des Geldhandels gemeinsam ist, als neueste Kapitalisten und Volks-Wohlstands-Regulatoren an der letzten *Hausse* noch rechtzeitig partizipiren zu können. Denn rasch muss man sein; die Börse wartet nicht, sie repräsentirt den wahren ewigen Fortschritt: schon in demselben Zeitungsblatte, welchem obige Rückblicke entnommen waren, steht der *Tagesbericht* zu lesen:

„Die heutige Börse war vielleicht unter den vielen animirten Börsen der letzten Zeit die animirteste. *Ohne dass besondere Gründe vorlagen*, setzten die Course auf allen Gebieten wieder procentweise höher ein, als sie gestern geschlossen hatten, und das Geschäft erreichte eine Ausdehnung, wie sie in der bisherigen Bewegung wohl einzig dasteht. *Die Spekulation, kühn gemacht durch die Gewinne, die sie erzielt, kennt keine Grenzen und sieht keine Grenzen mehr. So wild, wie heute ist es denn doch in dem bisherigen Verlauf der Hausse-Strömung wohl noch nicht zugegangen*, und unwillkürlich *fragt man sich, fragen sich alle verständigen Elemente an der Börse, wo das endlich hinaus soll.*"

Nun, in wenigen Tagen hörte man — ohne dass besondere *Gründe* vorlagen — von neuen *Gründungen*, die sich seitdem stätig vermehrten; es erschollen, spekulative, Warnrufe wie vor einem nahen neuen „*Krach*", und die Course, welche sich an Theisüberschwemmungen und Wollmarkt-Verhältnisse, als um ganz gleichgiltige Realitäten, bei ihrem rapiden, idealen Aufschwunge nicht im Mindesten bekümmert hatten, benutzten jetzt, als das „Publikum" eben seine kleinen Kapitalien in den strotzenden Gesundheitsstrom geworfen hatte, den nächsten unglaublichen Börsenwitz eines allarmirenden Depeschenerfinders als einen willkommenen Grund zu einem — natürlich in dieser Zeit des Segens nur vorübergehenden — allgemeinen Niedergange. Der Gewinn verblieb dabei wiederum den grossen, oder auch kleineren „Häusern", deren Kapitalansammlung aus den verspielten bürgerlichen Ersparnissen des Volkes alsdann mit Stolz als Beweis unseres gehobenen Nationalwohlstandes uns aufgewiesen wird. — Mit solcher Würde und Grösse tritt bei uns Dasjenige auf, was sich des Lebens *freuen* kann, was das *Glück* der Nation repräsentirt. Sollte nicht dieses Alles uns Deutsche, vor deren Augen es sich begibt, zu recht ernstlichem Bedenken stimmen? Und zwar um so mehr, je lauter gerade aus der betreffenden Sphäre her die beredtesten Anpreisungen der neuen Bewegung, als des sicheren Zeichens eines thatsächlich bereits beginnenden neuen Aufschwunges der bis jetzt allgemein darniederliegenden ökonomisch-

sozialen Verhältnisse unseres Landes erschallen. Denn bezüglich „Aufhebung“ müsste uns doch als schon bei diesem seinem Beginnen selbst auf das Ernsteste wiederum bedroht erscheinen, wenn ihm ein solches wiedersinniges und unnatürliches Uebertreiben der — wirklich oder vorgeblich — darauf spekulirenden Thätigkeit des Geldhandels, und des damit engest verbundenen Börsenspieles, von vornherein die Möglichkeit einer gesunden Entwickelung benimmt, und das junge Wiederaufkeimen des nationalen Wohlstandes dem Volke, zum Besten weniger unproduktiver Spielgewinner, schmählich untergräbt!

Wenn es galt die schroffen Widersprüche in Kürze zu charakterisiren, an welchen unsere *Zeit* auf allen Gebieten krankt, so musste man den allerschreiendsten Widerspruch, zwischen der Blüthe der Zeit, dem florirenden Geldhandel, also dem abstraktesten *Mittel* des materiellen Lebens, und dem Zustande des Bodens, des natürlichen Untergrundes des Volkslebens selber, am stärksten betonen; und gerade weil dieser Widerspruch von Allen mehr oder weniger bewusst empfunden werden muss, so kann es nicht schaden, seiner bei jeder Gelegenheit wiederum zu gedenken. Die rechte Erkenntnis dieses Missverhältnisses darf als die wirksamste Vorbereitung gelten zu dem nothwendigen Verständnisse für die Grundkrankheit unserer Zeit: jene unselige Lösung des Menschen von dem Boden der Natur und damit aus dem Zusammenhange mit dem *Göttlichen*, und seine Ueberantwortung an widernatürliche, wurzellos schmarotzende und vergiftende Zwischenmächte, wie sie in der zuletzt betrachteten Sphäre am greulichsten sich geltend machen. —

„Was sind das für Zustände, wo solche Dinge möglich sind? Wie weit ist es mit einem Volke gekommen, das sich hiervon nicht zu befreien weiss? Was ist da noch zu hoffen, — wo kann man die helfende Hand noch anlegen, — was sind die noch lebendigen Kräfte, welche dagegen mit Heilsam zu wirken vermöchten? — So steht es: Ihr, die ihr es hier und dort an grell auffallenden Beispielen einmal empfunden habt, jetzt lasset euch bedeuten, dass und inwiefern es im ganzen Zusammenhange aller Verhältnisse unserer *Zeit*, aller Zustände unseres Volkes und Staates, ebenso steht, — was ihr wirklich erlebt und geduldet habt, — wohin das führen muss, — und wo es für euch, wenn ihr aufmerkt, noch Anhaltepunkte gibt zur *Reform*, zur Vermeidung des *gewaltsamen* Durchbruches elementarer Naturgewalt, zur friedlich-allmählichen Neubelebung der in euch, in unserem Volksgeiste und seiner Geschichte, vorhandenen natürlichen Anlagen, Fähigkeiten, Formen und Ideen. Lasst uns kühl und klar miteinander zusehen, was vorliegt, und was damit im besten Sinne für unser nationales Wohl, und weiterhin für die Ordnung der internationalen Verhältnisse, noch etwa anzufangen ist.“

So spricht der hellsehende Freund zu uns und leitet uns Schritt vor Schritt durch die Irrthümer der *Zeit* auf die Bahn der Natur, zum Verständnisse des deutschen Geistes für seine eigenste, ihm eingeborene Form der Volks- und Staatsordnung und der Weltauffassung. Und nun ich daran gehen will, aus seinen Mittheilungen unserer kleinen Gemeinde einen Auszug zu liefern, um daran anzuknüpfen, was wir für unsere besonderen Wünsche und Zwecke

davon erlernen können, — nun, nach der vorläufigen, nur erst flüchtigen Darstellung der vor uns allen offen daliegenden *Wirklichkeit*, in welche der Hellblick unseres Freundes uns jetzt tiefer hinein schauen lassen soll, bis wir aus ihrem innersten Grunde, mit den Augen unseres eigenen Meisters, wiederum in das *Forum* weiterblicken werden, — nun endlich will ich den Freund auch mit seinem, uns nicht mehr unbekannten Namen nennen; er heisst:

Constantin Frantz

und sein Werk:

„Der Föderalismus als das leitende Princip für die soziale, staatliche und internationale Organisation, unter besonderer Bezugnahme auf Deutschland, kritisch nachgewiesen und konstruktiv dargestellt." (Mainz, Franz Kirchheim 1879.)

Mit diesem Buche wird uns wahrhaft wohlgethan. Wir befinden uns über alle Parteistandpunkte frei erhoben, dahin, von wo aus man ruhig *sehen* kann, *was ist*, anstatt nur zänkisch zu vertheidigen, was man sich einbildet. Dabei bleibt auch jene flache und schwache „Objektivität" uns ferne, welche entweder nur die Maske einer schlauer operirenden Parteilichkeit ist, oder alle jeweiligen Parteilichkeiten für ewige Gegebenheiten annimmt, von deren theoretischer Ausgleichung sie alles Heil sich verspricht, — ohne dass nachgefragt würde, ob die Ursachen der Parteispaltungen damit aufgehoben würden, und ob die Ausgleichung wirklich auf natürlichen Grundlagen, und nicht etwa nur in der wissenschaftlichen Idee des politisch „Schönen und Guten" beruhe. Solche Objektivität wird von Manchen allerdings für die ideale Blüthe jener sogenannten *Realpolitik* angesehen, ausserhalb welcher überhaupt alles Politisiren eine bare Thorheit sei. Man müsse das einmal *Geschehene* als das historisch Richtige und allein Giltige anerkennen, nach Hegel's Grundsatze *alles Wirkliche ist vernünftig*. Als C. Frantz einmal schon in unseren Blättern seine Gedanken über das Thema *was ist deutsch?* ausgesprochen hatte, da konnte man selbst bei unseren Lesern die Ansicht äussern hören: das sei wohl alles recht schön und gut, doch aber durchaus nutzlos, weil es nun einmal der „Realpolitik" nicht entspreche. *Auf dem Boden der gegebenen Thatsachen stehen* nennt man das; als ob es ausserhalb dieser „Thatsachen" nichts Wirkliches und Wahres gäbe, — während doch die ganze Geschichte nur die Vergänglichkeit aller solcher „gegebenen Thatsachen" uns predigt. Die Realpolitik dauert in der That gerade so lange, bis die neue Realpolitik die alte Realität über den Haufen stösst, wovon der „Realpolitiker" vorher nichts geahnt hat, wonach er sich aber alsbald wieder straff auf den neuen „Boden der Thatsachen" stellt, gleichviel, wie weit dieselben von seinen früheren „thatsächlichen" Anschauungen und Ueberzeugungen abweichen mögen. Weder tiefer Blick noch ethische Würde sind dabei zu erlangen; was man denn auch deutlich an unseren heutigen Realpolitikern bemerken kann. Doch mag dieses immerhin den Bedürfnissen des lediglich „politisirenden" Staatsbürgers genügen, — nicht aber dürfte er dann, wie er es zu thun liebt, den wirklich tief und hell Blickenden verächtlich über die Schulter ansehen, dessen Politik auf der wahrhaftigen *Anschauung der Geschichte* beruht, und nicht nur von

dem unmittelbaren Anstossen an das eben jetzt Geschehende, von dem staunenden Stehenbleiben vor dem dicht Gegenwärtigen, bestimmt wird. *Alle grossen Köpfe* sagt Schopenhauer *haben in der Gegenwart der Anschauung gedacht;* — was aber ist die *Anschauung* der „grossen Köpfe"? — jedenfalls eine andere, als jene bornirte *Anschauung der Gegenwart* der kleinen. Der enge Blick sieht eben nur das zunächst vorliegende Moment und hält dieses für die wahre Realität, welche herzustellen die eigentliche Aufgabe der ganzen, nun danach theoretisch konstruirten, geschichtlichen Entwickelung gewesen sei. Der weite Blick überschaut das stäte Vergehen der einzelnen Momente; der tiefe aber erkennt in diesem stäten Vergehen ein *Beständiges*, das sich durch allen Wandel hindurch erhält. Innerhalb einer wechselreichen Volksgeschichte erschaut dieser Blick den festen, typischen Charakter des Volkes, welcher, wie oft auch abirrend und verdunkelt, an einzelnen Punkten doch stäts von Neuem, mitunter nach langen Zwischenzeiten völliger Nacht erst wieder, hell aufleuchtet und als das eigentlich *Reale* dieser Volksgeschichte sich offenbart. Davon also hätte eine echte Realpolitik, welche nicht an den historischen Augenblick sich klammert, besonnen auszugehen; diese hätte sie als Massstab allen jeweiligen geschichtlichen Bildungen prüfend anzulegen, die Abweichungen davon als geschichtliche Irrwege und Irrthümer — deren Möglichkeit doch wohl Niemand leugnen wird — ehrlich aufzudecken und über ihre Berichtigung im Sinne jener wahren Realität, d. h. aber: über eine mögliche Förderung und Erhaltung jener vergessenen Naturwahrheit, mit energischem Ernste nachzusinnen. Nur was auf *natürlicher* Grundlage ruht, kann das *Beständige* sein. Es bleibt nur so lange beständig, als es jener Grundlage entspricht. Wird ein Volk von seiner natürlichen Grundlage gänzlich abgedrängt, so verliert es endlich selbst seinen Bestand: es geht wirklich unter. Sowohl durch allmähliche innere Zersetzung, als auch durch plötzliche Gewalt von aussen kann dies geschehen. Besitzt das Volk keine eigene innere Naturkraft und Naturwahrheit mehr, sondern nur noch eine künstlich auferlegte Machtrüstung, so muss es endlich einmal dahin kommen, dass es, nach der Aufzehrung der inneren Gesundheit durch das Uebermaass der Anstrengung für jene Rüstung, im Kampfe von Macht gegen Macht zuletzt einem Stärkeren unterliegt, welchem ein grösseres natürliches Vermögen auch die Ueberbietung aller äusseren Rüstungen ermöglicht. Dazwischen steht aber noch ein Drittes: die Gewalt kann von innen hervordringen, wenn die Naturbedürfnisse des Volkes in schwerster Zeit sich wiederum elementarisch Luft zu machen suchen; was sicher geschieht, wenn Niemand mit echter Realpolitik dafür gesorgt hat, die Naturbedürfnisse und die natürlichen Grundlagen des Volksgeistes und -Lebens rechtzeitig zu beachten, das Beständige in diesem Volkswesen zu erkennen und zu erhalten, und in diesem Sinne wahrhaft *konservativ* zu wirken. Diese echte Realpolitik und dieser echte Konservativismus ist es, was C. Frantz vor allen kurzsichtigen Momentanpolitikern, sowohl unter den Parteikämpfern als auch unter den Objektivitätsweisen, königlich auszeichnet. Er zeigt uns die Naturbedingungen und Naturbedürfnisse, die Naturanlagen und Naturkräfte des deutschen Volks-

wesens, und dringt auf die Erhaltung dessen, damit es — als unser, in allem Vergehen des Bestehenden, wahrhaft Beständiges — uns nicht ganz verloren gehe unter den Abirrungen vom geraden Wege seiner Entwickelung und durch die vergiftenden Einflüsse einer Mischung mit fremden Elementen, denen gegenüber die, nach ihrer Eigenart nur allzuleicht sich dem Fremden assimilirende, deutsche Natur durchaus nicht, von keiner Seite her, in sich selbst gestärkt und erhalten wird, sodass ihr Untergang allerdings bereits drohend nahe bevorzustehen scheint.

In der That erhoffen aber Manche, welche an der Möglichkeit einer natürlichen Entwickelung gesunder Zustände aus dem Wirrsal der herrschenden Nöthe und Irrungen ganz verzweifeln, das einzige Heil von der faktischen Durchführung einer vollständigen *tabula rasa*. Erst müsse alles Bestehende untergehen: dann könne ein neues, gesundes Leben aufblühen und seine eigene natürliche Form sich bilden. Diese negativen Hoffnungen steigern sich zu thatsächlichen Wünschen, woran sich bereits praktische Bestrebungen anknüpfen, die *tabula rasa* herbeizuführen; wie sie der radikale Nihilismus als das nothwendige Arrangement der Welt zur Vorbereitung für eine ihm übrigens noch gleichgiltige, künftige Idealordnung menschlichen Daseins geradezu fordert. Jedoch mit solchen Hoffnungen, Wünschen und Bestrebungen lässt sich eben wohl *vernichten*, aber nicht *schaffen*. Träte wirklich einmal der ersehnte Zustand der tabula rasa ein, und es hiesse nun: *positiv produziren*, das grosse Neue, das vernünftig gesunde Leben und seine natürliche Form erwirken: so würde es damit auf den Trümmern alles Bestehenden, und in völliger Ermangelung aller anderen natürlichen Anhaltepunkte und Entwickelungsmomente, ausser dem alsdann herrschenden absoluten Barbarismus der entfesselten allgemeinen Zerstörungswuth, offenbar gar übel bestellt sein! — Dagegen gibt es nun aber den einen merkwürdigen Trost, dass eine wirkliche *tabula rasa* ein Unding ist. *Semper aliquid haeret*: etwas bleibt immer übrig. Es frägt sich nur: was? Auf dieses Was kommt es an, wenn es sich um Fortentwickelung oder Neuorganisation handelt. Meistentheils bemerken wir leider, dass ein solches, in einer grossen Zerstörung des Bestehenden immer noch *Uebrigbleibende* nur wiederum die Keime neuer Uebel mit hinüber trägt, welche dann eine gar traurige Verwandtschaft mit den alten Uebeln vor der Zerstörung zu verrathen pflegen. Man denke nur an die grosse französische Revolution und an ihre wirklichen Erfolge und — Folgen! — Ginge unser deutsches Volk auf dem Wege, den es jetzt beschreitet, einmal zu Gründe, so würde das Uebrigbleibende gerade das *Undeutsche* sein, an dem es zu Grunde geht, und das sich mit ihm dergestalt amalgamirt, und es in dieser Verbindung aufzehrt, dass man dereinst, wenn gar nichts Deutsches mehr von ihm vorhanden ist, ganz leichtlich wird meinen können: das deutsche Volk sei gar nicht untergegangen, sondern nur in eine neue, vermuthlich höhere, Phase seiner Entwickelung eingetreten.

Darauf also käme es an, dass bei Zeiten und stätig dafür gesorgt werde, das Echte, Natürliche, Beständige eines Volks-

wesens zu pflegen und zu erhalten, damit auch, wenn einmal eine gewaltsame Umwälzung aller Verhältnisse eintreten sollte, gerade dieses Echte und Natürliche wiederum als ein Bestehendes zum Vorbilde zukünftiger Neuorganisation übrig verbleiben könne.

Es ist leicht gesagt: „alles Bestehende muss erst untergehen, bevor ein gründlich gutes Neue sich zu entwickeln vermag;“ und: „*anbahnen* inmitten des bestehenden Schlechten hilft nichts.“ — Wohl, im Sinne des Anbahnens eines auf Erden überhaupt unerreichbaren dereinstigen irdischen *Ideales* hilft dieses so wenig wie etwas Anderes: aber es hilft immer im Sinne dessen, dass jederzeit etwas Gutes und Wahrhaftiges *gethan* werden müsse, da dieses überall das Einzige ist, was in dem ewigen Wechsel des „heute Bestehenden“ wechsellos als das Gute geschehen und bestehen bleibt. Darum: bestehen wir auf dem Guten und seien beständig im Guten, dann können wir auch alles jeweilige feindlich schlimme Bestehende, ganz ohne einen idealen Sieg oder ohne einen radikalen Untergang, dauernd glücklich *bestehen!* Auf solche Weise stäts für die Konservirung des Echten und Wahren sorgend, ist man *konservativ* im Sinne eines wirklichen *Fortschrittes*, — nicht einer Reaktion in das Gewesene, das nicht beständig bleiben konnte, sondern einer natürlichen Fortentwickelung des Dauernden, der Dauer und des Lebens Werthen, wie es in jedes eigenthümlich gearteten Volkes Wesen begründet liegt und in seiner Geschichte stäts wiederum auflebt, um allen feindlichen Elementen gegenüber zu zeigen, dass es auch hier in diesem Volke noch einen geraden Weg gibt: *aus dem Herzen der Natur heraus zu der Freiheit der höchsten Menschlichkeit.* Diesen Weg erkennend und für seine sichere und weise Beschreitung sorgend, vermeidet man möglichen Falls noch den gewaltsamen Ausbruch der gequälten Naturmacht in jenen revolutionären Umwälzungen, welche die *tabula rasa* als das einzige Heil herbeiführen wollen. Das Gute und Echte, welches man, als das Bestehenbleibende bei einer solchen schon drohenden Umwälzung, im Voraus wohlthätig besonnen zu stärken und pflegen sich bemüht, vermindert zugleich die Gefahr der immer furchtbaren Umwälzung selbst, indem es der Natur auf heilsamem Friedenswege zu ihrem Rechte zu verhelfen, seinem Wesen nach einzig befähigt ist.

Die *letzte* Form eines solchen Guten und Echten, einer solchen nationalen Naturwahrheit, welche wir zu konserviren vermöchten, besitzen wir in dem idealen Symbole des Volksgeistes: in der Kunst. Mehr als irgend ein anderer Volksgeist hat gerade der *deutsche*, bei allen seinen vielfachen Leiden und Entfremdungen von seiner Natur, in den grossen Erscheinungen seiner künstlerischen Meister sich immer von Neuem wiedergefunden und wieder geoffenbart. In ihnen erkennt man noch zu den Zeiten gänzlichen Verlorenseins: was deutsch ist. So lange unsere Kunst noch ihren Meister findet, geht auch das deutsche Volk nicht unter; so lange die deutsche Natur unserer Kunst noch einen Meister schenkt, lebt noch der „alte deutsche Gott“. Ist aber das Volk wirklich einmal untergegangen, und der Gott ihm gestorben,

weil alle Sorge für die Erhaltung des Guten und Echten, und um die Bewahrung einer reinen deutschen Kunst als des letzten Zeichens deutschen Wesens und Geistes, nicht mehr Stand halten konnte gegen die Uebergewalt der von allen Seiten, von innen und von aussen, feindlich heranschwellenden fremden Elemente der *Zersetzung* und Vernichtung: so wird noch auf den Trümmern des deutschen Volkes die edele Gestalt der deutschen Kunst als ewiges Denkmal des deutschen Wesens in die Zukunft ragen. Die wahrhaftige Kunst ist das *Immerwährende*, an welchem man in der Geschichte eines Volkes seine Natur erkennt: sie ist das *Letzte*, woran man diese Natur, nach dem Untergange des Volkes selbst, einzig noch zu erkennen vermag. Um so ernstlicher und unablässiger müssen wir, die wir die Kunst *haben*, dem dringenden Pflichtgebote folgen: Sorge zu tragen, dass diese unsere deutsche Kunst wirklich rein und wahrhaft erhalten bleibe, und dass sie, so lange sie noch lebt, und ein deutscher Meister sie uns schaffen und weisen kann, unverkümmert und unverdorben durch das Fremde, Falsche und Naturwidrige, welches die moderne deutsche Welt beherrscht, sich frei und stätig fortentwickeln möge zur Erfüllung ihres letzten grossen ehrwürdigen nationalen Zweckes.

Hier und *heute* ist uns noch einmal, vielleicht zum letzten Male, die Gelegenheit dargeboten, in der treuen Folge eines hohen Meisters, die Reinheit und Naturwahrheit des deutschen Wesens in dem herrlichen Symbole deutscher Kunst zu erkennen und für die Zukunft zu fixiren. Versäumen wir nicht die heilige Pflicht, die uns vor allen Völkern zur eigensten Ehre gereicht, sondern strengen wir alle unsere Kräfte an, damit es uns gelinge, an unserer Stelle das *Gute* ganz und tüchtig zu thun, zum Troste für eine noch unglücklichere Nachwelt, und zum Denkmale für eine, unseres Volkes vergessene, ferne Zukunft! — Dass aber diese Zukunft ferne — ferne bleibe, und dass jene Nachwelt glücklicher werde, als wie wir heute sie uns denken können, auch dafür ist uns das letzte, lebendige Mittel in die Hand gegeben mit der strengen Pflege unserer echten Kunst, der Fortentwickelung und Reinerhaltung der deutschen Natur auf einem einzigen, edelsten Gebiete ihres Lebens. Eine schöne Erstarkung des deutschen Selbstbewusstseins kann von hier ausgehen; und wenn dann einmal dieses Selbstbewusstsein sich wirklich mächtiger und allgemeiner zeigen sollte, als heute: so wird ihm wiederum die *Kunst* den entschiedensten, wirksamsten Ausdruck geben.

Zuvor aber müssen wir es klar erkennen lernen, was diese heutige deutsche Welt bedeutet, und was das *Fremde* sei, davor wir vor Allem auch unsere Kunst auf das Sorglichste zu bewahren haben, — was dagegen das Echte, Gute, die deutsche Natur, die wir in unserer Kunst rein erhalten sollen: zu *dieser Zeit* — für *alle Zeiten*.

Dahin führe uns, in den nächsten Abschnitten, der hellsehende Freund.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Einleitung.

Die grossen Tage der unter der unmittelbaren Leitung des Schöpfers des Werkes vorbereiteten Darstellungen des „Ringes des Nibelungen“ im Jahre 1876 gehören jetzt der Geschichte an; sie bilden einen Markstein in dem schweren Ringen des deutschen Geistes nach Gewinnung einer echten, durchaus das Gepräge der Wahrhaftigkeit an sich tragenden Kultur. Wenn wir aber fragen: welches sind die schon heute ersichtlichen Folgen dieser, durch ihre Neuheit und Einzigkeit ausgezeichneten, künstlerischen That, so können wir nur auf zwei Erscheinungen hinweisen, und diese sind: erstlich die Gründung des allgemeinen Bayreuther Patronatvereines, und weiter die an so vielen Theatern erfolgten Aufführungen des Nibelungenringes. Diese beiden Aeusserungen des öffentlichen Kunstlebens sind aber der Ausdruck eines grundverschiedenen Verhaltens der Gesammtheit zur Kunst. Während die Schaffung des Bayreuther Patronatvereines das Ergebniss der nun schon in einer grösseren Anzahl von Persönlichkeiten zum Durchbruch gelangten Ueberzeugung ist, dass die Kunst in dem öffentlichen Leben unserer Zeit keine ihrer wahrhaft würdige Stellung einnimmt, so besitzt die grosse Masse des sogenannten Publikums hierfür noch gar keine Empfindung. Die Mehrzahl der unsere Theater füllenden Zuschauer ist vornehmlich von einer unersättlichen Gier nach neuen Sinneseindrücken erfüllt; die blosse Sucht nach Genuss, sei dieser nun aufregender oder behaglicher Art, ist da der vorherrschende Trieb. Ein solches Verhalten zur Kunst trägt — es gibt dafür keinen andern Ausdruck — entschieden den Charakter der Unsittlichkeit an sich. Niemand wird aber in Abrede stellen können, dass dieser Zustand gegenwärtig der weitaus vorwaltende ist; und dies ist auch der Grund, weshalb wir uns durch die immerhin merkwürdige Thatsache, dass der „Ring des Nibelungen“ im Verlaufe von nur drei Jahren an so vielen Bühnen aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen ward, noch nicht zu einer optimistischen Beurtheilung unseres Kunstlebens bestimmen lassen. Ebensowenig denken wir aber die Bedeutung dieser Thatsache zu unterschätzen. Sie ist und bleibt ein mächtig redendes Zeugniss dafür, wie der Sinn für das Grosse und Edele in unserem Volke trotz so vielen Anzeichen einer geistigen Verderbniss noch nicht erstorben ist, sondern wie er sofort sich äussert, wenn der rechte Weckrufer seine Stimme erhebt. Diese Art der Wirkung des Erscheinens eines neuen Werkes der Kunst trägt gleichsam den Charakter eines Naturphänomens an sich; die treibenden Kräfte, welche dabei in's Spiel kommen, gehören zum Theile jener sinnlich-dämonischen Sphäre an, welche allerdings auch für das Hervortreten jedes höheren Geisteslebens die unentbehrliche Grundlage bildet. Aber wenn die hier waltenden, rein elementaren Potenzen sich selbst überlassen werden, so kann sich aus ihnen heraus nichts Bleibendes gestalten. Nur wenn der unmittelbar mit dem Ideale sich berührende Geist des Menschen sich ihrer bemächtigt, können sie zur Basis grosser und dauernder Thaten umgewandelt werden. Dass es aber zu solchen komme, das ist eben die Aufgabe, welche sich der Bayreuther Patronatverein gestellt hat. „Eine *dauernde Institution* zur Ausbildung einer klassischen Tradition für die *stylreine Wiedergabe original-deutscher musikalischer und musikalisch-dramatischer Werke*“ ist es, die geschaffen werden soll. Nur wenn wir dieses Ziel, und zwar in nicht mehr allzuferner Zeit erreichen, könnten wir sagen, dass die Aufführung des Nibelungenringes im Jahre 1876 die

ihr wahrhaft entsprechende Folge gehabt habe. Denn bei dieser handelte es sich nicht etwa nur darum, ein neues Werk der Kunst dem Publikum zu vermitteln, sondern hauptsächlich ward erstrebt, dasselbe in seiner echten Gestalt hervortreten zu lassen, ein Beispiel jenes einzig richtigen musikalisch-dramatischen Styles zu geben, der auf unseren modernen Theatern noch so gut wie unbekannt ist. Die Errichtung des Festspielhauses in Bayreuth und die darin erfolgten Aufführungen des Nibelungenringes haben den Beweis geliefert, dass wenigstens in einem Bruchtheile der Volksgesammtheit der Wille zur Erzeugung des idealen Dramas wach- und zur That geworden sei. Hier sind Glieder des Volkes zum ersten Male in jenes einzig richtige Verhältniss zur Kunst getreten, dass sie nicht, wie unser gewöhnliches Publikum, in thatloser Passivität ihre Schöpfungen an sich herankommen liessen, sondern selbst dazu mitwirkten, um sie ins Leben zu rufen. Der unmittelbare Vertreter jener Allgemeinheit, die das Kunstwerk aus sich heraus zu erzeugen strebt, ist aber die künstlerische Genossenschaft. Zur Bildung einer solchen kommt es aber nur dann, wenn in einer grösseren Anzahl einzelner Künstler die Ueberzeugung wach geworden ist, dass in einer bestimmten Persönlichkeit das Walten göttlicher Schöpferkraft zu übermächtigem Durchbruch gekommen sei, und diese es nun als die ihnen gewordene Aufgabe erkennen, die dem Geiste dieses Genius als blosse Möglichkeit vorschwebenden idealen Gebilde in die Wirklichkeit des äusseren sinnlichen Daseins überzuführen. Und wiederum jener einzelne Künstler, dessen Inneres unmittelbar von dem Hauche des göttlichen Geistes berührt worden war, wird von keinem anderen Triebe beherrscht werden, als das, was ihn in einsamen Stunden mit so seligem Entzücken erfüllt hatte, seinen künstlerischen Genossen und durch sie aller Welt zu übergeben; denn nur dadurch vollendet er sein Werk, indem er sich dessen ganz und gar entäussert.

Dieser merkwürdige Prozess vollzog sich nun in den für die Entwickelung der neu zu gründenden dramatisch-musikalischen Kunst so bedeutsamen Proben zu dem ersten deutschen Bühnenfestspiele. Bevor ich aber daran gehe den Verlauf dieser Proben in möglichst getreuer Weise zu schildern, will ich versuchen, den eigenthümlichen Charakter des persönlichen Eingreifens des Schöpfers dieses Werkes in diesen Proben im Allgemeinen zu bestimmen. Eine im organischen Verbande stehende Gesammtheit von Künstlern sollte hier zu der gleichen frei schöpferischen Thätigkeit geführt werden, zu der in der Regel nur die einzelne Persönlichkeit gelangen kann. Um diese künstlerische Freiheit zu erreichen, müssen sich ihre Glieder vorerst bedingungslos dem Schöpfer des Werkes unterordnen und jene wunderbare Fähigkeit der *Selbstentäusserung* gewinnen, die R. Wagner in seiner meisterhaften Abhandlung „Ueber Schauspieler und Sänger" mit so tiefer Einsicht als die eigentliche Wurzel alles schauspielerischen Talentes, ja aller künstlerischen Produktionskraft überhaupt bezeichnet. Diese wahrhaft dämonische Gabe sich in alle möglichen Gestalten zu verwandeln, besitzt nun aber unser Meister selbst in einem so hohen Grade, dass er gleich einem Proteus wie mit einem Zauberschlage jeden beliebigen Charakter annehmen, in jede nur denkbare Situation sich versetzen kann; und sie bewährte er eben in den Bühnenproben des Nibelungenringes in einer so erstaunlichen Weise, dass ich keinen treffendern Ausdruck zur Bezeichnung seiner Thätigkeit zu finden vermag, als indem ich sage: er sei da gleichsam als der *Gesammtschauspieler* des ganzen Dramas vor uns gestanden. Diese individuelle Begabung, die theatralische Darstellung durch das unmittelbar gegebene Beispiel zu beeinflussen und zu beleben, bezeugt uns auch R. Wagner's innige Verwandtschaft mit dem Genius Shakespeare's. Ganz besonders wichtig aber ist es, dass auch das von ihm vertretene Prinzip des Styls der dramatischen Darstellung im Wesentlichen mit dem Shakespeare'schen überein-

stimmt. Denn alle Vorschriften, welche der Meister den Künstlern gab, was er von ihnen in Betreff der mimischen Aktion, der einzunehmenden Stellungen, der Art der Betonung des gesungenen Wortes verlangte, entsprang aus jenem Grund-Prinzipe, das er selbst als das herrschende in den Shakespeare'schen Werken bezeichnet hat, nämlich dem „*der mimisch-dramatischen Natürlichkeit*."*) Dennoch würde man irren, wenn man mit dieser Erkenntnis das eigenthümliche Wesen des erstrebten dramatisch-musikalischen Styles für erschöpft hielte. Wie ich bereits in meiner Studie über den „Ring des Nibelungen" ausgeführt habe, besteht der besondere Charakter des Styles dieses Werkes in der vollkommen organischen Verbindung der auf unmittelbare Verkörperung des Ideals zielenden hohen stylisirten Kunst, mit der auf dem Boden der Naturwahrheit erstandenen. Wenn nun so eben darauf hingewiesen ward, dass R. Wagner in den Proben dieses letztere Prinzip in unmittelbarster, persönlichster Weise vertrat, ja es in jeder Bewegung, jeder Miene, jedem Tone und Worte geradezu verkörperte, so darf man nicht vergessen, dass sich ihm gegenüber der ganze vielgestaltige Komplex des dramatisch-musikalischen Apparates befand, den er eben von Innen heraus zu beseelen und in einen lebendigen Organismus umzuschaffen bestrebt war. Der Grund aber, weshalb er überhaupt eines so grossen Reichthums von Kunstmitteln bedarf, ist der, weil er sich die Aufgabe gestellt hat: von der eigensten Sphäre der Kunst aus ein getreues Abbild der Lebenswirklichkeit zu erzeugen. Nur dadurch, dass alle dem Menschen verliehenen künstlerischen Kräfte ins Spiel gesetzt werden, ist eine Gesammtwirkung möglich, die gleichzeitig das Gepräge der Idealität und Naturwahrheit an sich trage. Vollkommen erreicht ist aber dieses Ziel erst dann, wenn in dem Momente des lebendigen Ineinandergreifens und eben durch das einheitliche Zusammenwirken aller Mittel der Kunst wir dazu gezwungen werden selbst ihr Vorhandensein vollkommen zu vergessen, und einzig durch die vor unseren Augen sich entwickelnde Handlung gefesselt werden. Denn weder um eine vornehm thuende innerlich kalte, rein formalistische Kunstspielerei, noch um eine blosse Ueberreizung und Betäubung der Sinne handelt es sich hier, sondern dieses würde den höchsten Triumph des Geistes bedeuten, wenn er im Stande wäre, des ganzen wachgewordenen Getriebes aller sinnlichen und dämonischen Lebensmächte Herr zu werden und über sie den Sieg davon zu tragen.

Die entscheidende That R. Wagner's besteht eben darin, dass er uns von dem Hexengebräu der zu einem wahren Pandämonium gewordenen modernen Oper befreite und eine echt deutsche dramatisch-musikalische Kunst geschaffen hat. Diese bildet aber den eigentlichen Kern dessen, was wir deutschen Styl nennen, dass in ihm in Aussprache und Gestaltung aller Erlebnisse die ungeschminkteste Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit herrschen muss. Jedes falsche Pathos, jede manierirte Affektation muss da verbannt sein, und selbst das Hervorbrechen der gewaltigsten Leidenschaften muss, um Schillers so bezeichnenden Ausdruck anzuwenden, das Gepräge der *energischen* Schönheit an sich tragen. Dieses heroische Element, dieser Charakter der kraftvollsten Männlichkeit trat in allen jenen zahlreichen Vorschriften hervor, die der Meister zur richtigen und lebendigen Ausführung seines Werkes gab. Bei seiner Art des dramatisch-musikalischen Vortrags hat man die Empfindung, als wenn das Gefühl einer urkräftigen Gesundheit uns durchdränge; die positive Kraft der Lebensenergie hat hier das allerentschiedenste Uebergewicht, und aus ihr entspringt auch jene wunderbare Fähigkeit der plastisch bestimmtester Gestaltung, welche in allen Schöpfungen unseres Meisters sich wirksam erweist, und die auch bei ihrer Reproduktion das herrschende Prinzip bilden und in gleicher Weise in der mimischen Aktion, in der Wiedergabe des

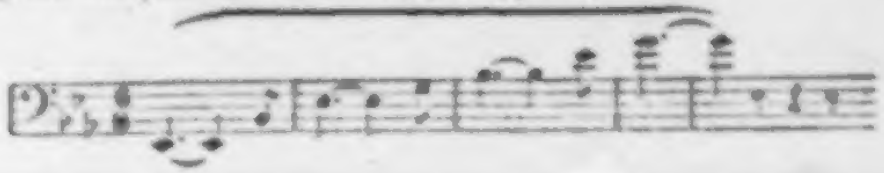
*) R. Wagner's Ges. Schriften 9. Bd. S. 230.

Worten, im musikalischen Ausdruck der Empfindungen und der Ausführung der symphonischen Tonsätze hervortreten muss. Und dabei machte die ganze, so ausserordentliche Thätigkeit des Meisters in den Proben den Eindruck des unmittelbar *Improvisirten*, man hatte bei ihr die Empfindung, wie Alles das, was er von den Darstellern verlangte und auf so treffend überzeugende Art durch das gegebene Beispiel erläuterte, ihm selbst eben in dem jeweiligen Momente mit blitzartiger Klarheit aufgegangen sei: der innere Drang sich mit vollster Deutlichkeit und Bestimmtheit mitzutheilen, äusserte sich da in geradezu schöpferischer Weise. Aber erst dadurch vollendet sich das Bild seines Wirkens, indem wir erkennen, wie das eigentliche Vorbild dessen, was er in so lebendiger Anschaulichkeit darzustellen wusste, der Kern des aller äusseren, sinnlichen Wirklichkeit zu Grunde liegenden Wesens der Welt selbst war. Denn wie es den besonderen Stylcharakter des Nibelungenringes ausmacht, dass darin eine vorher nie ersehene Ueberwirklichkeit Leben und Gestalt erhalten hat, so war auch die Thätigkeit des Schöpfers dieses Werkes in den Proben von demselben Geiste erfüllt, und wir können nun diese allgemeinen Betrachtungen damit schliessen, indem wir sagen: mit der Aufführung des „Ring des Nibelungen" sollte das Ziel erreicht werden, den realistischen Styl der Shakespeare'schen mit dem idealistischen der antiken Tragödie zu verschmelzen, eine organische Verbindung der auf unmittelbare Verkörperung des Ideals zielenden hohen stylisirten Kunst mit der auf dem Boden der Naturwahrheit erstandenen zu erreichen. *Eine ideale Natürlichkeit und eine ganz zur Natur gewordene Idealität*, das war es, wozu der Meister die ausführenden Künstler hinzuleiten suchte. —

Das Rheingold.

Erste Scene.

Die Erfüllung der Forderung einer ganz zur Natur gewordenen Idealität ist in keinem Theile des Nibelungenringes von grösserer Wichtigkeit und Schwierigkeit zugleich, wie im „*Rheingold*", und die Beschaffenheit einer Aufführung dieses Werkes kann geradezu als Probe gelten, ob die Darsteller überhaupt von der von Richard Wagner geforderten Art und Weise des musikalisch-dramatischen Vortrags einen richtigen Begriff haben. Die Ursache aber, weshalb sich das Fehlen einer stylistisch-korrekten Wiedergabe bei dieser Kunstschöpfung am meisten fühlbar macht, ist die, weil in ihr dasselbe, was auch die innerliche Wurzel des Hervortretens des Styles in der Kunst bildet, nämlich die von der höchsten Besonnenheit des Geistes geleitete Energie des Willens, die entschiedene Vorherrschaft hat, und ihr Nichtvorhandensein selbst durch Wärme im Ausdruck der Empfindungen oder durch drastische Kundgebung der Affekte nicht sich ersetzen lässt. Als praktische Erläuterung des hier berührten Unterschiedes des blos empfindungsvollen und des wahrhaft stylvollen Vortrags, kann eine Anweisung gelten, die der Meister zur Ausführung des Hauptthemas des Rheingoldvorspiels gab.



Er verlangte, dass die hohen Noten und besonders das den End- und Zielpunkt des so weit geschwungenen Bogens der Melodie bildende *g* von den Hörnern „mit grosser Zartheit und durchaus piano" zu blasen seien, und diese dynamische Nuance sollte auch bei allen spätern Wiederholungen dieses Themas beachtet werden. Gerade weil die natürliche Empfindung sich leicht dazu verleiten lässt, jede aufsteigende Tonfolge mit einem Crescendo auszuführen, muss der Künstler ihr mit voller Besonnenheit entgegenwirken, und eben hierdurch wird die melodische Gestalt das Gepräge einer idealen Freiheit erhalten. Ausserdem trägt aber diese Vortragsnuance wesentlich dazu bei, in den so komplizirten Engführungen der acht Hörner die jeweiligen Eintritte des Themas mit möglichster Deutlichkeit hervortreten zu lassen. Weiter hielt der Meister noch besonders darauf, dass das grosse Crescendo der auf den Es dur-Dreiklang gebauten Orchestereinleitung durchaus den Eindruck eines sich ganz von selbst entwickelnden Naturphänomens, ich möchte sagen: des Unpersönlichen, hervorbringe. Jede Gewaltsamkeit, jedes als solches merkbare Eingreifen des bewussten Willens musste da ferngehalten werden, und damit ward auch das Ziel erreicht, dass man von einer mit magisch wirkender Idealität uns nahe tretenden Erscheinung sich getroffen fühlte und gar nicht mehr sich bewusst blieb, Musik zu hören, sondern wie eingetaucht in das Urgefühl alles sinnlichen Lebens unmittelbar das innere Getriebe der Naturkräfte zu schauen glaubte.*)

Die erste Scene des „Rheingold" veranlasste den Meister bei den Bühnenproben zu verhältnissmässig wenigen besondern Bemerkungen. Hierzu mochte wohl auch der Umstand beitragen, dass die Darstellerinen der Rheintöchter in den Klavierproben mit ihrer Aufgabe so innig vertraut geworden waren, dass sie diese mit wahrhaft virtuoser Sicherheit und Leichtigkeit zur Ausführung brachten; und in wie vorzüglicher Weise der Vertreter des Alberich die dämonische Natur dieses Charakters zu veranschaulichen verstand, darauf ward in diesen Blättern bereits mehrfach hingewiesen. Sein besonderes Augenmerk richtete R. Wagner darauf, dass in dem Momente, wo kurz nach dem Aufziehen des Vorhanges Woglinde ihre von so wohliger Lust erfüllten Ausrufe

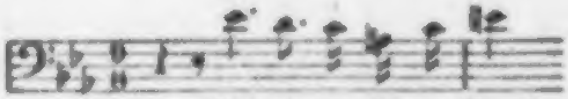
*) Zur Hervorbringung dieses uns geradezu zauberhaft ergreifenden Eindruckes trug allerdings wesentlich die Unsichtbarkeit des Orchesters bei, und ich kann es bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, wiederholt meine Ueberzeugung kund zu geben, dass ich die einzig durch den amphitheatralischen Aufbau des Zuschauerraumes ermöglichte Unsichtbarmachung des Orchesters für die wichtigste und ganz unerlässliche Vorbedingung einer wahrhaft das Gepräge idealer Vollendung an sich tragenden Aufführung des Nibelungenringes halte. Ich habe übrigens die Erfahrung gemacht, dass sehr Viele, die früher den Ideen und Bestrebungen R. Wagner's vollkommen ferne gestanden waren, unmittelbar nach den Bayreuther Festspielen es unverhohlen äusserten, wie sie beim ersten Wiederbetreten unserer modernen Theater das Gefühl einer grenzenlosen Ernüchterung überkommen habe und eine wahre Sehnsucht nach jenen Räumen in ihnen erwacht sei, die bei aller fast schmucklosen Einfachheit dennoch den Geist wie mit unwiderstehlicher Gewalt in sich selbst zurückführen und damit jene gesammelte Stimmung, jene Andacht in ihm erzeugen, ohne welche wir gar nicht fähig sind, in die Tiefe gehende Kunsteindrücke zu empfangen.

ertönen lässt, die begleitenden Akkordfigurationen der Streicher im äussersten Pianissimo gespielt würden. Durch dieses unerwartete Umschlagen eines gewaltigen Crescendo in ein piano*) ward der Eindruck erzeugt, als hätten sich gleichsam die elementaren Wasserwogen zu einer menschlichen Gestalt verdichtet, die nun „schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen" in anmuthiger Freiheit vor unseren Blicken sich bewegte.

Ich will nun nur im Grossen und Ganzen die Art der Ausführung charakterisiren, durch welche sich die Wiedergabe der auf dem Grunde des Rheins spielenden Exposition der Handlung auszeichnete. Es vereinigte sich da Alles, um eine durchaus einheitliche Gesammtwirkung hervorzubringen. Mit haarscharfer Präzision trafen stäts die mit vehementester Raschheit erfolgenden Bewegungen der Rheintöchter mit den korrespondirenden Stellen des Orchesters zusammen, und besonders bemerkenswerth erscheint es mir, dass in den Gesängen der Rheintöchter auch in jenen Momenten, wo der lyrische Strom des Gefühls die Vorherrschaft hat, stäts der *dramatisch-dialogische* Charakter strenge festgehalten ward. Nur durch diese ihm einzig entsprechende Vortragsweise tritt auch die geschlossene Einheitlichkeit des musikalischen Baues dieser Scene ganz hervor, in welcher R. Wagner das Problem gelöst hat eine Reihe von Melodien, die in der Form einfachster und in sich abgerundeter Liedsätze auftreten, in stätigstem Flusse aufeinander folgen zu lassen. Und ebenso möchte der Zauber jener öfters wie ironisch angehauchten Anmuth, der einige dieser Melodien mit denen Mozarts innerlich verwandt erscheinen lässt, sofort verschwinden, wenn in der Ausführung entweder eine unzeitige, sich selbst bespiegelnde Sentimentalität oder eine leichtfertige, bewusste Koketterie hervortreten würde. Es ist eine äusserst feine Grenzlinie zwischen Schein und Wahrheit, auf der sich das Empfinden hier zu bewegen hat, und die nach keiner Seite hin überschritten werden darf. Zu der naiven Heiterkeit, die in allen Aeusserungen der Rheintöchter den Grundton bildet, steht das Wesen Alberich's in einem schroffen Gegensatz. Die vollkommen gelungene Ausführung dieser Rolle ist eine der schwierigsten Aufgaben der dramatisch-musikalischen Kunst, und dies besonders deshalb, weil der Sänger ohne eigene schöpferische Intuition nicht dazu gelangen kann, die den Seelenbewegungen einzig entsprechende Tonfärbung des sprachlich-musikalischen Ausdrucks zu finden. Und eben in der ersten Scene des „Rheingold" ist es wichtig, dass wir geradezu gezwungen werden, dem Gebahren Alberich's mit lebendigster Theilnahme zu folgen; denn hier wird er ja zum Urheber jener furchtbaren That, durch die sich der Knoten der Gesammthandlung des ganzen Dramas vor unseren Augen schürzt. Diese Theilnahme zu erwecken gibt es kein anderes Mittel, als dass uns ein Blick in die dunkle Nacht des Innern

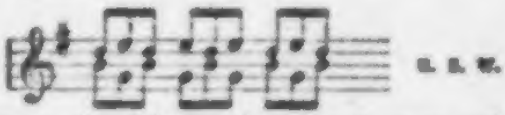
*) Diese bekanntlich bei Beethoven häufig vorkommende dynamische Nuance hat in eminentem Sinne stylistische Bedeutung; sie erscheint mir als direkter Ausdruck jener Ueberwindung des Stoffes durch die Form, in der Schiller die höchste Aufgabe der Kunst ersehen hat. In sehr bedeutsamer Weise tritt sie übrigens auch in den von so geisterhaften Schauern durchwehten auf- und absteigenden Mollskalen der Einleitung der Don Juan-Ouverture auf.

dieses Charakters verstattet werde. Unmittelbar äussert sich dieser aber nur in dem Tone der Stimme. In ihm muss nun jene verzehrende, sengende Glut eines im Finstern brennenden Feuers vibriren, welches ebenso den Naturgrund von Alberich's Wesen bildet, wie die Rheintöchter das wohlige und sänftigende Element des Wassers ihr Eigen nennen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass gerade dieser Charakter bei den Festspielen eine überzeugend wirkende Darstellung fand, und besonders meisterhaft war auch die mit grösster psychologischer Wahrheit wiedergegebene Entwickelung der immer mächtiger sich steigernden selbstsüchtigen Begierde. Lag im Ausdrucke der ersten Worte *He, he! Ihr Nicker* u. s. w. eine gewisse rauhe Trockenheit des Tones, so ward dieser in dem Grade wärmer und leidenschaftlicher, als die von Sinnengier erfüllte Empfindung, zu der sich dann ein grimmiger Hass gesellt, bis zur Wuth sich steigert, die in dem mit bebender Stimme hervorgestossenen Ausrufe:

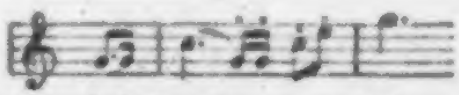


ihren Gipfel erreicht. Ich führe diese Stelle deshalb hier an, weil sie ein markantes Beispiel für die haarscharfe Bestimmtheit bildet, mit der R. Wagner stäts jede Nuance des Gefühlslebens in unzweideutiger Weise durch die musikalischen Zeichen zu fixiren versteht. Bei der Ausführung derselben ist erstlich darauf zu achten, dass in der Tonstärke kein Nachlassen stattfinde, und dann darf besonders über die zweite Note, das *d*, nicht leichtfertig hinweggegangen werden, da eben durch sie der spezielle Zustand des ganz ausser sich gerathenen und seiner selbst nicht mehr mächtigen Alben zu charakteristischem Ausdrucke kommt.

Den eigentlichen Höhepunkt der ganzen ersten Scene bildet aber der Moment, bei dem der lichte Schein der Sonne die dunkeln Wasserfluthen dringt, und das Rheingold zu erglänzen anfängt. Im Einklange mit den Begleitungsfiguren der Violinen:

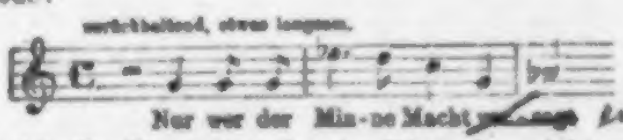


wurden die Bewegungen der Rheintöchter auch ganz ruhig und gleichmässig. Zu vollstem, blendendem Glanze entzündete sich das Rheingold in dem Augenblicke, wo das in hehrer apollinischer Heiterkeit strahlende Rheingoldthema von der Trompete in C-dur intonirt wird.



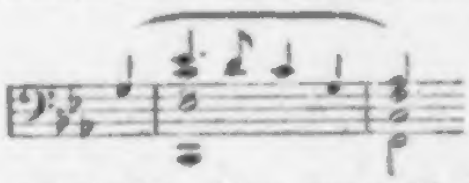
Bei dem dithyrambischen Jubelgesang, in welchem die Rheintöchter ihre kindliche Freude in so entzückender Weise kundgaben, hielt der Meister darauf, dass sie ihre anmuthig wiegenden Bewegungen stäts vor dem Riffe ausführten. In der Wiedergabe des musikalischen Theiles trat überall der gleiche

Geist hervor, der die Komposition selbst erfüllt: man fühlte sich unmittelbar von dem Hauche jener höchsten Schönheit berührt, der die Bildwerke der Griechen beseelt. Die Reproduktion hielt sich ebenso ferne von kalter Empfindungslosigkeit, wie von jedem Uebermaasse von Empfindung, welches hier den reinen Fluss der melodischen Linien und damit die Harmonie des Ganzen stören würde. Selbst bei der tiefernsten, von einem tragischen Hauche durchwehten Episode:



u. s. w.

darf das individuelle Empfinden des Ausführenden nicht merklich hervortreten. Dieser wird hier vielmehr zum Organ einer höhern Macht, und die so bedeutsame Melodie muss uns wie eine in Stein gemeisselte Gestalt gegenübertreten. Dabei ist das Zurückhalten des Zeitmaasses derart auszuführen, dass wir nicht den Eindruck der Ruhe, sondern den einer angehaltenen, etwas gehemmten Bewegung erhalten. Mit Staunen hat Alberich dem wunderbaren Vorgang zugesehen und den Reden der Rheintöchter gelauscht. In seinem Innern haben dieselben eine grosse Wandelung hervorgebracht. Während er nun in finsterem Brüten für sich die Worte *Der Welt Erbe gewänn' ich zu Eigen durch dich?* spricht, sind die Rheintöchter *hinter* dem Riffe verschwunden. Hierdurch wird es bewirkt, dass sich unsere Aufmerksamkeit ganz auf die Person Alberich's konzentrirt. Im Tone seiner Stimme bricht jetzt ein ganz neues Element hervor; denn nun liegt er nicht mehr wie früher im Banne einer ihn peinigenden Leidenschaft, sondern aus seinem eigensten, allerpersönlichsten Willen entspringt der Entschluss zu der furchtbaren That des Liebesfluches. Der Sänger hat bei der Ausführung dieses rückhaltlosen Durchbruchs des dämonischen Elementes besonders darauf zu achten, neben grosser Tonesgewalt die rhythmischen Akzente, die nebenbei bemerkt für den musikalischen Ausdruck dieselbe Bedeutung haben, wie der Stabreim für den Vers, mit äusserster Schärfe hervortreten zu lassen. Mit ebenso schneidiger Akzentuirung müssen die Akkorde der Bläser, welche die Wehrufe der Rheintöchter begleiten, markirt werden, und das sehr schnelle Tempo ist unentwegt bis zum Eintritte der jetzt von den Bläsern ausdrucksvoll deklamirten Melodie:



u. s. w.

mit aller Energie festzuhalten. Diese trauervolle Klage über das zerstörte Glück der Liebe begleitete wie ein tragischer Epilog das dumpfe Rauschen der Wasser.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

N 12.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juni. Sechstes Stück. 1880.

Inhalt: — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. II. 1. — Aus unserer Zeit. Von Hans von Wolzogen. Erstes Kapitel: Zur sozialen Frage. 1. — Aus dem „deutschen Dichterwalde". Von C. Fr. Glasenapp. III. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

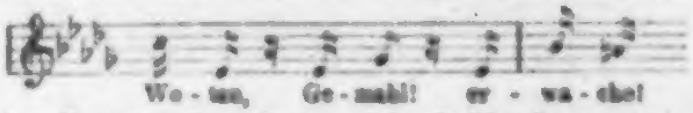
Von Heinrich Porges.

Das Rheingold.

Zweite Scene. 1.

Der Vortrag des Walhall-Thema's trug das Gepräge einer grossartigen, wahrhaft erhabenen Ruhe an sich. Obwohl es durchaus in breitem Adagiotempo gespielt ward, so durfte dennoch keine allzugrosse Dehnung der Phrasen stattfinden; es mussten im Gegentheile die zweitaktigen Glieder der grossen Periode durch merkbare Akzentuirung sich von einander abheben. Hierdurch und durch das wohlabgestufte Anwachsen und Abnehmen der Tonstärke trat auch die innere dramatische Entwickelung dieses monumentalen Tongebildes hervor, in welchem wir ja das musikalische Hauptthema des ganzen Nibelungenringes erkennen müssen. Eine besondere Bemerkung des Meisters will ich nicht unerwähnt lassen. Sie bezog sich darauf, dass das Walhallthema an allen jenen Stellen, wo es als Ausdruck der gegenwärtigen Situation erscheine, in grossem Style, langsam und mit breiter Tongebung vorzutragen sei; während es dort, wo es nur als Erinnerungsmotiv im Orchester ertönt, wie z. B. in der „Walküre" in Sieglinden's Erzählung, ein wenig

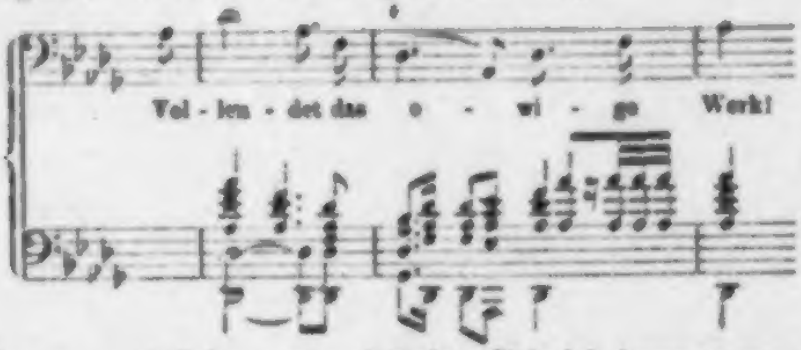
schneller und mit nicht so scharfer Hervorhebung der rhythmischen Akzente, etwa mit jener mehr lässlichen Betonung gespielt werden solle, mit welcher gute Schauspieler einen eingeschobenen Satz zu sprechen wissen. Der plötzliche Ausruf der durch den Anblick der Burg erschreckten Fricka



durfte nach des Meisters Anweisung nicht heftig hervorgestossen, sondern musste grossartig gefasst werden. Mit dem gleichen Ausdrucke hatte dann Fricka die Worte zu sprechen, mit denen sie Wotan aus seinem träumenden Sinnen wachrüttelt. Das Treffen der richtigen Betonung an diesen Stellen ist von grosser Wichtigkeit, damit wir uns schon hier von jener Hoheit und Würde berührt fühlen, die Fricka als der Genossin des obersten Gottes zukommt. Die Begrüssung der Burg durch Wotan, dieses vollendetste Muster des grossen Styles in der Sphäre der Gesangskomposition — hatte dieser zuerst sitzend, in halbliegender Stellung zu singen. Erst bei der Stelle *Stark und schön steht er zur Schau* erhebt er sich und schreitet dann bei den Schlussworten seiner Rede *hehrer, herrlicher Bau!* der Burg zu. Während des im Orchester ausklingenden Des-dur-Akkordes geht er wieder herunter, wo ihn nun Fricka mit ihren besorgten Vorwürfen empfängt.

Ein für die stylvolle Ausführung jedes dramatisch-musikalischen Kunstwerkes höchst wichtiger Punkt muss hier im Allgemeinen erörtert werden. Bei den Proben des Nibelungenringes stellte es sich nämlich als eine Nothwendigkeit heraus, an vielen Stellen die dynamischen Bezeichnungen der Tonstärke zu ermässigen, öfter an die Stelle eines fortissimo ein forte, an die Stelle eines forte eine mezzo forte u. s. w. zu setzen. Dies geschah aus dem Grunde, um vor Allem Wort und Ton des Sängers zu deutlichem Vernehmen gelangen zu lassen; denn wir sollen eben keinen Moment vergessen, dass wir einer dramatischen Aufführung, die durch die überzeugende Gegenwärtigkeit einer dem wirklichen Leben nachgebildeten Handlung zu wirken hat, beiwohnen, und nicht etwa ein Werk der rein symphonischen Kunst aufzunehmen haben. Für den Vortrag jener symphonischen Sätze, bei denen gleichzeitig der Darsteller durch das gesungene Wort wirken soll, gilt daher die Vorschrift, dass bei ihnen die Kraft der Tongebung nie den äussersten Grad erreichen darf. Dieses Verhältniss der Tonstärke des Orchesters zum Sänger kam im Verlaufe der Proben öfter zur Sprache, und der Meister bediente sich wiederholt und mit Vorliebe des Vergleichs, dass das Orchester den Sänger stets so tragen solle, wie die bewegte See einen Nachen, diesen aber nie in die Gefahr des Umschlagens bringen oder gar verschlingen dürfe. Die Beachtung dieser Vorschrift darf aber die Spieler ebensowenig dazu verleiten, in eine weichliche oder gar gleichgiltige Vortragsweise zu verfallen, sondern sie müssen vielmehr mit angespanntester Aufmerksamkeit darauf bedacht sein, durch besondern deutliche Phrasirung der Perioden und äusserste Bestimmtheit in der Aus-

führung der metrischen und rhythmischen Akzente, die plastischen Umrisse ihrer Melodien- und Themenkomplexe in aller Prägnanz hervortreten zu lassen. Diese Art der Wiedergabe ist auch deshalb unerlässlich, weil es nur so möglich ist, dass wir die verschiedenen Formen der Sprachmelodie und der Melodie des Orchesters gleichzeitig zu erfassen vermögen. Gerade die Stelle des „Rheingold", bei der wir stehen geblieben sind,



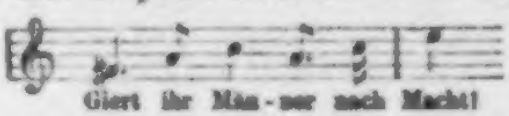
ist ein ebenso vorzügliches, wie einfaches Beispiel jener neuen Art eines freien Kontrapunktes, mittels welcher R. Wagner Gesangs- und Orchestermelodie als ebenbürtige Glieder zusammentreten lässt. Wir können aber zwei prinzipiell verschiedene Melodien nur dann gleichzeitig erfassen, wenn unser Ohr durch die rein sinnliche Macht der Tonstärke nicht vollständig in Anspruch genommen wird. Hier ist strenge daran festzuhalten, wie das Gehör nur als Brücke zum Geiste zu dienen hat, dieser aber nach unabänderlichen psychologischen Gesetzen nur dann in freie Thätigkeit treten kann, wenn er durch die sinnlichen Eindrücke nicht betäubt, sondern nur geweckt wird. Durch die oben bezeichnete Art des Orchestervortrages werden aber die symphonischen Gebilde mit weit grösserer Deutlichkeit hervortreten, als wenn sie mit dem Aufgebote aller Kraft und jenem vollen Ueberströmen der Empfindung gespielt würden, wie dies bei rein symphonischen Produktionen sehr wohl angezeigt und oft das einzig Richtige ist.

In seinem „Einblick in das deutsche Opernwesen" *) sagt R. Wagner, wie seine Werke durchaus unkenntlich bleiben müssten, wenn nicht der *dramatische Dialog*, an dessen Ausbildung er seine ganze Kunst gesetzt habe, zu wirksamer und schnell verständlicher Durchführung gelange. Die Erfüllung dieser Forderung ist in keinem der Theile des Nibelungenringes von grösserer Wichtigkeit als im „Rheingold". Denn dieses Werk hat weitaus die wenigsten Berührungspunkte mit der alten Oper, in welcher nach des Meisters so zutreffender Charakteristik *der in der Form der Arie auftretende Monolog mit auf einander folgenden Selbstgesprächen* den Hauptinhalt ausmachte. Den richtigen Eindruck werden nun diese dialogischen Stellen nur dann hervorbringen, wenn das Tempo, in dem sie ausgeführt werden, im Wesentlichen dasselbe ist, wie das der gesprochenen Rede. Damit soll aber keineswegs

*) S. W. 9. Bd. S. 328.

einer leichtfertig über alle Einzelnheiten hinweghuschenden Vortragsweise das Wort geredet werden. Im Gegentheil, gerade bei Befolgung obiger Vorschrift ist es weit eher möglich, bei allen bedeutsamen Momenten zu verweilen, ohne in jenes unzeitige, manierirte Dehnen der Phrasen zu verfallen, das auf unseren Operntheatern den Vortrag rezitativischer Stellen so häufig zu einer unerträglichen Marter macht. Das Maass dieses Anhaltens und Verweilens ist übrigens in den Schöpfungen Wagner's bei jeder Sylbe so genau durch den Werth der Note fixirt, dass der Darsteller bei ganz getreuer Ausführung der rhythmischen Gliederung wie unwillkürlich auch zu dem richtigen Ausdruck der musikalischen Rede hingeführt wird. Wenn er sich dann auch deren harmonische Begründung zu innigem Gefühlsverständnisse zu bringen versteht, so ist er auf dem rechten Wege, sich jene neue Art der Gesangessprache vollkommen anzueignen, in der unser Meister das Ziel erreicht hat, die deutlichste Verständlichkeit des Wortes mit aller Wärme und Lebendigkeit der Empfindung zu verbinden.

Eben der sich jetzt entspinnende Dialog zwischen Wotan und Fricka, bei dem wir angelangt sind, ist ein eminentes Beispiel dafür, wie vorzüglich es R. Wagner gelungen ist, das Prinzip der Naturwahrheit in der Oper zur Geltung zu bringen, und besonders hat er hier gezeigt, wie Ruhe und Grösse des Ausdrucks sehr wohl möglich ist, ohne dass nur einen Moment der Boden der natürlichen Empfindung verlassen zu werden braucht. Fricka's Worte *Nur Wonne schafft dir, was mich erschreckt?**) durften nicht zu schnell gesprochen werden, und auf die letzte Sylbe musste ein merkbarer scharfer Akzent fallen. In der etwas breit, aber nicht gedehnt, sondern mit markirter Rhythmisirung auszuführenden Stelle *So ohne Scham verschenktet ihr Frechen Freia, mein holdes Geschwister* war in den letzten Worten der Ausdruck voll innigsten Mitgefühls. Einen schneidenden Kontrast bildeten hierzu die im Tone eines herben Vorwurfs hervordringenden Worte *Frech des Schächergewerbs*. Die mimische Aktion liess bei aller leidenschaftlichen Bewegtheit doch das Gepräge der Würde und einer gewissen Entschlossenheit nicht vermissen, und nach der mit schmerzlich bewegter Empfindung ertönenden Klage *Was ist euch Harten doch heilig und werth* musste die Schlussstelle

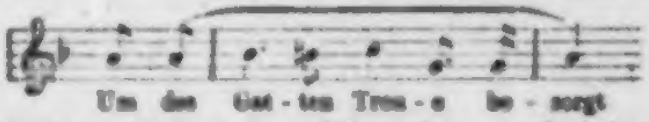


nach des Meisters besonderer Anweisung, einen heroischen Charakter an sich tragen, und dieser durch den grossartigen Ernst des Gesichtsausdruckes und ein bedeutsames Erheben der Arme noch eindrücklicher gemacht werden.

---

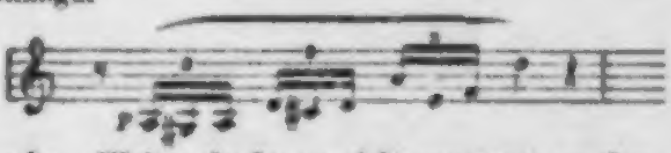
*) Um unnöthige Explikationen zu vermeiden, bemerke ich ein für allemal, dass alle in den Zitaten gesperrt gedruckten Worte nach des Meisters Forderung mit besonders eindrücklicher Betonung wiederzugeben waren.

Auf Wotan's ironischen Einwurf, wie ja Fricka selbst um den Bau gebeten habe, erwidert diese mit dem Tone innigster und dabei anschmiegsam schmeichelnder Zärtlichkeit, dass einzig die Sorge um des Gatten Treue sie hierzu veranlasste. Die ganz wunderbare Schönheit der Melodie darf hier die Darstellerin nicht dazu verleiten, in ihrer Wiedergabe irgend welche reflektirende Absichtlichkeit merken zu lassen. Obwohl diese Stelle

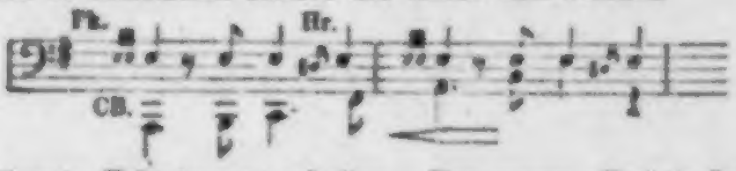


u. s. w.

ganz als getragener Gesang auszuführen ist, — die über den Notengruppen angebrachten Verbindungsbögen und die ungemein detaillirten dynamischen Zeichen lassen über die Intention des Komponisten keinen Zweifel aufkommen — so müssen wir dennoch immer den bestimmten Eindruck erhalten, wie hier nicht eigentlich *gesungen*, sondern mit tiefster Herzensempfindung *gesprochen* wird. Der Styl des Vortrages hat genau jene Grenzlinie einzuhalten, welche die rein lyrische Ausdrucksweise von der lyrisch-dramatischen trennt, welche letztere übrigens schon bei den energisch zu fassenden Worten *Herrschaft und Macht soll er dir mehren* u. s. w. wieder das Uebergewicht gewinnt. Hinsichtlich der mimischen Darstellung sind kleine Züge zu beachten. So verlangte der Meister, dass sich Fricka bei der, den ironischen Worten Wotan's *Ehe' ich die Frauen doch mehr als dich freut* nachfolgenden, lebhaften und wie leicht spottenden Violinfigur

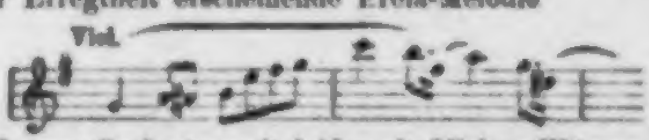


beschämt abwende. Weiter durfte es nicht versäumt werden, überall, wo es am Platze ist, durch die Gebärde den Sinn der Rede zu verdeutlichen. So hatte Fricka bei den Worten *Dort schreiten rasch die Riesen heran* eine nach dem Hintergrunde hin zeigende Handbewegung zu machen, durch welche die rhythmisch so markanten Motive der Bässe und Pauken



u. s. w.

ihre bestimmte Erläuterung erhalten. Der ganze, Freia's hastige Flucht vor den Riesen begleitende Tonsatz in E-moll, dessen Kern die hier als Ausdruck angstvollster Erregtheit erscheinende Freia-Melodie

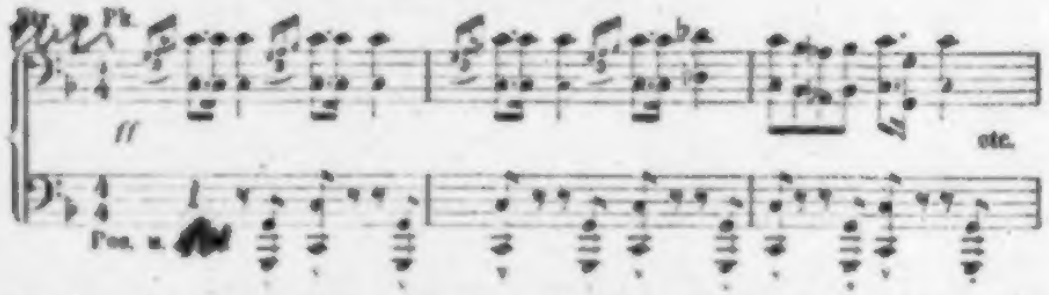


u. s. w.

bildet, ward vom Orchester mit leidenschaftlicher Wärme gespielt, wobei der vom Komponisten mit so grosser Sorgsamkeit angegebene reiche Wechsel der

dynamischen Nuancirung genau beachtet werden musste. Mit jammernder Gebärde begleitete Freia ihre angsterfüllten Rufe nach Hülfe.

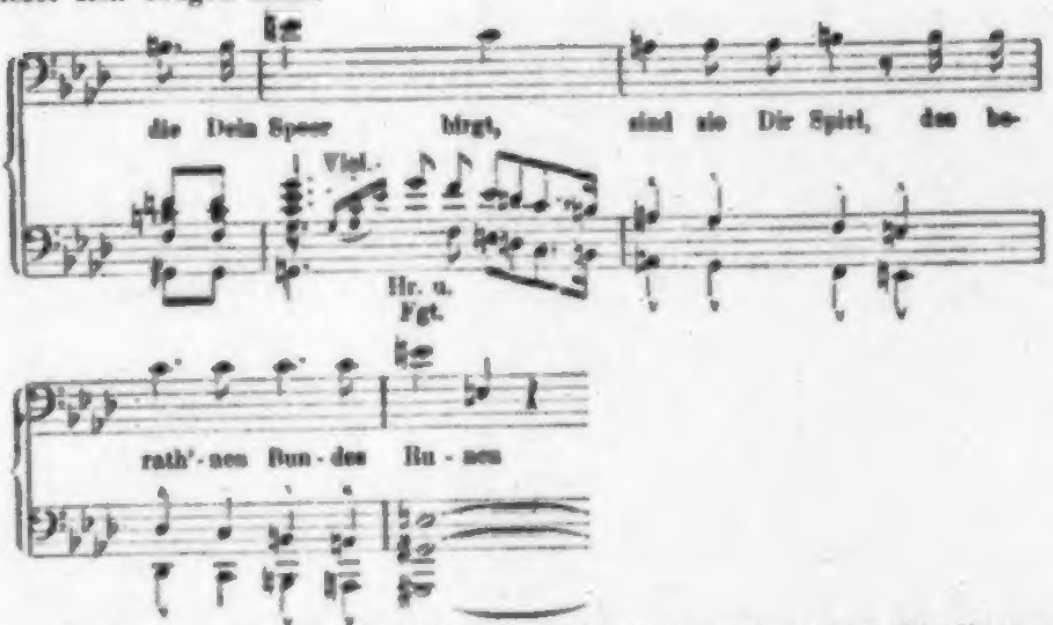
Einen gewaltigen Eindruck brachte der das Auftreten der Riesen begleitende Orchestersatz hervor, dessen ganzes Gefüge unwillkürlich an die kyklopischen Bauten der Urzeit erinnert. Nach der Vorschrift des Komponisten soll er *sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmasse* ausgeführt werden; damit aber durch das langsame Tempo das Ganze nicht erlahme und schwerfällig werde, muss die Rhythmik der beiden von dem Chor der Streicher und dem der Posaunen und Tuben ausgeführten Themen



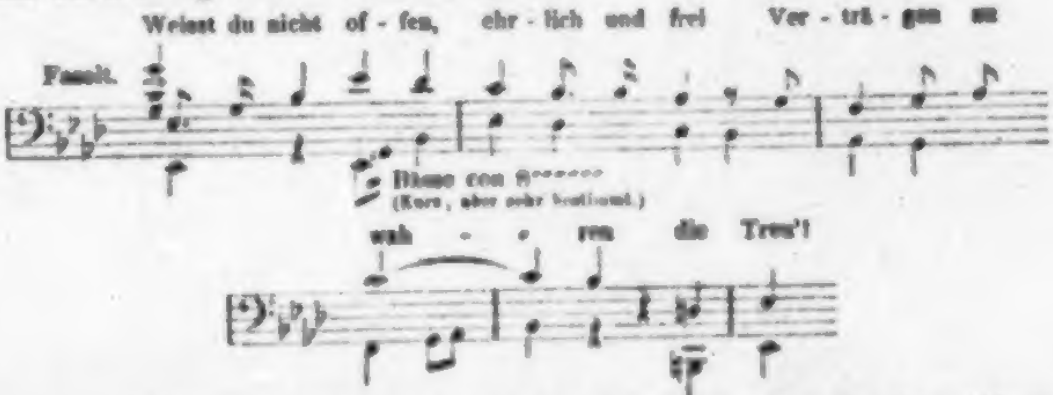
mit der Anwendung der schwersten Akzente ausgemeisselt werden. Das *Zurückhalten des Zeitmasses* muss besonders bei den zweiten und dritten Viertheilen der Takte fühlbar werden, wodurch es möglich wird, das Motiv des Blechchors in *grösster* Selbständigkeit hervortreten zu lassen. Dieser Tonsatz erfordert eine ähnliche Vortragsweise, wie das von R. Wagner in seinem Aufsatze über die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“*) als „ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen übermächtigen Forderung“ charakterisirte Hauptthema jener Ouverture. In beiden bei aller äusseren Verschiedenheit dem Wesen nach verwandten Themen ist es von besonderer Wichtigkeit, dass das den Auftakt bildende g von dem nachfolgenden e durch eine etwas merkliche, scharfe Cäsur getrennt werde. Bei der Stelle *Zieh nun ein, uns zahl' den Lohn!* war jedes Schleppen und jede Zögerung zu vermeiden, wozu die begleitenden Dreiklänge so leicht verführen können. In gleichgiltigstem Tone ganz „kurz abgebrochen“ hatte Wotan seine Frage *Nennt Leute den Lohn* u. s. w. hinzuwerfen, und in der ruhig beginnenden Erwiderung Fasolt's *Bedungen ist, was traulich uns dunkt* u. s. w. waren die letzten Worte *vertragen ist's, wir tragen sie heim* entschlossen und etwas schneller als das Vorangegangene auszuführen. Von Wotan's raschem Einwurf, dass Freia ihm nicht feil sei, wird Fasolt wie von einem Donnerschlage getroffen. Betreten zurückweichend, ringt er vergebens nach Sprache — beide Zustände gelangen in der von Wolzogen in seinem Aufsatze *Was ist Styl?* so vorzüglich charakterisirten Figur des Orchesters zum Ausdruck — bis er nach den mit stockender Hast hervorgestossenen Ausrufen *Was sagst du — ha! Sinnst du Verrath? Verrath an Vertrag?* die

*) S. W. 5. Bd. S. 153.

Kraft gewinnt, den Gott an jene höhere Macht zu mahnen, vor der auch dieser sich beugen muss.



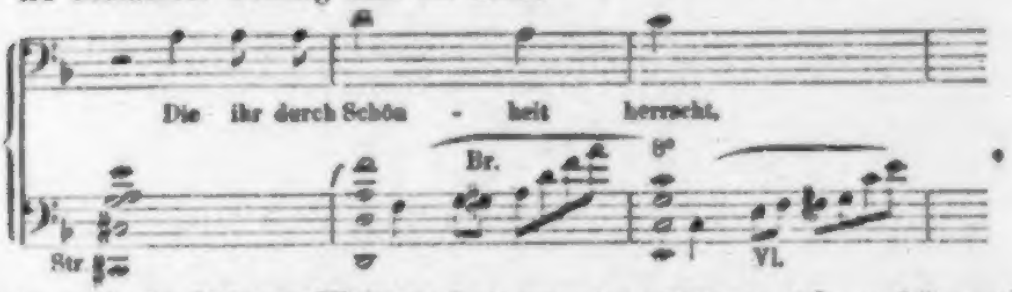
An dieser Stelle gipfelt sich das für die Entwickelung der Handlung so wichtige Zwiegespräch zwischen Wotan und Fasolt, dessen inneren idealen Kern das schon vorher öfter anklingende Vertragsmotiv bildet, welches daher hier mit besonders bedeutungsvoller Akzentuirung ausgeführt werden musste. Die ganze nun folgende, von Fasolt mit finster blickender Miene an Wotan gerichtete, mahnende und warnende Rede erscheint als eine breitere Entfaltung des in diesen Moment wie konzentrirten Grundgedankens. Im Verlaufe derselben hatte Fasolt die Stelle *Was du bist, bist du nur durch Verträge* ruhig, wie mit verhaltener Erregtheit zu beginnen; erst bei den Worten *all' deinem Wissen fluch' ich* bricht die ihn erfüllende Leidenschaft wieder hervor, während die den Ausdruck seines innersten persönlichsten Wesens bildenden, so kräftig und dabei tief gemüthvoll betonten Takte



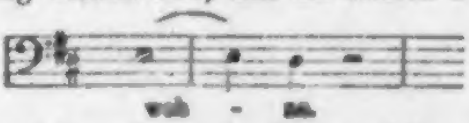
etwas zurückhaltend und mit deutlichster Betonung jedes einzelnen Wortes wiederzugeben waren. Bei dem synkopirten Einsatze des Streiche chors

muss Fasolt, von Wotan's hochmüthiger Abweisung auf's Tiefste verletzt, plötzlich aufzucken und in seinen von schmerzlicher Erregung erbebenden Ausrufen *Hohnst du uns? Ha wie unrecht!* bricht nun finsterer Groll hervor.

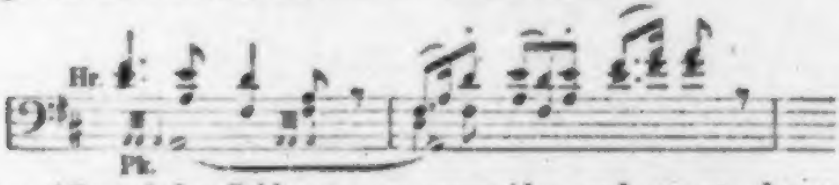
Zu besonderer Geltung kam die Stelle



welche nach des Meisters Weisung *breit exponirt* gesungen und gespielt ward. Durch diese Vortragsnuance brachten diese Takte einen Eindruck von geradezu malerisch wirkender Anschaulichkeit hervor. Fühlten wir uns da wie unmittelbar von dem Hauche des Ideals berührt, so bildete hierzu die schwerfällig lastende Wucht der Akzentuirung der Worte *Wir Plumpen plagen uns* u. s. w. einen doppelt wirksamen Kontrast. Der Ausdruck der Schlussworte von Fasolt's Rede *Ein Weib zu gewinnen, das wonnig und mild bei uns Armen wohne* durfte von warmer Empfindung beseelt sein, und die letzten zwei Takte

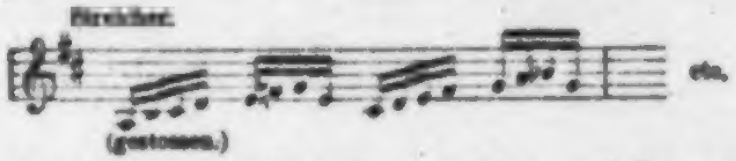


mussten vom Sänger und dem Orchester leise verklingend ausgeführt werden. Von Fafner hören wir jetzt, welche Bedeutung Freia, als die Einzige, welche die goldenen Aepfel zu pflegen wisse, für das Leben der Götter habe. Im Vortrage des sich hierauf beziehenden D-dur-Thema's



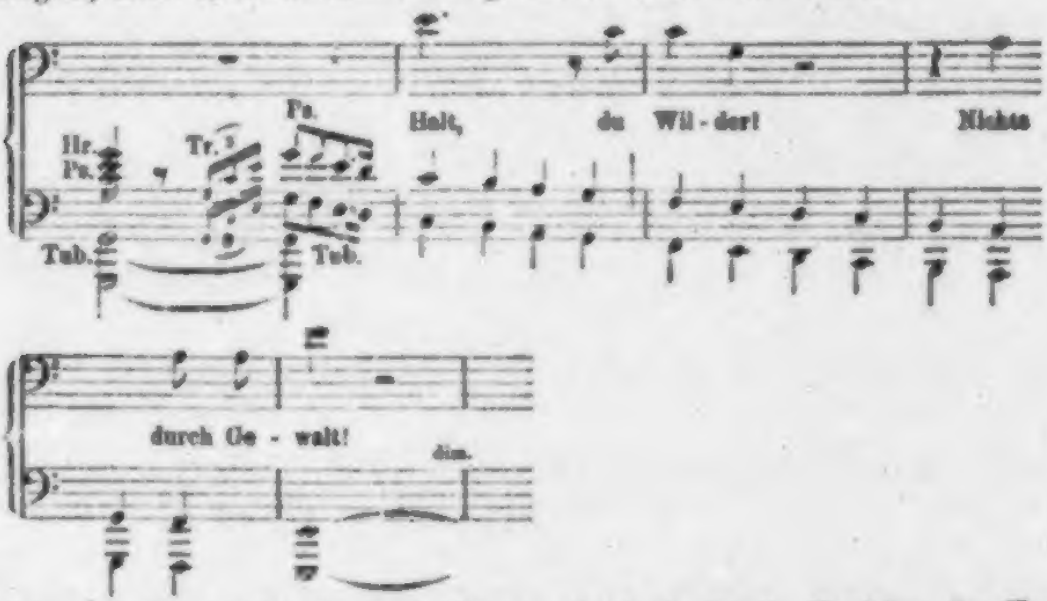
war vor Allem jedes Schleppen zu vermeiden und musste dessen prägnante rhythmische Gliederung durch Weichheit der Tongebung etwas gemildert werden, so dass die ganze Stelle in einer wie geheimnisvoll verschleierten Weise zu Gehör kam. Durch Fafner's mit plötzlichem, grobem Dareinfahren ausgestossene Worte *Ihrer Mitte drum sei sie entführt!* wird die Situation zu einer dramatisch äusserst erregten. Schon mischt sich ein leises Bangen in Wotan's äusserlich noch festgehaltene Ruhe, die einen scharfen Kontrast zu

dem drängenden Fordern der Riesen bildet, von denen Fafner ohne Zögern Freia zu ergreifen sucht. Die ihre Hilferufe begleitenden Takte



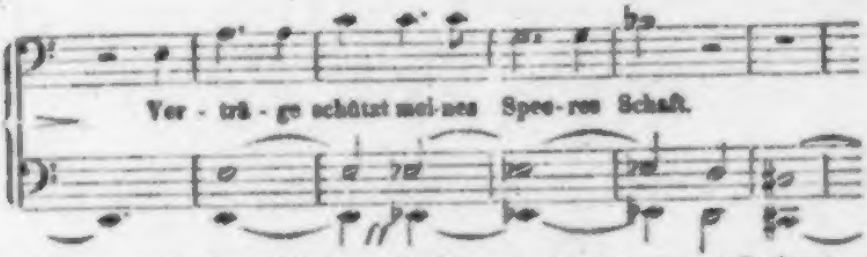
waren mit einem starken accellerando zu spielen, und das von frischestem Jugendmuth strotzende, wie taghell erklingende Thema des Freia mit schützenden Armen umfassenden Froh

durfte bei grosser Raschheit des Tempo's dennoch nicht überhetzt werden. Die Darstellung all' dieser Handlungsmomente hatte das Gepräge der höchsten Erregtheit. Auch will ich die kleine Nuance nicht unerwähnt lassen, dass der die Riesen abwehrende Donner bei seiner energischen Drohung seinen geschwungenen Hammer etwas länger in die Höhe halten musste, was die Eindrücklichkeit des scenischen Bildes wesentlich erhöhte. Von erschütternder Wirkung war aber der Moment, wenn nun Wotan mit majestätisch gebietender Gebärde seinen Speer zwischen die Streitenden ausstreckte und mit grossartigem, seine Herrschermacht kundgebendem Ausdrucke ausrief:



Die ganze hier mehr als zwei Oktaven durchschreitende Tonfolge des Vertragsmotives muss derart vorgetragen werden, dass sie vom Hörer als eine Einheit erfasst werden kann; der Einsatz des Anfangs erklingenden C-dur-Quartsextakkords hat mit so kraftvoller Wucht zu erfolgen, dass wir ihn noch im Ohre haben, wenn wir bei der Dominante von A-moll angelangt sind.

Bei den nachfolgenden, mit dem Ausdrucke des tiefsten Ernstes gesprochenen Worten



war das Tempo nach des Meisters Forderung etwas zu ermässigen; und der an Donner gerichtete Schluss von Wotan's Rede

war mehr im gewöhnlichen Sprechtone auszuführen.

Aus unserer Zeit.

Von Hans von Wolzogen.

Erstes Kapitel.

Zur sozialen Frage.

I.

Konstantin Frantz versetzt uns gleich auf den ersten Seiten seines neuen Buches vom „Föderalismus" mitten in die *soziale Frage*, und zwar mit der unwiderstehlichen Kraft einer wahrhaft klassischen Kritik des heutigen *Sozialismus*. Die sozialistische Bewegung weist uns noch am Nachdrücklichsten den Boden der sonst überall so schmerzlich vermissten Natur auf. Hier ist es die grausame Natur der realen *Noth*, welche diese ganz unverhohlenen und rücksichtslosen Bestrebungen nach einer Umwandelung der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse hervorgerufen hat. Wohl mögen die heutigen sozialistischen Bestrebungen noch weit davon entfernt sein, ihr Ziel zu erreichen, oder auch nur ihren rechten Weg zu finden, und auch mit der Wahrhaftigkeit der Noth mögen sie es oft nicht sehr ernst nehmen. Dennoch wird Jeder, der ehrlich nach dem Ursprunge des zu Grunde liegenden Elendes forscht, aus der natürlichen Entwickelung der deutschen Geschichte selbst die innere Nothwendigkeit dieser neuesten Bewegungen schaudernd erkennen müssen. Zu einer Zeit, als die anderen grossen europäischen Kulturvölker der jüngeren nachchristlichen Geschichtsepoche, theils durch eine starke staatliche Konsolidirung und Zentralisirung der im Inneren vorhandenen natürlichen Vortheile und Fähigkeiten, theils durch die Gewinnung ungeheurer fruchtbarer Kolonialgebiete, ihren unerschöpflich dünkenden Nationalreichthum

sich begründeten, der sie noch jetzt alle inneren und äusseren Erschütterungen, deutsche Invasionen und irische Nothstände, ohne Gefährdung ihrer Existenz mit ruhigem Stolze ertragen lässt: zu jener Zeit verlor Deutschland in dem unseligsten Religionskampfe, der es ein Menschenalter hindurch zum Tummelplatze der verwüstenden Kriegsvölker aller Länder machte, auf schmähliche Weise und anscheinend unwiederbringlich seine Gesundheit, seine Kraft, sein Selbstbewusstsein, kurz: die Fähigkeit, ein wohlhabend glückliches, stolzes und starkes Volk zu sein. Entvölkert, verarmt, verzweifelnd an sich selbst trat es in das nächste Jahrhundert hinüber — es brachte nichts mit sich als die geretteten und gerade jetzt wunderbar neu befruchteten Keime seiner erhabenen Kunst.

Wie hat auch diese einzige deutsche Macht seither unter der viel beklagten „Armuth" des Volkes zu leiden gehabt! Wohl kann die zwingende *Noth* grosse, Kultur wirkende Geister erwecken; nicht aber vermag auf ihrem breiten Boden die höchste geistige Kultur selber zu blühen, in deren Garten die *Kunst* ihre wahre Heimath finden dürfte. Was hülfe selbst „der Medicäer Güte" — ohne deren Güter? Es hatte unserer deutschen Kunst für ihre Entwickelung zu einer wahrhaft nationalen Machtstellung nur so wenige Hilfe in grösserem Style geleistet werden können, dass späterhin, als auch in Deutschland aus der allgemeinen Kargheit der Verhältnisse einige „Millionäre" auftauchten und „Luxus treiben" konnten, diese vor jener wahren Kunst so geringe Achtung zu haben vermochten, dass sie anstatt ihrer eben nur eine eitele, fremde Luxuskunst oder Unkunst zu protegiren wussten. Aber — die wahre deutsche Kunst war doch vorhanden, sie blieb dem deutschen Volke treu, sie zeugte und gebar ihm, ohne anderen Schutz als den ihres eigenen deutschen Geistes, die herrlichsten Tröstungen in den schwersten Stunden seiner Geschichte.

Die „Mächtigen" beachteten diese Macht im Allgemeinen freilich eben so wenig mit verständnissvoll sympathischem Blicke, als wie etwa das, mit falschem Eifer allzusehr verheimlichte, Elend des Volkes. Immer und immer ward bei den so ganz anderen, unglücklichen Zuständen Deutschlands demselben doch die Nachahmung des blendenden Gebahrens eines reichlich bevorzugten Auslandes zugemuthet. Waren es nach dem grossen Kriege zunächst jene unzähligen kleineren und grösseren fürstlichen Höfe gewesen, welche das eben erst matt sich erholende Volk für die Ermöglichung ihrer nachgeäfften französischen Prunkfeste erbarmungslos besteuerten: so ward das Missverhältniss zwischen Sein und Sollen späterhin, unter dem Anscheine humaner Grossartigkeit, noch widerwärtiger, als nun dem, endlich selbst nicht mehr durch Milliarden aufzuhelfenden, sondern nur noch mehr zu schädigenden „armen Deutschland" der ganze üppige Haushalt des modernen Gross- und Weltmacht-Staatswesens, in seiner vollen diplomatischen, parlamentarischen und militärischen Gala-Uniform, ehrenhalber aufgeladen ward.

Neben dem deutschen *Künstler* war es dereinst allein der deutsche *Krieger* gewesen, welcher sich in der, mit der Neugeburt unserer Kunst zeitlich etwa zusammen treffenden, unvergleichlichen Schöpfung des *königlich preussischen Kriegsheeres* aus dem Elende, der Lüge und Faulheit damaliger Zustände kräftig und selbstbewusst emporgerafft, fest auf eigene Füsse gestellt und auch förderhin noch glänzend und schön der Welt gezeigt hatte, was Deutsch sei. Während aber die deutsche Kunst zuerst von den französirten Fürstenhöfen, und alsdann von dem modernisirten liberalen Staats- und Reichswesen verständniss- und theilnahmlos als leeres Spiel bei Seite geschoben und sich selbst überlassen ward: so musste dagegen die deutsche Militärmacht im Verlaufe unserer, aus der Richtung der deutschen Natur abgelenkten Geschichte von Staat und Reich bis in das Ungeheuerliche emporgetrieben und zum unangreifbaren Kolosse aufgezogen werden. Doch auch diess wäre jedenfalls noch erträglicher gewesen, als wie etwa eine, hierdurch unmöglich gemachte, Wiederholung dreissigjähriger Kriege, wenn nur nicht gerade jetzt, an Stelle der ebenso unmöglich gewordenen Ausnutzung der Volksarmuth durch deutsche „Höfe", eine solche Ausnutzung in ungleich stärkerem Grade von Seiten gewisser undeutscher „Häuser" betrieben worden wäre. Da ward dann freilich jeder Hebung des an sich schon bescheidenen, nun aber noch von innen her andauernd geschädigten Nationalwohlstandes mit den immer steigenden Anforderungen zur Bestreitung der militärischen Bedürfnisse alsbald wiederum ein Riegel vorgeschoben. So schlug auch dieses stolze deutsche Eigenthümliche und Wahrhaftige, da es in Folge des Mangels besonnener Schätzung und Schützung der natürlichen Grundlage des Volksvermögens unwahrhaftig ward, in sein Gegentheil um und zu unserem Schaden aus. Die deutsche *Kunst* und die deutsche *Noth* blieben allein und allverlassen übrig; und in ihren Bestrebungen nach freiem Athem, nach gesunder Existenz, nach möglicher Umwandelung der daran verhindernden herrschenden Zustände, haben unsere künstlerische, der *idealen* Noth des Volksgeistes entspringende und jene soziale, der *realen* Noth des Volkslebens sich verdankende Bewegung heut zu Tage eine nicht abzuleugnende Aehnlichkeit. Aber freilich nur in ihrem Kerne, da nämlich, wo sie beide mit der reinen Energie der Ehrlichkeit der wahren Natur der Verhältnisse entsprechen, verräth sich diese ihre innere Verwandtschaft, in Hinblick auf welche auch eine kritische Betrachtung unseres modernen Sozialismus an dieser Stelle uns nicht als etwas gar zu weit abliegend Fremdes erscheinen dürfte.

Ist in dem preussisch-deutschen Militärwesen die Kraft, die Tapferkeit, der Gehorsam, die Besonnenheit, die Ordnung ein wirklich bewundernswerthes, und dabei ein erfreuliches, schönes Nationalgut, welches seinen mannhaften Verwaltern den Charakter eines gewissen berechtigten Stolzes und einer, sonst in unserem Volke ungerne vermissten Würde verleiht: so ist andererseits auch die Noth, und die daraus erwachende Sehnsucht des Volkes nach besseren Zuständen, ein gar nicht ernst genug zu nehmendes Grosses und Wahrhaf-

tiges in unserer nationalen Existenz, aus dessen geziemender, dem Grade seiner Grösse und seines Ernstes entsprechender, weiser Beachtung und intim verständnissvoller Leitung unseren gesellschaftlichen und staatlichen Zuständen neue innere Kraft, Gesundheit, Würde und Wahrheit gewonnen werden müssten. Aber die historische Direktive des modernen Staates führt ihn weit über diese natürlichen Triebe der gesellschaftlichen Nöthe hinweg; ihm kann die wachsende Gewalt solcher Naturkraft schliesslich nur als eine, mit anderen Gewaltmitteln zu bändigende, Gefahr für seine eigene geschichtliche Existenz sich darstellen. So überlässt er auch hier, weil selbst von der Natur seines Volkes abgelöst, die werthvolle Aufgabe der Organisation des vorhandenen Natürlichen, im Sinne des einzig ersehnten nationalen Wohles, einem *fremden* Elemente, welches auch dieses heilige Gut, unsere eigenste *Noth*, durch die naturwidrigste theoretische Verdrehung ihrer Bedürfnisse und Begehrungen uns gründlich verdirbt und der heilsamen Möglichkeiten ihrer friedlichen Organisation beraubt. Unsere soziale Bewegung, d. h. die instinktiven, naturwahren Regungen in dem, von den geschichtlichen Resultaten der gesellschaftlichen Entwickelung mehr und mehr bedrückt sich empfindenden Volksgeiste — wir sehen sie alsbald unter die verleitende Gewalt einer fremdartigen Intelligenz gerathen, welche die grosse praktische Frage des Volkswohles in die Formen einer einseitigen Theorie presst, die nun auf höchst verderbliche Weise zum sozialpolitischen Evangelium der unwissenden Masse erhoben wird. Die herrschende sozialistische Theorie, welche der, in die sozialistische Strömung getriebenen Volksmasse bereits als unzertrennlich von dem natürlichen Rechte ihrer Noth erscheint, ist die des in England lebenden jüdischen Sozialpolitikers Marx, mit deren Kritik C. Frantz sein Werk beginnt.

Es ist diess eine, durchaus nur von den Verhältnissen des *englischen Fabrikwesens* und der *englischen Maschinenarbeit* abstrahirte Theorie. Der scharfe Verstand des, ausserhalb eines grossen nationalen Lebens stehenden, Sozialpolitikers hatte sich jene fremden Verhältnisse auf das Vollkommenste eingeprägt; und es frug sich nun, was weiter damit anzufangen sei? Da zeigte sich sogleich eine bedenkliche Schranke für diesen Verstand. Das jenen spezifisch-englischen Verhältnissen Abgelernte auf die ganz verschiedenartigen *deutschen* Zustände, und zwar auf alle Weisen menschlicher Arbeit gleichmässig, zu übertragen, und damit überhaupt die Sache des Volkes in eine Sache der *Arbeiter* zu verkehren, — das war es, was der fremde Geist allein vermochte. Dagegen musste es ihm unmöglich bleiben, auf dem Boden einer bestimmten Volksnatur in deren Geiste schöpferisch zu wirken und aus ihrem inneren Wesen und Bedürfen die natürlichen Formen für eine Organisation ihrer verwahrlosten gesellschaftlichen Zustände zu gewinnen. So aber hintertreibt der Umstand, dass die deutsche Noth der leitenden Intelligenz des fremden Geistes anheim gefallen ist, die in Deutschland noch möglich gewesene Reform.

Deutschland ist nicht England, wenn auch für Marx Arbeiter = Arbeiter sein mag. C. Frantz erinnert uns daran: in Deutschland sind noch zwei

Drittel der Bevölkerung freie Bauern; in England dagegen sind zwei Drittel Stadtvolk, Kapitalisten und Pächter. Bei uns sind Handel und Fabrikwesen noch weniger entwickelt als in England, dessen Volkskraft in solchem Maasse darin aufgeht, dass sie unfähig bleibt, sich in einem tüchtigen, der britischen Weltmacht entsprechenden Kriegsheere zu bewähren, wie es doch andererseits für England, zur Bewahrung seiner mächtig anschwellenden Kolonialgebiete, immer mehr zur Nothwendigkeit werden muss. Es existirt bei uns neben dem blossen „Geldprotzenthume" noch ein sehr bedeutender Gelehrten- und Beamtenstand; und die Arbeiter selbst werden durch die allgemeine Schul- und Wehrpflicht vor der äussersten Verwahrlosung noch immer geschützt. Die Scheidung der Klassen ist hier bei Weitem nicht so prägnant ausgebildet, als jenseit des Kanales. Die grosse soziale Frage geht, wenn richtig gestellt, bei uns noch lange nicht ausschliesslich in der Frage des Verhältnisses zwischen verarmten Arbeitern und arbeitgebenden Grosskapitalisten, zwischen Besitzlosigkeit und Eigenthum auf. Weder konnte unser Volk ein solches reines Arbeitervolk im Marxischen Sinne der englischen Fabrikwelt werden, noch unser Grosskapital, abgesehen von einigen undeutschen spekulirenden Millionenmachern, bereits zu jener erdrückenden absoluten Macht des englischen Reichthums aufwachsen. Daher wäre bei uns, wo die Begriffe des Volkes und des Besitzes sich noch vielfach berühren und nicht nur in schroffer Feindlichkeit sich gegenüber stehen, die friedliche Reform bei einer, mehr der Natur entsprechenden Wendung der sozialen Bewegung recht wohl noch möglich gewesen. Die Noth Deutschlands beruht vornehmlich auf der thatsächlichen *Armuth* des Landes; jede hinzukommende Verkehrtheit und Schädigung gesellschaftlicher und staatlicher Zustände und Unternehmungen trägt alsdann freilich um so mehr zur Vergrösserung der Noth bei. In England beruht die Noth hingegen auf dem *Reichthum*; der Besitz ist dort ganz auf die eine Seite des Volkes, auf jene der Minorität, der modernen Arbeitsherren und der alten feudalen Herren von der Nichtarbeit, zwischen Fabrikschlot und Fuchsbau hinüber geworfen. In Folge dessen ist auch gerade in England, und zwar eben von den Fabriken aus, die sozialistische Bewegung zuerst in der jetzt modern gewordenen, dem mehr idealistischen Geiste des älteren französischen Sozialismus entfremdeten Form zu dieser drohenden Gewalt angeschwollen, welche nun auch drüben von *deutschen* Sozialisten ihre geistige, theoretisirende, Förderung erhält. Dass aber Marx die deutschen Arbeiter, und ihnen nach das übrige sozialistisch angeregte deutsche Volk, von dem Verständnisse für die Grundverschiedenheit zwischen den englischen und den deutschen Zuständen durchaus abgelenkt hat, dass er von einem, bei uns noch gar nicht in diesem Maasse vorhandenen Zwiespalte zwischen Kapital und Arbeit ausgeht, und nun die Arbeitermasse zu einer, wiederum mit deutscher Gründlichkeit oder Plumpheit ganz radikal gegen alles und jedes Kapital als solches sich wendenden, unsinnig verderblichen Hetze auf das Eigenthum verführt, worüber jede Erinnerung an deutsche Eigenthümlichkeit und deutsches

Bedürfnisse verloren wird, — das ist der Fluch, der auf unserer ganzen sozialistischen Bewegung ruht, und den das erste Kapitel in dem Buche unseres Freundes auf das Lebhafteste und Lehrhafteste in seiner greulichen Widersinnigkeit derart vorzüglich illustrirt, dass man, als Leser dieser einundzwanzig ersten Paragraphen, einen im Grunde so schrecklichen Inhalt, Dank der Klassizität der Darstellung, immer noch mit einem gewissen geistigen Genusse in sich aufnehmen kann.

Wir aber wollen an dieser Stelle nicht derart *geniessen*, sondern zunächst nur einfach und deutlich die Hauptpunkte jener Kritik uns gemeinsam vergegenwärtigen; denn *unsere* Genüsse sind anderer Art, und nicht eher würdig zu erleben, bevor uns nicht die aufklärende Wirkung einer hellen Erkenntniss der uns umgebenden wirklichen Verhältnisse zu Theile geworden und zum allgemeinen Bewusstsein gekommen ist.

Der Grundirrthum der durch Marx aufgestellten modernen sozialistischen Theorie besteht, wie Frantz uns nachweist, in der Annahme, dass der Werth der materiellen Güter gleichartig durch das auf ihre Herstellung verwendete Arbeitsquantum bestimmt werde. Diese Hypothese einer absoluten Gleichartigkeit der Güter ist ein eben so grosser, aller Naturwahrheit widersprechender Irrthum, wie jener der *politischen* Revolution, welche die Gleichartigkeit des Volkswillens proklamirte. Hier enthüllt sich sofort die dem Sozialismus mit dem Liberalismus gemeinsame eigenthümliche Missachtung der Natur. Nur bei solchen Arbeiten, für welche die Naturfaktoren *nicht* in Frage kommen, also bei der *Fabrikarbeit*, nicht aber etwa beim Ackerbau, bei der Viehzucht, beim Bergbau, bei der Produktion der Rohstoffe überhaupt, kann man die Gleichung: Arbeitsquantum = Produktionsquantum, und also Arbeitswerth = Produktenwerth, als richtig anerkennen. Ist aber die reale Gleichheit der Arbeitswerthe eine Fiktion, so fällt damit auch das ganze Marxische System des sozialistischen Arbeiterstaates.

Wie verschieden bestimmt sich der Werth eines Produktes schon durch den Vorrath und die Qualität der Waare einerseits, durch das Bedürfniss und den Geschmack der Käufer andererseits; und wie verschieben sich die Werthverhältnisse in Folge der Konkurrenz, welche doch überall sich einfinden muss, wo Tauschhandel besteht! Dass der Tauschwerth einer Waare kurzweg gleich ihrem Arbeitswerthe sei, das ist eine Behauptung von Marx, welche von allen natürlichen Verhältnissen und Bedingungen des Kaufes und Verkaufes absieht. Zudem aber gehört zu einer solchen Bestimmung des Werthes der Waare nach dem Quantum der darauf verwendeten Arbeit vor allen Dingen nothwendiger Weise die Feststellung des *durchschnittlichen Arbeitsmasses*. Es muss eine Taxe des Arbeitsquantums für die verschiedenen Arten der Arbeit staatlich vorgeschrieben werden, wonach alsdann der Werth der Produkte sich bestimmt. Wer mehr Arbeit darauf verwendet, hat dafür keine Entschädigung oder von der besseren Qualität seiner Arbeit keinen Vortheil, da die Taxe

des Werthes nach der Taxe des durchschnittlichen Arbeitsmasses einmal festsetzt.

Aber wie diese nun feststellen? — Diese unlösbare Aufgabe des sozialistischen Staates weiss Frantz uns sehr drastisch zu schildern.

Zunächst wäre ein Durchschnittsmaass der Arbeit jedenfalls nur *relativ*, je nach dem eben vorhandenen allgemeinen Stande der Industrie, festzustellen denkbar. Wenn man also an der Taxe je nach den industriellen Fortschritten nicht fortwährend ändern und damit alle Werthverhältnisse in dauernder Unsicherheit erhalten will, so muss man den Fortschritten der Industrie selbst ein für allemal Halt gebieten, damit das einmal mit Mühe und Noth glücklich gefundene staatliche Durchschnittsmaass nun auch wirklich dauernd passe. Ueberdiess aber ist die Bestimmung selbst des *relativen* Durchnittsmasses der Arbeit nur wiederum bei der Fabrikarbeit möglich, von woher allein Marx diesen „Grundgedanken" seiner Theorie sich geholt hat. Bei den Webestühlen der Spinnerei kann man wohl etwa angeben, wie viele Arbeit durchschnittlich zur Herstellung einer Elle des gesponnenen Stoffes gehöre. Auf welche Weise aber will man bestimmen, wie viele Arbeit zur Herstellung eines Durchschnittskleides, einer Durchschnittslokomotive, eines Durchschnittshauses und ähnlicher komplizirter Arbeiten, aufgewandt werde, zumal der Werth aller dieser Produkte schliesslich noch so sehr durch die Mode und durch die Fortschritte der Technik bestimmt wird? Nun aber gar, sobald wir auf den Boden der Natur selbst treten, wie viele Arbeit gehört zur Herstellung eines Durchschnittsochsen, eines Durchschnittsscheffels Waizen, — oder eines Durchschnittsforstes, einer Durchschnittswiese? Hat Marx in dem Fabrikdunste seiner Gedankenwerkstatt ganz und gar nicht an die gewaltigen Unterschiede in der Bodenbeschaffenheit, an die unberechenbaren Einflüsse der Witterung, an die vielen natürlichen Bedingungen und elementaren Einwirkungen gedacht, denen das grosse, für alle Arbeit und Kultur des Volkes die eigentliche Basis bildende Gebiet des *Ackerbaues*, und was damit zusammenhängt, unterworfen ist? Wie sollen die zwei Drittel deutschen Volkes, welche den deutschen Boden bebauen, den Werth ihrer Ernte auch nur für jedes einzelne Jahr nach dem Durchschnittsmaasse bestimmen, bevor etwa die deutsche meteorologisch-physikalische Wissenschaft es so weit gebracht hätte, ihnen genau vorher zu sagen, welche günstigen und welche widrigen Witterungsereignisse das Jahr ihnen bringen werde, und eine höchst entwickelte Statistik alsdann die weitere Aufgabe gelöst hätte, das Durchschnittsmaass der verschiedenen Einwirkungen dieser Witterungsmomente *pro anno* festzustellen! Der abstrakte jüdische Verstand des modernen Sozialisten übersah völlig das *Wesen* der Dinge, indem er sie alle nur gleichsam über den Kamm der *Vertheilbarkeit* scher, welche er als wichtigste Seite der industriellen Thätigkeit für die Eigenthümer der Fabriksäle von Manchester kennen gelernt hatte. So war es ihm ganz gleichgiltig, dass es verschiedene Arbeitsgattungen gibt, die es nimmermehr gestatten, dass der Werth ihrer Arbeiten gleich gesetzt

werde. Sollte der technisch gebildete, geistig thätige Lokomotivenbauer seine Arbeit nach demselben Maasse, wie diejenige eines gewöhnlichen Flickarbeiters, sich bemessen lassen, oder würde der angestrengt arbeitende Grobschmied mit dem so viel leichter beschäftigten Schneider in eine Arbeitskategorie gesetzt sein wollen? Und, wenn auch vielleicht der sozialistische Staat eine fixe Rangordnung aller Arbeitsgattungen erfände, würden die Arbeiter sich einer solchen, ihnen neu auferlegten Klassenwirthschaft gütlich fügen?

Gleichwie die sozialistische Fabrikantentheorie von der Mitwirkung der *Natur* bei der Arbeit völlig absieht, so gibt es für ihre Berechnungen aber auch nicht jenes sublimste Element der Natur, den *menschlichen Geist*. Es ist eben in einem jeden Produkte menschlicher Arbeit, nicht nur, wie Marx es ausdrückt: *in den Rohstoff hineingeronnene Arbeit* enthalten, sondern, sowie in dem Rohstoffe selbst schon die *Natur* enthalten ist, so im Produkte auch *Geist*. Durch den in der Arbeit verkörperten Geist wird die Güte der Waare und der Fortschritt der Industrie wesentlich bedingt. Ohne Anrechnung des geistigen Momentes in der Arbeit und ihren Produkten bleibt man eben bei einer *Durchschnittsmässigkeit* der Arbeitsgüte stehen, welche, ohne Anregung durch die gebührende Werthschätzung des Geistes, immer mehr sinken und zur *durchschnittlichen Schlechtigkeit* werden muss, wohin ja leider unsere modernen Arbeiten, schon ohne Sozialismus, und trotz der liberalen Konkurrenz der Individuen, nur allzu starke Neigung verrathen.

Die Schätzung der *rein geistigen* Thätigkeiten ist nun aber nach der Marxschen Theorie erst recht und ganz unmöglich. Und doch wären gerade sie für den sozialistischen Staat von höchster Wichtigkeit, insofern, als in demselben sowohl der *Lehrerstand*, für die Durchführung der allgemeinen Volksbildung, als auch ganz besonders der *Beamtenstand* sich ungemein stark vermehren müsste. Der Letztere nämlich würde allein schon zu dem Zwecke der Feststellung des Durchschnittsmasses der Arbeit und der entsprechenden Arbeitswerthe, wie Frantz dies mit ergetzlicher Evidenz nachweist, geradezu in das Unberechenbare anwachsen müssen. Die *Statistik*, welche dazu gehörte, die einzelnen Arbeitswerthe, von jedem Ochsen an bis hinauf zu dem Arbeitswerthe in der Komposition eines musikalischen Drama's, zu bestimmen, erforderte ein Beamtenheer, und riefe einen *Büreaukratismus* hervor, an welchem der ganze sozialistische Staat schliesslich zu Grunde gehen würde. Ein Glück also, dass sowohl das Vieh wie das Kunstwerk sich nicht nach dem Marxschen Maschinenmassstabe bemessen lassen.

Ueberdiess macht Frantz auch noch darauf aufmerksam, dass die Durchführung der Werthbestimmungen nur im *geschlossenen Handelsstaate* möglich wäre, da die Nationen verschieden arbeiten: der Amerikaner anders als der Deutsche, der Chinese anders als der Russe, ja sogar der energische Norddeutsche recht bemerkbar anders als der phlegmatischere Süddeutsche. Ist also schon im eigenen Vaterlande die Feststellung eines einheitlichen Arbeitswerthes ein schweres Ding, so wird der Handelsverkehr mit dem Auslande

wegen der Nothwendigkeit der verschiedenen Taxen erst gar unmöglich. Der Handelsverkehr aber bringt die Nationen einander freundlich näher; der geschlossene Handelsstaat begünstigt die Entfremdung der Nationen, vermehrt also die Kriegsgefahr.

Das rechte Mittel hiergegen aber wäre die *internationale Konföderation*, womit zugleich, nach Frantz' Meinung, die fiktiven Segnungen des sozialistischen Staates durch eine naturgemässe und mögliche sozialpolitische Heilordnung ersetzt würden. Und so geht die *soziale* Frage in die *internationale* auf einem Wege über, auf welchem unsere jetzt bestehenden Regierungen, im eigenen Interesse und zum Wohle ihrer Völker, durch vernünftige Reform sie noch zu lösen vermöchten, während die sogenannte „rothe Internationale" selbst, in ihrer, durch keine gegenseitigen Reformirungsbemühungen gehemmten, allmählichen Ueberwucherung, denselben Weg den Regierungen und den Völkern mehr und mehr verlegt, ohne doch ihren eigenen Theorien eine andere heilsame Lösung, weder der sozialen, noch der internationalen Frage, verdanken zu können.

Aus dem „deutschen Dichterwalde".

Von C. Fr. Glasenapp.

III.

Du gleichst dem Geist, den du begreifst!

Welche Bewandtniss es damit habe, wenn die Produzenten unserer modernen poetischen Litteratur dem fertigen Kunstwerke nochmals als „Dichter" gegenübertreten, ist uns aus den wunderbaren Schicksalen des *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Tristan* und der *Meistersinger von Nürnberg* im „deutschen Dichterwalde" zur Genüge ersichtlich geworden. Wir dürfen uns dagegen wohl die nochmalige Fixirung des Gesichtspunktes ersparen, von dem aus uns noch die Wahrnehmung dessen etwas angehen könnte: wie von dieser Seite her selbst dem noch werdenden Kunstwerke vorausgeeilt ward; wenn auch nicht eben in dem Sinne einer „Erhebung über den Zeitenlauf", und durchaus nicht von Propheten des wirklich Kommenden. Zu solchem Verhalten aber hat kein anderes Werk Wagner's einen so ergiebigen Spielraum dargeboten, als das Nibelungenwerk; da kein anderes eines so ausserordentlichen Zeitraumes bedurfte um den Weg von seiner frühesten Konzeption bis zu seiner Vollendung und scenischen Vorführung zu durchmessen. Man kann sagen, das Leben Wagner's vom Beginne der fünfziger Jahre bis zu den Festspielen von 1876 sei zugleich die Geschichte des inneren und äusseren Werdens seines „Ring des Nibelungen"; zu welcher sich die Entstehung und die Geschicke des *Tristan* und der *Meistersinger* doch nur wie Episoden verhielten. Fast volle

dreissig Jahre liegen zwischen dem Momente der ersten Empfängniss von *„Siegfried's Tod"* im Geiste des Künstlers, während der letzten Arbeit am „Lohengrin", und der endlichen scenischen Erscheinung des aus dem Keime der Siegfried-Tragödie erwachsenen Bühnenfestspieles. Kaum ist je ein Werk so enge mit dem Leben seines Schöpfers verflochten gewesen und hat an allen Wandlungen desselben einen so bedeutungsvollen Antheil gehabt.

Rufen wir uns in das Gedächtniss, wie während dieser ganzen langen Zeit das Vorhaben Wagner's, wo immer es zur Sprache kam, in der deutschen Publizistik der Gegenstand müssigster „Belehrungen" des Publikums über das Werk des grössesten deutschen Künstlers war und der Same für das üble Unkraut des Misstrauens zum Voraus in allen Schichten der Gesellschaft ausgestreut ward. Ein Blatt, wie die eben damals zu voller Beliebtheit gelangende *„Gartenlaube"*, denunzirte schon im Jahre 1854, kurz nach dem ersten Bekanntwerden der Dichtung, das neueste dramatische Gedicht Wagner's, welches an drei Abenden hinter einander aufgeführt werden solle, als eine baare Unmöglichkeit, und, was darin an noch nie gesehenem Theaterspektakel aufgestellt sei, als fabelhaft und unausführbar. Der *„Rückfall in die Romantik"*, den der gebildete Geschmack unserer famosen Litteratur-Geschichtschreiber und Rezensenten (Julian Schmidt) schon den früheren Werken Wagner's schuld gegeben, ward mit lauter Stimme auch gegen das Nibelungenwerk als Vorwurf erhoben. Selbst der ehrliche Grillparzer sprach in einem Epigramme von dem *„romantischen Nebbel"*, in welchem nach seiner Meinung „Richard Wagner und Friedrich Hebbel" tappten*). Dies dauerte fort, auch als der „Nebel" Gestalt gewann und, unter den unsäglichsten Anstrengungen des Künstlers, zum „festgemauerten Bayreuth" ward. Während der ganzen Vorbereitung zu den Festspielen, bis kurz vor dem Beginne derselben, konnte man in der deutschen Presse allenthalben nur den Widerhall der Versicherung hören: es sei ein vergebliches und unmögliches Unterfangen, die versunkene Welt des deutschen Mythos, aus langer Vergessenheit zu tageshellem Leben wachzurufen; zu entschieden habe sich der heutige Deutsche, nach Jahrhunderte langer Abwendung, von seinen Göttern und Heiden losgesagt, mit allen Wurzeln seines Wesens hafte er ganz in dem Boden einer anders gearteten, geschichtlich begründeten, *modernen* Kultur. Kalt und fremd stehe er seit dieser Verwandlung seiner heimischen Ueberlieferung gegenüber; jedes mitfühlende Verständniss für das „reckenhafte" Gebahren und [illegible] ihrer Gestalten sei ihm abhanden gekommen. In der Kunst das Abgestorbene neu beleben zu wollen, heisse so viel, als sich vom realen Leben abwenden, das natürliche Band zerreissen, wodurch die Bühne an dieses Leben gefesselt sei, um es etwa auf dialektischem Wege wieder zu erkünsteln. Dass an den früheren Werken Wagner's diese Voraussetzungen sich doch nicht ganz bewährt hatten, konnte das einmal vorgefasste Urtheil über das neue Werk nicht beirren.

*) *„Nun doppelte b gefällt dir nicht? Ja, mein Freund, der Nebbel ist dicht!"*

Inmitten alles stumpfen Widerstandes war es sehr ersichtlich eine entgegengesetzte, von der Pietät gegen Wagner's Werk und Vorhaben eingegebene Tendenz, was einen deutschen Musikverein dazu bestimmen konnte, seinen Einfluss zu einer würdigeren Aufnahme von Wagner's Werk und zur Erweisung der Nichtigkeit all solcher gegen dasselbe gerichteten ablehnenden Behauptungen geltend zu machen. Er vermeinte hierzu durch Aussetzung eines Preises für eine Schrift beitragen zu können, in welcher — ausser einer Wiedererzählung des Inhaltes von Wagner's Dichtung und einer einführenden Darlegung der darin verkörperten Mythen und Sagen — auch eine kurze, aber vollständige Nachweisung *aller früheren Bearbeitungen des gleichen Sagenstoffes in der deutschen Dichtung* geliefert werden sollte. Eine hierbei angenommene, wenn auch bisweilen als verdeckter Strom daherrauschende, Kontinuität in der fortgesetzten poetischen Bearbeitung des Nibelungenmythos, oder doch dessen späterer epischen Gestaltung, musste das Werk Wagner's, recht im Widerspruche zu allen übelwollenden Voraussagungen der obigen Art, vielmehr als krönenden Abschluss einer längst vorhandenen Richtung und Neigung erscheinen lassen, der ein eigenthümlich nationaler Charakter nicht abgesprochen werden konnte. Unter den bestellten Preisrichtern befand sich der ehrwürdige Karl Simrock in Bonn, der eine ganze Lebenszeit hindurch in rührender Emsigkeit thätig gewesen war, denselben Deutschen, denen jetzt Wagner sein Nibelungenwerk darbot, ihr edelstes Gut aus der Vergangenheit zu übermitteln, und der einst an die Spitze seiner deutschen Mythenlehre das Wort Goethe's gesetzt hatte: *Dieses ist unser, es lasset es sagen und es behaupten.* — Es ist nicht zu leugnen, dass auf die Nachweisung einer solchen Kontinuität viel Mühe und Sammeleifer verwendet worden ist. Die durch das Preisausschreiben des Allg. deutschen Musikvereines gegebene Anregung förderte eine erstaunliche Anzahl verschollener poetischer Produktionen aus den entlegensten Schlupfwinkeln des deutschen Dichterwaldes zu Tage. Neben Fouqué (und Raupach!) lernten wir nun eine ganze Reihe bis dahin gänzlich unbekannter Namen von Dichtern kennen, von deren blossem Vorhandensein wir zuvor keine Ahnung gehabt, die uns nun aber sämmtlich mit dem Anspruche vorgestellt wurden, als „*Nibelungen-Dichter vor Wagner*" zu gelten. An Wagner's Dichtung ward hierbei als das Wesentliche ersehen, dass eine in dem mittelalterlichen „Nibelungenliede" vorkommende Heldengestalt ihren Mittelpunkt bildete, und man betrachtete getrost Jeden als Vorläufer Wagner's, wer irgend bis zu dem Momente der Festspiele seine Befähigung zu dramatisirender Reproduktion an dem alten Heldengedichte geübt hatte. War Jemand bis dahin des Glaubens gewesen, Wagner habe den deutschen Mythos mit seinen Götter- und Heldengeschicken als erster und einziger künstlerischer Weckrufer neu belebt, und in dem echt Deutschen Siegfried zugleich das übernationale, rein menschliche Wesen in seiner Ablösung vom historisch Konventionellen und national Beschränkten erfasst und verkörpert, so musste er an seiner Meinung fast irre werden. Es schien nun,

als sei, seit der erfolgten Erneuerung des alten Epos, diese Gestalt sofort Allgemeingut und wenigstens im „deutschen Dichterwalde“ als nationaler Dichtungsstoff ununterbrochen heimisch gewesen.*)

Zu der Behauptung einer gänzlichen Entfremdung des „modernen“ Deutschen von seinem angestammten Erbgute, vermöge deren ihn nur etwa noch die dramatisirte „Berliner Judenhetze“ zu interessiren vermöchte, erhiene eine Wahrnehmung dieser Art allerdings in ziemlich schroffem Gegensatze zu stehen. Zum wenigsten müsste die andauernde Gleichgiltigkeit des deutschen Publikums gegen einen ebenso andauernd von deutschen Dichtern zum Objekte ihrer poetischen Schaffenslust erwählten Stoff, der noch dazu eine „nationale“ Bedeutung für sich hatte, als eine wahrhaft verderbliche Obstination und Verstockung gegen hochherzige Bestrebungen beurtheilt werden. Indessen liegt einer solchen Auffassung doch ein sehr erheblicher Irrthum zu Grunde, dessen Wurzel wohl am sichersten in der, durch unsere gesammten Litteraturverhältnisse begründeten, Ueberschätzung unserer heutigen Dichtung zu suchen ist, als sei diese auch nur entfernt mit Dem zu vergleichen, was zur Zeit der Wiedergeburt des deutschen Geistes die Dichtung Goethe's und Schiller's bedeutete. Damals lauschten die gebildeten Stände in ganz Deutschland hoch auf, als aus dem „Götz“ die Stimme der lange gefesselten und zurückgedrängten Natur vernehmbar ward, und den Thaten Schiller's folgte eine enthusiastische Aufmerksamkeit. Die besonderen Schwierigkeiten, mit welchen zu gleicher Zeit das Verlangen unserer grossen Meister in der Musik nach einem unmittelbaren Verständnisse ihrer grössten Werke zu ringen hatte, sehen wir dem Dramatiker in fast auffälligem Masse erspart. Den beklagenswerthen Gründen, wegen deren die so leicht gewonnene Theilnahme des deutschen Volkes nicht unzerstreut dem Edeln zugewendet sich erhalten konnte, haben wir hier nicht nachzuforschen; ihre nähere Untersuchung gehört der Betrach-

*) Der vortrefflichen Arbeit von E. *Koch*, welche unter den durch die Preisaufgabe hervorgerufenen Schriften zu allgemeinster Verbreitung gelangt ist, muss es als ein grosser Vorzug angerechnet werden, dass ein ausführliches Referat über die grosse Mehrzahl dieser Nibelungenpoesieen ihr schon durch das aesthetische Schicklichkeitsgefühl ihres Verfassers unmöglich gemacht war; ausserdem aber durch einen besonderen Umstand: die älteren unter diesen poetischen Leistungen finden sich zwar in den Katalogen unserer gelehrten Bibliographen verzeichnet, waren aber zumal weder im *Buchhandel* noch in *Bibliotheken zur Kenntnis zu erlangen gewesen*, — ein schwaches Zeugniss für ihre Anwartschaft auf Unsterblichkeit! In den später veröffentlichten Konkurrenzarbeiten anderer Gelehrten, die in ihren Nachforschungen mehr Glück gehabt hatten, that sich hingegen eine völlig erschreckende Gewissenhaftigkeit in der eingehenden Reproduktion auch des Ueberspanntesten und Langweiligsten kund, oder artet in wahrer Unkritik in der Beachtung des Nichtigen und Gehaltlosen in der modernsten „Nibelungendichtung“ aus, deren Erzeugnisse sich nur durch die abweichende Begränzung des Stoffes, oder die geringere Fähigkeit der Dichter von der, bereits gethanen, Arbeit *Hebbel's* unterscheiden. Man gebe aber dem Deutschen nur den Anlass, zu irgend einem erdenklichen Zwecke das Verwandte aufzuspüren, zu sammeln und zu rubriziren und man wird dabei seiner eigenthümlichen, leidenschaftlichen Neigung begegnen, die ihn in solchen Fällen bis zur Verleugnung seiner natürlichen Urtheilskraft beherrscht.

tung eines folgereichen und entscheidenden Wendepunktes in der Entwickelung unserer deutschen Kultur an, in welchem Zusammenhange ihnen ihre abschliessende Erörterung bereits zu Theil geworden ist.*) Für unseren Zweck konstatiren wir allein, dass die begeistert theilnehmende Aufmerksamkeit, welche dem Wirken Schiller's folgte, noch in den ersten drei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts der Dichtung und insbesondere dem Theater mit völlig gespannter Lebendigkeit sich bewahrt findet: aber sie ward, in Uebereinstimmung mit der, seit den Befreiungskriegen eingetretenen, grossen Wendung in allen deutschen Dingen, auf eine völlig grausame Weise getäuscht. Die Schicksalsdramendichter, Müllner, Houwald und Konsorten, fuhren hoch daher; getragen von der allgemeinen Gunst, schienen sie gewisser Massen als die Fortsetzer von Schiller's unvollendetem Werke zu gelten: bereits aber machte sich auch, nach allen durch sie bewirkten theatralischen Emotionen, eine unausweichliche Ernüchterung und Abspannung im Publikum geltend. Goethe starb und hinterliess das deutsche Theater, über dessen Bereich er sich schon mit der Vollendung seines „Faust" hinausgeschwungen, dem virtuosen Ausbeuter aller vorhandenen Stilgattungen, der sich für die ihm (bei seinem, dem grossen Dichter abgestatteten Besuche) widerfahrene Zurücksetzung durch gänzliche Beseitigung aller ihm hinderlichen Ruhmeskonkurrenz zu rächen gedachte; dieser brachte auch die „Nibelungen" auf die Bühne. Er erreichte seinen Zweck nicht ganz; vielmehr schien es das Theater gerade seitdem mit der Theilnahme aller wirklich Gebildeten gründlich verdorben zu haben, und auch mit der Bücherpoesie ausserhalb des Theaters wollte es nicht recht mehr gehen. Mit dem Ausgange der vierziger Jahre beginnt die immer wiederkehrende Klage unserer „Dichter" über eine ungerechte Vernachlässigung und geringschätzige Nichtbeachtung ihrer Leistungen, trotz aller geschäftigen Vermittelung einer zum Gewerbe gewordenen Kritik: das allgemeine Interesse sei ausschliesslich der Politik, nicht mehr aber, wie in den früheren glücklicheren Zeiten, dem Theater und der Poesie zugewendet. Der allein zutreffenden Erklärung dieses offenkundigen Thatbestandes, dass unsere — „vernachlässigte" — Dichtung eben selbst zum allergrössten Theile illusorisch sei, ging man vorsichtig aus dem Wege. Und doch war noch kurz zuvor, über alle enttäuschte Erwartung hinweg, das nun so schmerzlich vermisste Interesse des deutschen Publikums überaus freigebig den theatralischen Experimenten des „jungen Deutschlands" geschenkt worden, als dieses mit souveränem Selbstbewusstsein eine neue Epoche der dramatischen Dichtkunst ankündigte. Nur hatte dieses Interesse sich allerdings von solchen Experimenten alsbald mit der zweifelnden Empfindung abgewendet, ob man es nicht etwa zum Besten halten wollte. — Der Gedanke des Deutschen ist, auch mit Beziehung auf seine „Dichter", nicht recht ein Vergnügen zu machen. Seit er vollends, unter gewaltsamen Stürmen und Nöthen, die Hoffnung gefasst hat, sich in der Anordnung seiner bürger-

*) Wagner, „Deutsche Kunst und deutsche Politik", I—III, IX—X.

lichen Angelegenheiten endlich nicht mehr ganz im Kreise zu bewegen, — wer wollte es ihm verargen, wenn es ihm zuletzt völlig gleichgiltig geworden ist, was die Bewohner seines „Dichterwaldes“ dichten und singen? Nur liegt eine seltsame Ironie darin, dass auch der wirkliche heldenmüthige Verfechter der edelsten lebendigen Kunst, nach jenen Erfahrungen, mit keinem schlimmeren Gegner mehr zu kämpfen hat, als mit der endlich wirklich eingetretenen und befestigten Apathie der Deutschen gegen Alles, was Kunst und Dichtung heisst. Und wie müsste es doch einmal in dem bürgerlichen Gemeinwesen aussehen, welches sich gerade der Deutsche mit Vernichtleistung auf seine edelsten Güter herrichten wollte?

Die *Kontinuität* der Behandlung eines, gleichviel ob geschichtlichen oder sagenhaften Dichtungsstoffes im deutschen Dichterwalde lässt sich unter solchen Umständen sehr wohl mit der vollkommenen *Indifferenz* des Publikums gegen denselben vereinigt denken; sollte es sich um keinen geringeren „Stoff“, als einen angestammten Besitz des deutschen Volkes handeln, wie es der deutsche Mythos ist. Der klaffende Widerspruch ist nur ein scheinbarer. Aber eben so scheinbar fürwahr ist auch jene als spontan angenommene Kontinuität selbst, durch deren Voraussetzung Wagner's festgefügtem Bau das allerwunderbarste Fundament nachträglich zugewiesen ward. Gewiss ist, dass zu Beginn der fünfziger Jahre von allen den Herrlichkeiten einer älteren Nibelungenpoesie (bis auf Fouqué's *„Held des Nordens“* fast sämmtlich in den kurzen Zeitraum von 1819—1826 fallend, d. i. zwischen die erfolgreichen Bemühungen deutscher Gelehrten um das wiedergefundene Epos, die erste Würdigung desselben durch v. *der Hagen* und die erste Uebersetzung durch *Simrock*) seit lange auch in der Erinnerung keine Spur mehr lebte. Wohl aber begannen um eben diese Zeit die ersten Nachrichten über Wagner's Nibelungenwerk sich zu verbreiten; in Weimar fesselte „Lohengrin“ die lebhafteste Aufmerksamkeit ganz Deutschlands und selbst des Auslandes; an der Wirkung dieses Werkes auf Belehrte und Unbelehrte, Wissende und Laien schien sich eine, zunächst zwar nur auf die „Oper“ berechnete, ästhetische Revolution entzünden zu sollen, und Wagner's Name war in Aller Munde. Als das nächste Werk, welches man von dem verbannten Schöpfer des Kunstwerkes von Weimar zu erwarten habe, ward sehr allgemein bereits „Siegfried's Tod“ genannt. Nicht unbeachtet blieben die auf eine schleunige Aufführung in Weimar abzielenden Verhandlungen des Künstlers mit Franz Liszt, welche Wagner dazu ermuthigten, seiner Dichtung noch einen „jungen Siegfried“ vorauszuschicken. Die „Mittheilung an seine Freunde“ bot bald darauf (1852) den vollständigen ungeheuren Plan des Bühnenfestspieles; und während dieser vor eine weitere Oeffentlichkeit gelangte, ward die inzwischen vollendete Dichtung des Ganzen für den engeren Kreis der Freunde auch durch den Druck vervielfältigt. Von diesem Augenblicke an trat das Nibelungenwerk Wagner's nach Aussen hin in das dämmernde Zwielicht, in welchem seine grossen Umrisse, wie durch einen Schleier, unseren Opernkomponisten und dichtenden

Litteraten in die Augen fielen, um sie zu einem ungleichen Wettkampfe herauszufordern. „Es zeigte sich", sagt Wagner selbst, „dass ich mit der Wahl meines Stoffes einen besonders „glücklichen Griff" gethan zu haben schien, welchen Andere um so eher nachzugreifen sich veranlasst fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für ein chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen und namentlich dafür ausgegeben werden konnte." Doré's Nibelungenwerk war das erste Symptom von der Beachtung dieses glücklichen Griffes; demnächst aber liess es auch unsere Litteraturdichter nicht ruhen. Es verging nur so viel Zeit, als sie brauchten, um sich den neuen Stoff in ihrer Weise zurechtzulegen; von da an erscheinen sie gleich gruppenweise. Ein belletristisches Sammelwerk*) brachte im Jahre 1857 die ersten Proben dieser plötzlichen Regsamkeit: es waren die Fragmente zweier Nibelungen-Tragödien, von E. Geibel und Friedrich Hebbel. Es ist nichts dagegen zu sagen, wenn Hebbel in einer Art Prolog zu seiner Dichtung behauptet, die erste Anregung zu seiner Dichtung durch das Raupach'sche Stück empfangen zu haben, und lieber durch Raupach als durch Wagner auf seinen Stoff gerathen sein will. Wohl aber bleibt es merkwürdig, dass Gutzkow, als er in einer damals von ihm redigirten Unterhaltungszeitschrift die beiden um die Nibelungenpalme wetteifernden Fragmente besprach, alle früheren Mitbewerber um dieselbe so gänzlich als unvorhanden betrachtete, dass er Niemand als eben nur noch — Wagner als solchen zu nennen wusste, und sich hierbei zu der Frage an das Schicksal hinreissen liess: ob Geibel, ob Hebbel, ob Richard Wagner den Nibelungenhort zu Tage fördern würde? Geibel, Hebbel, — — Richard Wagner, eine sonderbare Zusammenstellung; besonders aber in dem Munde eines rezensirenden Litteraten! Den Motiven einer so unerwarteten Zusammenstellung des noch gar nicht öffiziell veröffentlichten Dichtungswerkes eines „Musikers" und „Opernkomponisten" mit den soliden Erzeugnissen zweier angesehener Litteraten näher nachzufragen, dürfte wohl kaum der Mühe lohnen, wenn nicht gerade aus solchen kleinen Zügen ein deutliches Bewusstsein von der wahren Bedeutung des sonst so leichtfertig übersehenen und hochmüthig gering geschätzten „Operntextdichters" auch für wirkliche „deutsche Dichter" sich auf das Unzweideutigste verkündete. Auch Hebbel's eigene Perhorreszirung der „Nebelregion, wo die poetischen Gestalten in Allegorieen umschlagen und Zaubermittel an die Stelle allgemein giltiger Motive treten" lässt sich nicht wohl auf — Raupach beziehen. Kurz vor der ersten Wiener Aufführung der Hebbel'schen „Nibelungen" dirigirte Wagner daselbst in einem seiner damaligen Konzerte Fragmente aus den Partituren der „Walküre" und des „Rheingolds"; Hebbel liess sich den Anblick nicht entgehen, sein Werk vor unerwünschten Verwechslungen zu bewahren und die „Oper, welcher der Walkürenritt angehört" sehr entschieden mit der Meyerbeer'schen Effektoper zu

*) Siegfried Kapper, Jahrbuch deutscher Belletristik. Prag, Bellmann, 1857.

vergleichen. Nun war es wieder eine Ironie, die gerade dem Verfechter der „Nebelwelt" den „romantischen Nebel" zum Vorwurfe machte!

Immerhin ist es ein Zeugniss für die gestaltende Kraft dieses Dichters, oder mindestens für sein eigenes Gefühl von dieser Kraft, dass unter allen Nachfolgern Wagner's er allein es unternommen hat, die Heldengestalt Siegfried's selbst zum Mittelpunkt seines Drama's zu machen. Ganz wie Wagner, schickt auch er seinem Trauerspiele „Siegfried's Tod" noch ein besonderes Stück voraus; über dieses ist freilich Alles gesagt, wenn wir es mit dem Dichter selbst als den „gehörnten Siegfried" bezeichnen. Wo es den Künstler verlangte, das unbewusste Werden und Erblühen der jugendlichsten Heldennatur, den *„jungen"* Siegfried im Walde zu belauschen, gelangt der Nachdichter des mittelalterlichen Epos nicht über den *„gehörnten"* Siegfried in Worms hinaus, der mit den Recken an Gunther's Hofe Turnübungen anstellt und mit Felsblöcken Fangball spielt. Der grosse mythische Zusammenhang vollends, in welchem die herrliche Erscheinung Siegfried's sich Wagner erst in einem für das Drama werthvollen Lichte zeigte, der schon in dem frühesten Entwurfe von 1848 deutlich erkennbar ist, und in der allmählichen Ausführung der Dichtung des Bühnenfestspieles immer heller und reiner zu Tage tritt, dieser grosse Zusammenhang, den allerdings nur die Intuition des Genius gewahren konnte, war für Hebbel nicht vorhanden und verkümmerte in wenigen märchenhaften Zuthaten, wie in der wunderbaren Herkunft seiner Brunhild und dem Feuersee um ihren Sitz, oder in der unvermittelten Erscheinung der herbeitragenden Zwerge während der Doppelhochzeit in Worms, in der Beibehaltung der Tarnkappe, ja der bedenklichen „Hornhaut" des Helden. Dagegen schlug er ein Verfahren ein, wie wir es ganz ähnlich bereits bei den „Tristan"-Dichtern beobachtet haben: er hielt sich an das ihm fertig vorliegende Epos und dramatisirte es kurzweg in seinem ganzen Verlaufe. Hierzu musste die Form der „Trilogie" dienen, und in der äusseren Anwendung dieser Form steht Hebbel unter allen nach-wagnerischen „Nibelungen-Dichtern" ebenfalls wieder einzig da. Wenn aber Wagner aus ihr den Anlass nimmt, alle einzelnen Momente zu sinnfälliger Gestaltung zu bringen, so erwachsen der dramatischen Arbeit Hebbel's die allerempfindlichsten Mängel daraus, dass er das für den Dramatiker bindendste Gesetz verschmäht: dem Zuschauer sichtbar werden zu lassen, was er für wahr halten soll. Das gänzlich undramatische Aushilfsmittel, Unwahrscheinliches hinter die Scene zu verlegen, anstatt es durch Mässigung und Vorbereitung verständlich und glaublich zu machen, wird von ihm auf die Spitze getrieben und erzeugt die bekannten renommistischen Uebertreibungen, die ihren Gipfel in gewissen rein physischen Kraftäusserungen hinter der Koulisse zeigen. Wenn dem von Siegfried erlegten Wurme so kolossale Dimensionen beigemessen werden, dass sein Riesenleib für eine Felsenwand gehalten werden kann, so hört die geistvolle Dramatisirung des Epos auf und die Münchhauseniade tritt ein. Hingegen ist es wohl nicht die Scheu vor „Theaterspektakel", sondern der Mangel

an schöpferischer dramatischer Phantasie, der durch keine dialektische Fertigkeit ersetzt werden kann, wenn das ganze, doch nicht für die Lektüre bestimmte, Drama in allen seinen drei Theilen nicht ein einziges, wirklich grosses, scenisches Bild uns darbietet. Eben an solchen Bildern ist das Werk des wirklichen Dramatikers unerschöpflich, und es ist kein Zufall, dass der „Ring des Nibelungen" den Malern so viel zu thun gegeben hat. Doch ist diess wieder ein über die Natur unserer „Dichter" belehrender Zug, die es so wenig gewohnt sind, bei ihrem Schaffen innerlich zu sehen. Läge diess in ihrem Vermögen, so müsste es ihnen freilich unmöglich sein, uns selbst in den epischen Theilen ihrer Dichtungen soviel des Widerstrebenden und Häszlichen darzubieten, wie bei Hebbel z. B. die Kraftprobe Brunhild's, wenn sie Gunther gestreckten Armes über den Rand des Schiffes hält, oder das Hereinkriechen des todtwunden Siegfried. So darf denn freilich der dramatische Dichter noch auf unseren Dank rechnen, wenn er nicht Alles uns sichtbar vorführt, was sich seiner Einbildungsfähigkeit gezeigt hat. Man suche doch, um sich hierüber vollends zu belehren, solchen Ausschreitungen einer lahmen Phantasie auch nur eine Scene aus den Werken wirklicher Dramatiker, z. B. aus allen Dichtungen Wagner's gegenüberzustellen, deren sichtbare Vorführung aus Rücksichten solcher Art unterlassen und nicht durch künstlerische Oekonomie ausgeschlossen wäre.

Seit den Verhandlungen über eine Aufführung von Wagner's Siegfried in Weimar schien diess der designirte Ort für die Aufnahme aller *anderen* „Nibelungen"-Dichtungen und Kompositionen. Hier war Dorn's Oper zur Aufführung angenommen; hier fand Hebbel's Werk eine Stätte, und bis in die neuere Zeit hat sich diese Tradition erhalten. Schwieriger ward der Wiener Triumph gegen den Antagonismus der Leitung des Burgtheaters erkämpft. Durch ihn ward Hebbel der Mann des Tages; man drängte sich um ihn, und die Studirenden der Universität bereiteten ihm ihre Huldigungen. Doch mochte dem Dichter, der seinen Erfolg nicht lange überlebte, das Vorgefühl nicht erspart bleiben, dass dieser Sieg nicht von langer Dauer sein werde; und ihm verblieb eine Bitterkeit gegen das „Monstrum, dass alle Kunstvermögen in sich vereinigt und die verschiedenen von einander gesonderten Künste überflüssig macht", so wenig ihm dieses auch damals gefährlich werden konnte. Sollten wir es nun noch für eine Nachwirkung des Verkehrs mit Hebbel ansehen, wenn einer seiner alten Freunde und Bewunderer noch vor wenigen Jahren nicht ohne Geräusch in vier verschiedenen Zeitungen den Beweis antrat, dass die Dichtung vom „Ring des Nibelungen" von vornherein auf einem fundamentalen Irrthum beruhe?

Wie Gränzsteine heben sich auf dem weiten Wege der Entstehung des Bühnenfestspieles von der ersten Konzeption bis zur Aufführung drei bedeutungsvolle Zeitpunkte ab: das Jahr 1853, als das des ersten Druckes der Dichtung für den engeren Kreis der Freunde, denen damit wie von ferne das Ziel ihres gemeinsamen Strebens gezeigt werden sollte; — das Jahr 1863, in

welchem das einzig als lebensvoll überzeugendes Kunstwerk Gedachte als Litteraturwerk dem bücherlesenden Publikum preisgegeben ward, für den Künstler das Ergebniss eines schmerzlichen Verzichtes, der tiefbegründeten Resignation auf eine mächtige Mithilfe zur Durchführung seiner grössesten und ernstlichsten Absicht; — und, wieder zehn Jahre später, der Moment der Grundsteinlegung zu dem Hause, in dessen Raum sich die ersehnte Entzauberung des Litteraturwerkes zur scenischen Erscheinung, die Erlösung der in stumme Partituren verschlossenen Töne zu lebendigem Erklingen vollziehen sollte. Es will uns scheinen, als wenn in dem Steigen und Sinken des Eifers unserer „Dichter" in der Behandlung des Nibelungen-Stoffes sogar diese drei Stationen sich nicht verkennen liessen; wobei uns auch eine auffällige Symmetrie in der Art und Weise nicht entgehen kann, wie, im Bewusstsein völliger Ohnmacht der eigentlichen Hauptgestalt gegenüber, in der jedesmaligen Stoffbegränzung gerade dieser ausgewichen wird. An dem für die Hauptgestalt des Nibelungenmythos so unwesentlichen *zweiten* Theile des alten Epos haben sich vor- und nachwagnerische Nibelungendichter mit Vorliebe zu schaffen gemacht. Gleich auf der ersten der bezeichneten drei Stationen konnte sich der zarteste deutsche Lyriker in richtiger Schätzung des von ihm Gebotenen nicht dazu bestimmen, sein Werk nach dem Helden selbst zu benennen; jedesmal aber, wenn wieder ein „deutscher Dichter", nach Geibel's Vorgange sich bescheidend, eine „*Brunhild*" den Nibelungenreigen eröffnen liess, folgten ihm zwei andere mit „*Kriemhildens Rache*" und einem „*Markgrafen Rüdiger*" auf dem Fusse. Dies geschah genau zweimal, nämlich 1863 und 1875;*) der zweiten „*Brynhild*" war aber schon nicht mehr die Ueberlieferung des Nibelungenliedes, sondern die Brünnhildenlieder der Edda zu Grunde gelegt. Darin konnten ihr freilich die Kriemhilden- und Rüdiger-Dichter nicht folgen. Eine eingehende Würdigung dieser dramatischen Leistungen entzieht sich uns um so mehr, als sie dieselbe schon gefunden haben, und in allem Wesentlichen an die Auffassung Hebbel's sich anschliessen.**) Ihnen allen ist, mit der angegebenen Ausnahme, für ihre Anschauung des Nibelungen-„Stoffes" der Boden des Nibelungenliedes gemein, auf dem sie sich, wie in einer engen Umzäunung, mit grossentheils schablonenmässiger Anordnung des Materiales bewegen;

*) Auf *Waldmüller's* Brunhild (1863) folgten die Dramen von *Hesekiel* (Kriemhild) und *Schenk* (Rüdiger); auf *Sigismund's*, bereits eddische, „Brynhild" (1875) die Dramen von *Arnd*, *Sigismund*, *Wilbrandt* (Kriemhild) und *Dahn* (Rüdiger).

**) Wie *K. Rehorn* in seiner Schrift „Die Sage von den Nibelungen" (Frankfurt 1877) die älteren Nibelungendichtungen (1819—1826) sehr ausführlich behandelt, nimmt sich der Wiener Bibliothekar *J. Stammhammer* in seinem Buche: „Die Nibelungendramen seit 1850" (Leipzig 1878) der jüngeren an. *Gutzkow's* „dramaturgische Parallelen" (im Bühnenfestspieljahr in dem Brockhaus'schen Organe „Unsere Zeit") knüpfen an die damals eben erschienene Schrift *H. v. Wolzogen's* „Der Nibelungenmythos in Sage und Litteratur" (Berlin 1876) an, worin die Unterscheidung des *epischen*, auf der späteren historisirten *Sage*, und des *dramatischen*, auf dem ursprünglichen *Mythus* beruhenden Nibelungen-Stoffes durchzuführen versucht war.

während ihnen jede andere Quelle, gegen die ausdrückliche edele Belehrung K. Simrocks, für spezifisch „nordisch“ gilt.

Diese letztere Anschauung ist auch nach den Festspielen in unserem Dichter-, Rezensenten- und Verlegerwalde im Grossen und Ganzen nicht aufgegeben. Nur, wenn vor den Festspielen mit dem blossen Namen „*Edda*“ etwas der „deutschen“ Poesie und „modernen“ Kultur durchaus Entgegengesetztes und das endgiltige Verdammungsurtheil über Wagner's Werk ausgesprochen schien, ward jetzt der Sieg, den man diesem Werke nicht hatte streitig machen können, alsbald dazu benutzt, unter seinem Schutze nicht allein neue Edda-Uebertragungen einzuführen (B. Wenzel beruft sich in dem Vorwort seiner „Edda“ ausdrücklich auf die seit den Festspielen vermehrte Nachfrage), sondern selbst eine vollständige „nordische Litteraturgeschichte“ introduzirte sich mit dem gleichen Hinweise auf das Interesse, welches die Bayreuther Aufführungen auf — skandinavische Dinge gelenkt hätten. Genug, das „Nordische“ hörte auf uns fremd zu sein. Die Walküren, die sich zuvor nur gar schüchtern in fremder Vermummung als „Valkyrien“ in der deutschen Dichtung hervorgewagt, gewannen nun in Dichtung, bildender Kunst und architektonischer Verzierung eine Popularität von zweifelhaftem Werthe und dienten selbst, wie „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, als Aushängeschild über Novellen modernsten Inhaltes.*) Mit einer romanartigen, aber in alliterirenden Versen abgefassten, epischen Nibelungen-Dichtung hatte schon längere Zeit zuvor ein fahrender Rhapsode in öffentlichen Vorlesungen viel Aufsehen erregt, und selbst das Urtheil Besonnener für sich günstig zu stimmen gewusst; nun aber wurden selbst der Jugend Versifizirungen der älteren und jüngeren Edda in modernisirten Nibelungenstrophen dargeboten.**) Man sieht, es fehlt im „deutschen Dichterwalde“ nicht an Eifer, das Neue, ob „deutsch“ oder „nordisch“, sich anzueignen und es in Scheidemünze umzusetzen; nur fragen wir uns vergeblich, wohin diese Regsamkeit führen und welche Erfolge wir uns davon versprechen sollen? Wir stehen vor der einsamen und reinen

*) *Zoë* v. Rosen, *die Walküre* (1878). — Ein dreiaktiges Drama: „*die Walkyren*“ von H. Lingg München 1864, und ein Roman aus Norwegens letzter Zeit: „*Die Walküre*“ von C. Morvell (Stuttgart 1882) sind die einzigen älteren Beispiele für das Vorkommen der Walküren im „deutschen Dichterwalde.“

**) Eine Bearbeitung altgermanischer Märchen und Götterzeugen in der geschilderten Art empfiehlt die „Kölnische Zeitung“ mit den Worten: „Den altgermanischen Märchen- und Sagenschatz einem weiteren Publikum *neu zu erschliessen*, das ist *mit besonders Vorgängen ja nicht mehr nöthig*; aber sie auf eine *einschmeichelnde* Art zugänglich zu machen . . . u. s. w.“ Die Augsb. Allg. Zeitung, deren kritische Studien einst noch Goethe mit der Anzeige von Schiller's „Wallenstein“ eröffnet hatte, erlaubt sich bei demselben Anlass die folgende Reklame: „Woher bezieht unser grosses Publikum seine Kenntnis der Götterzeuge und Märchendichtung? Zunächst von *der Opernbühne*, wie man an den Früchten erkennt. Die Verquickung epischer mit romantischen (?) Elementen . . . erregt in jugendlichen Gemüthern die schiefsten Begriffe und Anschauungen, und es ist ein höchst löbliches Beginnen, wieder auf die Pfade *jener lauteren Quelle* hinzuweisen“ . . . u. s. w.

Höhe des Bühnenweihefestspieles; bereits ist auch an diesem die „reichgegliederte Handlung“ vermisst worden. Sollen wir nun auch fünfaktiger „Parzivale“ gewärtig sein, die den ganzen Wolfram umfassen? Dann — Glückauf dazu; das „*Weihe*-Festspiel“ werden sie uns doch „stehen lassen“ müssen! Denn es ist glücklicherweise kein „*Stoff*“, so wenig, als dieses von irgend einem anderen Werke eines wahrhaften Künstlers gesagt werden kann.

Sollte es nun noch eines Schlusswortes für diese Betrachtungen bedürfen, so liesse es sich wohl am besten in dem anscheinend paradoxen Satze ausdrücken, dass es in der wahren Kunst überhaupt keinen „Stoff“ im Sinne des Dichterwaldes gebe. Es giebt keinen Stoff in der Kunst; der dichterische Stoff ist in Wahrheit immer selbst nur die wechselnde Form für den sich gleichbleibenden Inhalt, für die jedesmalige Erfassung und Gestaltung des ewigen Lebensproblemes. Diese Form ist der sichtbarste, leiblichste, einfälligste Ausdruck des Gedankens, den der Künstler, eben weil er Künstler ist, nicht anders als in der sinnlichsten Gestaltung wiedergeben kann. Nicht verkleidet er ihn erst in diese Gestalt, nachdem er zuvor seiner abstrakten Einsicht aufgegangen; die Allegorie ist der Tod der Kunst. Sondern der Gedanke erscheint vor seinem inneren Auge sogleich in dieser Gestalt. Das ist auch der Grund, weshalb die Frage nach der „Bedeutung“ eines Kunstwerkes immer ungelöst bleiben muss und von den grössesten Künstlern stets unwillig abgewiesen worden ist. Je reicher und innerlicher das Kunstwerk, desto mehr werden sich tausend Bezüge zu dem wirklichen Leben darin finden, aus dem es als dessen Abbild entsprosst, aber nicht eine durchgehende Deutung, so wenig als sich die ewige Natur selbst auf eine abstrakte Formel zurückführen lässt.

Diese „Form“ ist dem Künstler überall da geboten, wo eine lebendige Volksgemeinschaft sie aus sich erzeugt oder eine Ueberlieferung sie aufrecht erhält. Er denkt und empfängt dann in dieser Form, sie ist ihm wie die Sprache selbst; auch das Niegesagte wird er nicht anders als in dieser ihm eigenen Sprache ausdrücken wollen. Den griechischen Dichter kam über „Stoff“ und „Form“ kein Zweifel an. Als die Form der hellenischen Weltauffassung war ihm der hellenische Mythos geboten; über diesen Kreis strebte er nicht hinaus. Mit Vorliebe wurden selbst früher schon gestaltete Mythen, wenn in ihnen noch etwas Neues zu sagen war, noch einmal behandelt. Von den sieben uns erhaltenen Sophokleischen Tragödien sind die „Stoffe“ mehrmals von anderen Dichtern behandelt worden; an der „Elektra“ können wir durch die Vergleichung wirklich vorhandener Dramen auf das allerbelehrendste den besonderen Charakter der drei grossen griechischen Tragiker erkennen. Mit gleicher Unbefangenheit entnahm der menschenbildende Genius des grossen Briten seine Stoffe denselben Quellen, wie seine neben ihm dichtenden Zeitgenossen, den eben beliebtesten italienischen Novellisten, den Erzählungen Greene's oder Thomas Lodge's, dem Plutarch oder der Chronik Holinshed's. Ausser seinem „Richard II“ gab es auf der englischen Bühne noch zwei Stücke gleichen Namens und Sujets, und seinen „König Johann“ dichtete er Scene für Scene nach einem älteren Stücke.

Wie ganz anders wurden da die Modernen, dieses Wort für jetzt in dem Sinne genommen, in welchem sich Goethe darunter begreift. Wo zeigen sich bei Alten und Neueren so äusserste Gegensätze, wie zwischen „Götz“ und „Iphigenie“, zwischen denen der deutsche Dichter seinen Weg nimmt, um zu seinem „Faust“ zu gelangen? Wo ein Suchen und bald tastend allmähliches, bald verwegenes Weiterschreiten, wie in der Folge von Schiller's Arbeiten vom „Wallenstein“ bis zur „Braut von Messina“? Hat es je eine *reflektirende* Kunst und Poesie gegeben — das Meiste, was diesen Namen führt, ist weder Kunst, noch Poesie — so ist dies unsere sogenannte *klassische* Dichtung. Wie ergreifend die Klage des Mannes, vor dessen unvergleichlichem Schaffen auf Jahrhunderte zurück von deutscher Dichtung nicht die Rede sein kann, ohne dessen herrliche Produktivität Lessing's bilderstürmender Angriff auf die Prätensionen der französisch-klassischen Musterbilder zu einem in sich selbst erstarrenden Doktrinarismus hätte führen müssen, — die Klage dieses Mannes über die „*Wahl des Gegenstandes*“, an welcher „*wir Modernen alle leiden*“! „Denken Sie doch auch indess immer weiter über die poetischen Formen und Stoffe nach“, eine Mahnung, wie diese, an den mitsorgenden und mitschaffenden Freund, bezeichnet recht eigentlich die Noth, in welcher sich unsere grössesten Geister befanden. Ein gestaltender Trieb, nach dem Objekte der Gestaltung verlangend. Ganz auf sich gestellt, bis er den mit ihm schaffenden Freund gewinnt, dem er sich zu beispiellos vertrautem Geisterverkehr verbindet, und nach dessen Hinscheiden wieder vereinsamt, muss er die nun durch ihn allein vertretene Produktivität des deutschen Geistes in und mit sich versiegt wähnen.

Und als das sich ihm zur Verwirklichung seiner höchsten Ideen darbietende Werkzeug das — „deutsche Theater“, mit dem Tode Schiller's ein ungelöstes Räthsel, dessen eigentlichen Inhalt erst die auf dasselbe ausgedehnte Gewerbefreiheit aufdeckte. Auf seinem Boden konnte der Virtuose bisher nur immer noch — nicht durch das Genie — sondern durch einen Virtuosen anderer Gattung ausgestochen werden. Die Ausbeuter der Kunstform Schiller's scheiterten nicht an dem Felsen Goethe, sondern an einer Handbank, dem eben zu Stimme gelangenden „jungen Deutschland.“ Als dieses seine Virtuosität genügend auf dem Gebiete des Romanes, der Journalistik, des politischen Leitartikels und der aesthetischen Kritik geübt, warf es sich plötzlich auf das Theater und machte es zum Schauplatze seiner Ruhmesexperimente. Es trat mit so unwiderstehlichem Lärmen und Selbstvertrauen auf, dass sich auch der hochmüthigste Intendant davor beugte. An Nachahmung der „Klassiker“ ward von ihm nicht gedacht, allenfalls brachte es diese selbst auf die Bühne. Um die Zeit, wo „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ entstanden, und der erste Keim zum „Ringe des Nibelungen“ sich regte, errang es mit dem „Urbild des Tartüffe“ und „Uriel Acosta“ so beispiellose Erfolge, dass die Unmöglichkeit, diese je zu überbieten oder sie auch nur auf ihrer Höhe zu erhalten, ihrem Autor sein ganzes folgendes Leben verbitterte. Er blieb auf Goethe schlecht zu sprechen, und nannte „Tasso“ und

„Iphigenie" gelegentlich „*Konvenienzstücke, in denen die Selbstbeschränkung und das bewusste Maasshalten die Goethe'sche Verklärung* — vermuthlich durch den „Minister" Goethe? — *erhalte*."

Einen „Stoffes" in dem bedeutenden Sinne einer idealen Ausdrucksform für das Leben bedurften diese „Dichter" nicht; sie brachten vielmehr das Leben ganz unmittelbar auf die Bühne. Der Leitartikel und die historische Anekdote erhielt durch sie die „Gutzkow'sche Verklärung", wenn auch schwerlich damit die Berechtigung, oder selbst nur die ernstliche Bestimmung: als „deutsche Kunst" zu gelten! — Daneben aber die Legion unserer ganz eigentlich „Stoff"-dürftigen lyrisch-rhetorischen Euphuisten, mit ihren Sturmläufen zur Gewinnung der Bühne! Dann glauben sie nur eines „Stoffes" zu bedürfen und nehmen ihn, wo sie ihn finden. Da sie nun aber das „deutsche Theater" schon eingenommen haben, wer wollte sie hindern es weiter zu behaupten? Gewiss nur, wer ihnen bewiese, dass es in ihrem Sinne in der Kunst keinen „Stoff" giebt, sondern nur eine *Form*, weil alle Kunst nur Schein und Form ist. Diese Form steht und fällt mit der nothwendigen Bedingtheit durch ihren Inhalt, durch die stylvolle Genauigkeit, mit welcher der Gedanke des Künstlers Zug für Zug in ihr aufgeht. Was in dem Kunstwerke selbst unnöthig und überschüssig, was bei der Wiedergebung desselben auf unseren Theatern unkorrekt, verworren und unvollständig ist, das ist der „Stoff", von dem sich unsere „Dichter" und „Rezensenten" erhalten und dessen sie zu ihrem Dasein bedürfen. Aber dieses ihr Dasein ist eben selbst das Ueberflüssigste und Unfruchtbarste in unserem Geistesleben; und es hätte alsbald ein Ende, wenn wir, anstatt des Stoffes, einen deutschen „Styl" gewännen. Einzig dieses Bestreben nach einem grossen deutschen Styl in der Kunst bedingt das ganze Wagnerische Schaffen; nur diesem künstlerischen Drange und keiner reflektirenden „Stoff"-Wahl, nach Art und Gewohnheit des Dichterwaldes, verdanken wir auch das Herrlichste, die Wiedergewinnung unseres deutschen Mythos. Nicht als Stoff, sondern als Ausdrucksform für das andere Unsagbare ward uns dieser Mythos durch den deutschesten Künstler wiedergeboren. Wollten dieses auch unsere „deutschen Dichter" bedenken; wenn es ihnen wirklich um das Gedeihen der Kunst zu thun ist, sollen sie mit uns dasjenige fördern helfen, um das es uns jetzt Allen einzig zu thun sein muss: die Sicherung der Styleinheit künstlerischer Aufführungen an der dafür bestimmten Stätte zu Bayreuth!

Berichtigungen. — In den ersten beiden Abschnitten dieser Abhandlung finden sich einige kleine, der Verbesserung bedürftige, Fehler. S. 43, Z. 18 ist der Name Uettorodt, nicht *Mettorodt* zu lesen. Der auf S. 96 und 98 genannte Dichter einer dreiaktigen Tragödie „Isolde" heisst Albert (nicht *Robert*) Gehrke. Endlich ist der Sitz des unsichtbaren Sängers bei Schnorrgans aus der nochmals verglichenen Dichtung nicht so bestimmt nachweisbar, als auf S. 98 irrthümlich angenommen worden ist, und kann deshalb wohl auch ausserhalb des „Mastkorbes" gedacht werden!

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Vorträge im Interesse unserer Sache. — Herr Kreisrichter *Brüsel*, unser Vertreter für die goldene Aue, hat es ermöglicht, in dem kleinen Kreise der beiden Städtchen Artern (4000 Einwohner) und Heldrungen (2000 Einwohner) durch Vorträge während des letzten Winters für den Fonds unseres Vereines die Summe von 506 Mark Reingewinne aufzubringen. Ein empfehlenswerthes Beispiel thätiger Vertreterschaft!

Herr Dr. *Ludwig Schemann*, unser Vertreter für Göttingen und Mitglied des Spezial-Ausschusses, hat am 24. März in dem neuen *Zweigvereine des Patronat-Vereines zu Berlin* (Vorstand: Dr. W. Langhans und C. Schäffer) einen Vortrag: „Ueber musikalische und unmusikalische Menschen" gehalten, dem seines bedeutend anregenden und über die Wege edeler Agitation für unsere Sache aufklärenden Inhaltes halber eine weitere Verbreitung oder Wiederholung sehr zu wünschen wäre.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Die am 6. und 21. März im Kgl. Hausministerium zu Berlin stattgehabten, von der Frau Gräfin *von Schleinitz* veranstalteten beiden Matinéen, auf welchen Werke von Mozart, Beethoven und Wagner, unter Mitwirkung der Künstler: *Joseph Rubinstein* aus Bayreuth, *Franz Mannstädt* aus Dresden, *Bertrand Roth*, Schüler Liszt's (Klavier), und: Frl. *Marianne Brandt*, Frl. *Taglioni*, Frau *Müller-Rennebürger* aus Berlin, Frl. *Bianca Bianchi* aus Wien, Herren *Niemann*, *Krolop*, *W. Müller* aus Berlin (Gesang), zur Aufführung gelangten, haben den Reinertrag von *4600 Mk.* ergeben, welche dem Vereinsvorstande für die Förderung des Bayreuther Unternehmens zur Verfügung gestellt worden sind. —

Im *Berliner Wagner-Vereine* ward am 22. März der zweite Akt des „*Siegfried*" (Herr *Ernst* — Siegfried, *Bolle* — Mime, *Oberhauser* — Alberich, vom Kgl. Hoftheater, Frau *Ottomeyer* — Waldvogel, Herr *Seydtz* — Wanderer und Herr *Tietze* — Fafner) zur Begleitung auf 2 Klavieren (Herren *O.* und *R. Eschberg*) zur konzertmässigen Aufführung gebracht. —

Am 1. April gaben die Herren *C. Schäffer* aus Berlin und *O. Strüver* aus Hannover in Goslar ein, durch Herrn Dr. *M. Krafft* daselbst veranstaltetes, Konzert zum Besten unserer Sache, dessen Reinertrag von *150 Mk.* dem in Wiesbaden neugegründeten Fonds des Spezial-Ausschusses zugewiesen ward. —

Der *Lehrer-Gesangverein München* gab am 21. April ein Konzert unter Mitwirkung der Hofopernsängerinnen Frl. *Weckerlin* und *Blank*, des Kammersängers Herrn *Nachbaur*, der Herrn Hofopernsänger *Schlosser* und *Reichmann*, des Herrn Hofkapellmeisters *Levi*, Konzertmeisters *Walter* und mehrer Herren Kammermusiker und Hofmusiker, dessen Reinertrag zu gleichen Theilen dem Volksbildungsvereine für die Frauen-Arbeitsschule und dem *Bayreuther Patronat-Vereine* bestimmt ward. (Auf unseren Theil sind 618 ℳ entfallen.) Das Programm enthielt von *Wagner*: „Das Liebesmahl der Apostel", „Albumblatt (für Violine)" und das Quintett aus den „Meistersingern." —

Die Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bülow* in München am 13., in Mannheim am 15., in Carlsruhe am 17. April, haben unserem Fonds eine Vermehrung um *2328,53 Mk.* (896; 810,47; 622,06) verschafft. —

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* hat auf seiner Generalversammlung am 23. Mai in Baden-Baden für den *Bayreuther Fonds* die Summe von *eintausend* Mark bewilligt. —

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

N-9. 14106

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juli. Siebentes Stück. 1880.

Inhalt: — Zur sozialen Frage. Von Hans von Wolzogen. 2. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. Zweite Szene. 2. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen von L. Schemann. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Thomas Carlyle. 3. Zur Beurtheilung des Grossen. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Ueber Verlosung der Mitgliedschaftsrechte. —

Zur sozialen Frage.

Von Hans von Wolzogen.

II.

C. Frantz hat uns gezeigt, wie die positive Seite der Marxschen Theorie charakterisirt wird durch den Grundirrthum der naturwidrigen und undurchführbaren Gleichstellung des Güterwerthes mit dem Arbeitquantum. Hiernach betrachtet er die negative, polemische Seite derselben Theorie und weist dort einen gleichen Irrthum zur Missachtung der natürlichen Verhältnisse nach. Dieser Irrthum beruht auf der einseitigen Auffassung des *Kapitales*. Auch dieses ist ausschliesslich so aufgefasst, wie es dem Arbeiter, und zwar vorzüglich dem englischen Fabrikarbeiter erscheint. Wir müssen also hier an die vorausgeschickte allgemeine Bemerkung über die Verschiedenheit der deutschen und der englischen Verhältnisse wieder anknüpfen.

In England hat sich der Gegensatz zwischen dem reinen Fabrikbesitzer und weiterhin dem mächtigen Kapitalisten oder Besitzenden überhaupt und dem dagegen ganz besitzlosen, zum Sklaven erniedrigten Arbeiter, der einenden Bevölkerung der grossen englischen Städte sowie des Landes, das ihr

nicht gehört, bei dem unvergleichlich grandioseren Reichthume der Ersteren allerdings bis zu einem furchtbar hohen Grade ausgebildet. Ist doch die englische Gesellschaft auf Grund dieses radikalen Missverhältnisses in zwei gänzlich von einander getrennte Klassen zerfallen, welche sich gegenseitig wie die Geschöpfe verschiedener Gattung betrachten. Der alte Zwiespalt zwischen Normannen und Sachsen, Adel und Volk, brach hier unter neuen Formen schrecklich hervor. Dass gerade nur in England andererseits jene seltenen, einzigen Erscheinungen kolossal wohlthätiger Peabody's und Lady's Burnett-Coutts mit ihrer stolzen Verbindung von höchstem Reichthume und strengster Frömmigkeit auftreten konnten, das sind solche grossartigen Ausnahmen zur Bestätigung der Regel. Nicht anders verhält es sich mit der Menge wohlthätiger Anstalten und Vereine, welche England fast bis zur Komik charakterisiren. Diese englische „Wohlthätigkeit", welche uns wahrlich gegenwärtig vielfach zu beschämen berechtigt ist, entwickelte sich eben erst in Folge der unheilbaren sozialen Zustände selber, und sind einer gewaltigen Flickarbeit an einem verlorenen Werke zu vergleichen. Erinnern wir uns dagegen bei dieser Gelegenheit wiederum einmal einer unvergleichlichen Erscheinung der *Kunst*, und gedenken wir damit zugleich in ernster Theilnahme eines edelen, künstlerisch genial begabten, germanischen Menschen, der vor jetzt eben zehn Jahren (im Juni 1870), unter dem jagenden Fluche jenes grossbritannischen Kapitalismus tödtlich ermattet, ein allzufrühes Ende finden musste.

Wie ein Wunder aus den heiligen Regionen der vergessenen Menschlichkeit ertönte einst in jenen grauenhaften Zwiespalt des menschlichen Daseins hinein die liebevoll wahrhaftige Stimme des grossen angelsächsischen Dichters Charles Dickens mit seiner, bis dahin im wohlthätigen England unerhörten, allverständlich herzinnigen Predigt des *Mitleidens*. Nicht wie ein hochfahrend stürmischer Lord Byron warf er der verrotteten Gesellschaft der Besitzenden die stolze Verachtung einer, vom Zwiespalte selbst tödtlich zerrissenen, adeligen Individualität in das Gesicht, um dem Vaterlande auf sangreicher Flucht sich völlig abzuwenden. In die Tiefen des Volkes, dem er selber entsprossen war, stieg er mit hellem Auge und liebendem Herzen scheulos vertraulich hinein und rief, zwar nicht mit wundertönenden Stanzen, doch als der erzählende Beherrscher der englischen Volkessprache, dieses niedrige *Volk* aus der Vergessenheit seines Elendes an das Licht der grossbritannischen Kulturwelt hervor. Und die intensive Gewalt des Dichters zwang auch die herzlose vornehme Gesellschaft, widerwillig gefesselt auf ihn zu hören. Hernach freilich durfte das Auftreten Thakeray's derselben Gesellschaft, in seltsam missverständlicher Weise, für eine Befreiung von lästiger Beklommenheit in unsympathisch dumpfer Atmosphäre gelten. Indem Dieser die Gesellschaft selber, ohne in revolutionärer Empörungswuth mit ihr persönlich zu brechen, zum Gegenstande seiner unnachsichtlich sarkastischen Kritik nahm, fand sie sich von ihm anständigerweise wieder in den fashionablen Kreis von Ihresgleichen zurückgeführt, wobei er dann Männiglich nur anmuthige Gelegenheit

zu geben schien, sich über die vorzügliche Persiflage des „Nächsten“ feinsinnig zu amüsiren. Jener andere, erste wunderbare Ruf des Menschenherzens aus Künstlermunde war aber doch einmal auch dort bei den hohen Amüsanten vernommen worden, und gerade er soll in der That nicht wenig dazu beigetragen haben, dass heutzutage eben England an Institutionen und an weitverbreiteter Thätigkeit von humanitärer Bedeutung mitten in jener widerwärtigen Welt des gesellschaftlichen Zwiespaltes so ganz besonders überquellend reich sich zeigt.

Eine solche Wirkung der Kunst wäre immerhin höher zu schätzen, als die stummen Wohlthaten hinterlassener *Peabody*'scher Kapitalien. Wie aber hätte sowohl der Künstler, als auch der Millionär, dem Grundschaden eine heilende Hilfe zuzuführen vermocht, welcher auf der gesammten Organisation der englischen Gesellschaft und auf der Vertheilung des Besitzes selber beruht? Dieser Schade musste mehr und mehr den sozialistischen Kampf zwischen Kapital und Arbeit heraufbeschwören, den die Marxische Theorie uns nun aus dem fremden Elende des englischen Fabrikwesens auch auf das Gebiet des deutschen Volkes herüber verpflanzt hat. Wohl dürfen wir es uns nicht verbergen, dass wir einem ähnlichen Elende immer näher zugetrieben werden. Noch aber wäre es Zeit ihm auszuweichen, wenn nicht unsere soziale Frage von vorn herein durch die undeutsche Führerschaft des modernen Sozialismus auf eine falsche Bahn, und damit unser Volk, in wohlbedachter Absicht, von seinem eigentlichen Feinde abgelenkt würde.

Weit mehr, als ein Uebermaass des Industriekapitales, bedroht uns die Aufsaugung des an sich verhältnissmässig so kargen Nationalvermögens durch den *Geldhandel*. Die Hebung der Industrie eines Landes durch reiche Fabrikherren hat als solche doch stäts einen bestimmten nationalen Werth, wenn auch, einer ungerechten Organisation gemäss, ein grosser Ueberfluss der Reingewinnste nur in die Taschen der wenigen Besitzenden sich ergiesst. Die Bereicherung einzelner glücklicher Spekulanten aus der bedenklichen Sphäre des grossstädtischen Börsentreibens aber trägt keineswegs zur entsprechenden Vermehrung des Nationalwohlstandes bei. Sie bleibt dem eigenthümlichen Charakter des internationalen Geldhandels auch darin treu, dass sie weit entschiedener auf den egoistischen Begriff des persönlichen Erwerbes, des Privatinteresses, sich beschränkt. Kein Einzelner aber kann je so viele, wirklich nothleidende Arbeiter und Volksgenossen in der Masse durch seine persönlichen Ausgaben dergestalt ernähren helfen, wie eine allgemeine Hebung des Volkswohlstandes es vermöchte: eine Bereicherung Aller durch vernünftig geordnete Verwendung der grossen Kapitalien auf die Verbesserung der Naturbedingungen des Landes und der wirklichen Produktion, sowie durch eine, den natürlichen Verhältnissen und der Menschlichkeit entsprechende Organisation der Beziehungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitern.

Selbst wenn z. B. der durch den grossen Geldhandel an der Börse reich gewordene, allermeistens *undeutsche* Kapitalist — von dem fleissigen, kleinen,

deutschen Provinzialkapitalisten und seinen mit der Heimath verwachsenen Interessen ist hier nicht die Rede — selbst wenn Jener seine Kapitalien einmal in *Gutern* anlegt, oder wenn er damit grosse industrielle Etablissements begründet: er bleibt immer mehr der *Gründer*, als der *Grundbesitzer*, immer mehr der *Spekulant*, als der wirkliche *Fabrikant*. Im letzteren Falle ist er sogar meist nur der wohlgesicherte „Unternehmer" einer *Aktiengesellschaft* ohne alle menschlichen Beziehungen und Rücksichten. Der feudale Rittergutsbesitzer sieht in seinem altvererbten Gute die dauernde Grundlage des Besitzes und die natürliche Heimath seines Geschlechtes, und indem er seine ökonomischen Pflichten gegen dasselbe ernstlich sorgsam erfüllt, arbeitet er für die Zukunft seiner Familie, welche ihn, als ihr lebendiges Glied, ebenso nahe angeht, als wie ihre Gegenwart; und damit dient er zugleich dem Wohlstande der *Nation*, in deren Boden die Wurzeln seines eigenen Daseins ruhen, und mit deren Geschichte die seines Geschlechtes seit langen Zeiten innig verwachsen ist. Der eigentliche Geldhändler dagegen entbehrt von vorn herein dieses Naturverhältnisses und der daraus sich entwickelnden moralischen Kraft. Wenn er sich schon daran gewöhnt hat, anstatt einer soliden Verzinsung produktiv angelegter Kapitalien, lieber nur den momentanen „Coursgewinn" im Kauf und und Verkauf der „Spekulationspapiere" selber „mitzunehmen", so wird er ohnehin auch in dem Landbesitze, der obendrein auf einem sehr niedrigen Zinsfusse steht, nur ein Objekt für den raschen Verkaufsprofit sehen und jederzeit bereit sein, um des augenblicklichen Vortheiles willen sein Geld auf irgend ein anderes, ihm ebenso fremdes, jetzt gerade besonderen Gewinn versprechendes Unternehmen hinüber zu werfen. Bleibt er aber doch einmal aus irgend welcher Ursache auf dem Gute sitzen, nun, so wird er sich ihm gegenüber eben nur verpflichtet fühlen, es mit den Arbeitskräften der ihm dienstbaren deutschen Bauern auf die naturwidrigste Weise auszunutzen, bis er das Ganze, vielleicht zu besserer Verwerthung parzellirt, etwa Diesem oder Jenem unserer herunter gekommenen deutschen Edelleute wieder anhängen kann. Diese sind nämlich durch dieselbe Macht des Geldhandels von dem, ihnen naturgemäss zustehenden Gebiete des Grundbesitzes bereits abgedrängt und hierüber grossentheils selbst ökonomisch unwissend geworden; und wenn sie nun schon in halber Armuth etwa nach einem neuen Besitze herumsuchen, so pflegen sie sich nur allzugerne den Rathschlägen jener „schlauen", „geschäftskundigen" Spekulanten zu überlassen, mit denen selbst unser höchster Adel die schmachvollste Allianz zu schliessen ja leider sich nicht gescheut hat. Geht dann der deutsche Baron auf dem, nur mit grossem Kapitale wieder emporzubringenden Gute richtig zu Grunde, so kommen die ungezieferigen Hintersassen des Geldhandels und schiessen ihm aus dem, bei ihnen zusammengeflossenen Theile des „Nationalwohlstandes", zum Unterhalte seines verschuldeten Daseins, solange vor, bis er selbst mit Haut und Haaren ihnen anheim gefallen ist, wobei dann der von ihm gerühmte „schlaue", „geschäftskundige" Geist der Spekulantengattung immer noch einen gewissen Gewinn zu

machen verstehen wird. So zerbrechen die Wappen über untergegangenen Geschlechtern, aber die „Course" steigen über jeden „Krach" wieder lustig fort, und an der Börse fallen sich vor Vergnügen darüber die Aristokraten der Geburt und des Geldes jubelrufend in die Bruderarme!

Sind wir nicht des Unterganges werth?

Nein, — so lange noch gewisse Aristokraten des deutschen *Geistes* und *Herzens* unter uns auftreten und auf ihre schmerzvolle Frage *wollen wir hoffen?* durch ihr eigenes Dasein und Wirken eine so entschieden und triumphirend bejahende Antwort geben! —

Wollte der Führer des modernen Sozialismus, im Interesse der arbeitenden Nichtbesitzenden, gegen eine in Deutschland thatsächlich vorhandene und wirklich gefährliche Entartung des Kapitalbegriffes polemisiren, so hätte er seine Aufmerksamkeit vornehmlich den blühenden Auswüchsen des Geldhandels zuwenden sollen. Worin besteht denn die eigentliche Macht des Kapitales, als eben in der *Geldform?* Sehr treffend weist Frantz darauf hin, wie erst durch die Geldform der Besitz *beweglich* geworden ist, und dass jede Vermehrung der Beweglichkeit die Macht steigert. *„Mächtig ist, wer die Welt in Bewegung setzen kann, der blosse Begriff thut es nicht"*. Die Einführung der Goldwährung z. B. hat den Besitz um sechszehnmal beweglicher gemacht: diese bedeutete geradezu den Sieg der „goldenen Internationale", und war ein Schlag für den Mittelstand; denn die Beweglichkeit des Kapitales kommt dem Geldhandel zu Gute, und schädigt in demselben Maasse die der Ruhe bedürftigen kleinen Kapitale des Bürgerthumes. Wir haben das Alle schmerzlich erfahren, und dabei einsehen gelernt, dass die *Macht*, welche doch überall als das eigentlich Produktive erscheint, in diesem Falle nur in der Erzeugung des *Missbrauches* sich produktiv zu zeigen vermochte. Diese Art von „Macht" brachte also vielmehr bei faktischer Unproduktivität allein einen ihr selber anhaftenden Fluch zur Herrschaft. Das ist der *Fluch des Alberich*. Dieses „verfluchte" *Geld*, die runde, rollende Münze, bedeutet für uns *den Ring des Nibelungen*. Dieses „Geld" wird in der Hand seines Besitzers thatsächlich zum Symbole einer dadurch *beherrschten Welt*. An Stelle des alten königlichen Reichsapfels ist das allerdings ein recht *verflachtes* Symbol, welches schliesslich gar zum papierenen Bankzettel und Wechsel sich verflüchtigen konnte und, anstatt wie jener kaiserliche Apfel auf die Fruchtbarkeit, nur noch auf die „Fruktifizirung" deutet.

Die Heimath des Geldes ist nicht die Industrie, sondern der *Handel*. Der Handel aber, als der Mächtigere, beherrscht die Industrie, hat sie gleichsam ganz *in der Hand*. Müssen unsere Grundbesitzer, bei dem Mangel energischer Förderung und Organisation der natürlichen Produktionskräfte des Landes, bereits zu Industriellen werden: so geht die Industrie selbst wiederum mehr und mehr in Handel über. Wir sehen vor unseren Augen nach und nach Alles in „Handel" sich verwandeln, ohne zu bedenken, was sich damit vollzieht. Vielmehr sorgen wir mit dem Aufgebote der grössesten materiellen

Mittel für stäte Vermehrung und Erleichterung des *Verkehres* und glauben damit etwas ganz ausserordentlich Förderliches für den Nationalwohlstand zu leisten. Angesichts dessen wagt aber Frantz zu behaupten, dass die Beförderung der natürlichen Fruchtbarkeit des Landes für eine wichtigere Sache gelten müsste, als alle Verbesserungen der Kommunikationsmittel. Er fragt in der Form eines vortrefflichen Vergleiches: ob etwa die Beschleunigung der Gedankenzirkulation die Gedanken auch in demselben Maasse gehaltvoller machte, oder ob mit der gesteigerten Leichtigkeit des Reisens die Menschen auch in dem Maasse glücklicher wurden? — und fährt darnach fort:

„Wird darauf wohl Niemand mit einem unbedingten Ja antworten, so auch nicht darauf: ob etwa in demselben Maasse als die Transportmittel für die Güter vermehrt und verbessert wurden, auch die *Güterproduktion* selbst zugenommen hat? In einzelnen Produktionszweigen ohne Zweifel, für die Gesammtproduktion hingegen wird das nicht entfernt gesagt werden können. Sonst müsste in dem letzten Menschenalter unsere Gesammtproduktion sich vielleicht verzehnfacht haben. Zum mindesten also wäre sie dann doch doppelt so schnell fortgeschritten als die Bevölkerung, und diese angenommen, müssten wir heute in vollem Ueberfluss leben."

Damit ist es nun bekanntlich nichts; wir aber opfern ruhig und unbesehen Milliarden, welche unserem Lande zur Regulirung und Förderung produktiver volkswirthschaftlicher Verhältnisse so nothwendig wären, für die gepriesene Erleichterung und Vermehrung eines dergestalt ganz unverhältnissmässig protegirten Handelsverkehres. Daraufhin halten wir dann auch *Eisenbahnaktien* für höchst solide Dinge, trotzdem die „Ueberproduktion" von Bahngründungen schon unzählige „Nothleidende" auf unsere Courszettel gebracht hat, andererseits es aber auch vorgekommen ist, dass eine Bahn, in Folge lüderlicher Bauwirthschaft, gar nicht mehr befahren werden konnte, indessen die betreffenden *Aktien* ganz ungestört mit der übrigen Hausse munter in die Höhe stiegen.

Hiermit sind wir wiederum beim *Geldhandel* angelangt, welcher schliesslich seinerseits über allem anderen Handel steht; weshalb denn auch nachgerade Alles von der *Börse* abhängt. Der Grundbesitz geht in die Hypothekenschuld über, die Industrie wird zur „Aktiengesellschaft"*), der Handel ist durch den Disconto beherrscht. Der Staat selbst befindet sich ganz in der Macht der Bankfürsten, bei welchen er seine grossen *Anleihen* zu machen hat und die ihm den — möglichst theueren — Ankauf seiner Staatsbahnen vermitteln. Dadurch werden die reichen *„Häuser"* immer noch reicher, indem sie alle Profite, Prozente und Courssteigerungen schleunig „mitzunehmen" wissen. Das Volk aber wird durchaus nicht demgemäss wohlhabender, zumal die grossen Anleihen meistens in Rücksicht auf die militärischen Bedürfnisse des Staates gemacht werden müssen. Derselbe Geldhandel aber, der nach einem glücklichen nationalen Kriege die gewonnenen Milliarden des Feindes

*) Im Rheinland und Westfalen giebt es fast kein industrielles Werk, welches nicht mit Bankierschulden oder mit Obligationen belegt wäre, so dass auf Jahre hinaus alle Erträgnisse mit Beschlag belegt sind.

recht vortheilhaft wieder zum Lande hinauszuspekuliren versteht, erweist sich, — wie wir es 1870 erlebt haben — ebensogut auch einmal bereit, die militärischen Anleihebedürfnisse der feindlichen Nationen mit internationaler Grossartigkeit profitirlich zu befriedigen. Dann stärken also die dem Inlande abgewonnenen Kapitalien das Ausland, wie die englischen Waffenhändler in Südafrika die Wehrkraft der Zulu's.

Hier steckt der Krebsschaden im Körper der deutschen Gesellschaft; von hier aus droht eine tödtliche Krankheit unseren ganzen sozialen und staatlichen Organismus zu ergreifen und den Rest unseres Nationalwohlstandes völlig zu Grunde zu richten. Mit der Scheu einer tiefeingewurzelten Verwandtschaft schweigt Marx davon gänzlich. Nur bemüht, die Fabrikanten bei der Gewinnung von *Mehrwerthen* durch Ausbeutung ihrer Arbeiter zu ertappen, gedenkt er gar nicht der *Börse*, wo die „Mehrwerthe" auf die schamloseste Weise, in den grössesten Dimensionen, und zur Schädigung des gesammten Volkswohlstandes, fortwährend erspielt und erlistet werden. Spricht aber sein Kritiker das von ihm verschwiegene Wort anstatt seiner aus, so wird uns mit einem Male die ganze Frage erschrecklich klar.

Wie kommt es doch, dass wir in den Reihen der Sozialdemokraten, welche naturgemäss, als die radikalen Gegner des Kapitales, für die gefährlichsten Feinde der Geldhändler gelten müssten, ebenso wie hinter den geheimnissvollen Schlachtreihen der russischen Nihilisten, gerade so zahlreiche Mitglieder aus der eigentlichen Nation der Kapitalmacht und des Geldhandels erblicken dürfen, deren Begabteste — wie Lassalle und Marx — denn auch mit gewohnter Energie und Klugheit sogar der Hauptführerschaft des modernen Sozialismus sich bemächtigt haben?

Sie wissen wohl, was sie thun!! Dem abstrakten Börsenhandel ist es schliesslich gleichgiltig, ob es Liberalismus oder Sozialismus, Nationalismus oder Internationalismus, Individualwirthschaft oder Kollektivwirthschaft in der Welt giebt, wenn er nur etwas dabei *verdient*; und hierauf eröffnen sich seiner rechtzeitigen und geschickten Spekulation allerdings gerade im sozialistischen Staate ganz herrliche Aussichten. Der sozialistische Staat muss zur Ermöglichung der Kollektivwirthschaft die Individualwirthschaften auflösen. Auf friedlichem Wege kann dies gar nicht ohne grossartige *Kreditoperationen* vor sich gehen. Hier wird also die Börse, als unerlässliche Vermittlerin, durchaus an ihrem Platze sein, um die gewaltigsten Prozente einzustreichen. Haben doch schon z. B. bei der Gründung unserer berüchtigten „Reichsbank" die mit den „Unternehmern" in Verbindung stehenden Börsenspekulanten, Dank vorheriger genauer Informirung, an der momentanen Steigerung des Courses der neuausgegebenen Antheilscheine Unsummen aus dem Volksvermögen zu gewinnen gewusst. Konnte doch noch jüngst, bei Gelegenheit der Verstaatlichung der Bahnen, ein einziges, den Regierungskreisen nahestehendes „Berliner Haus", das sich frühzeitig in den Besitz von etwa 20000 hohen Aktien einer als zum Ankaufe bestimmt ihm angegebenen Bahn gesetzt hatte, den Millionen-

Gewinn der nachher auf den wirklichen Staatskauf hin eintretenden stürmischen Hausse unverkürzt in die eigene Tasche stecken. Nun stelle man sich vor, welche riesigen Profite dann erst zu machen sein werden, wenn es sich um den staatlichen Ankauf des *gesammten Privatbesitzes* handelt! Hierdurch würde der Geldhandel mit einem Male zu einer bisher ganz unerhörten Machtstellung gelangen. Ja, er würde es sein, welcher schliesslich den „*Staat*", diesen allergewaltigsten Begriff des Sozialismus, repräsentirte, während die ganze produzirende *Bevölkerung* dieses Staates nur noch aus den *Sklaven* bestünde, welche für jene, allerdings sehr internationale, Staatsaristokratie arbeiten müssten.

Um dieses schöne Ziel wirklich zu erreichen, muss es freilich dem sozialistisch operirenden Theile der eigentlichen *Nation* des Geldhandels vor Allem daran gelegen sein, dass die soziale Revolution nicht gewaltsam eintrete; denn dann ist es mit den soliden Staatsaufkäufen nichts. Auch würde eine gewaltsame Revolution sich nur zu bald instinktiv gerade gegen das Kapital der *Börse* richten. Eine neuerdings in unserem Volk erwachte, bedenklich anwachsende Bewegung droht sogar schon im Voraus die gegentheiligen Bemühungen der undeutschen Sozialistenführer zu vereiteln, denen es eben vornehmlich darauf ankommen musste, den Sinn des Volkes von ihrem eigentlichen Ziele und der damit zusammenhangenden Geldwirthschaft abzulenken und gegen die, den Arbeitern allerdings zunächst liegende, Uebermacht der Arbeitgeber zu hetzen. — Das Allerschlimmste — oder das Allerbeste! — ist nur, dass, auch schon ohne jede Vereitelung von anderer Seite her, jene undeutsche Macht sich in dem Netze ihrer eigenen Schlauheit fängt, indem sie mit ihrer fremdländischen Theorie nicht nur den gefährlichen, von ihr selber sonst so verpönten, *Klassenhass*, nämlich zwischen Arbeitern und Arbeitherrn, auf das Bedenklichste anschürt, sondern auch, wie wir schon vorher zu bemerken Gelegenheit hatten, eben der Fremdartigkeit und Falschheit ihrer künstlichen Theorie halber, die Möglichkeit einer *friedlichen Reformirung* unserer sozialen Verhältnisse geradezu gründlich hintertreibt.

Diejenigen, welche so gut wissen, was sie thun, vermögen also doch nicht sich dessen bewusst zu werden, wohin sie damit gerathen. Es fehlt ihnen der intime und lebendige Zusammenhang mit dem Wesen und der Geschichte des Volkes, in dessen Mitte sie auf seine Kosten ihre grossmächtige Zukunftsglorie vorzubereiten beflissen sind. Losgelöst von der Natur, wie es ihr Schicksal ist, werden sie es dann einmal zu erfahren haben, dass die *Missachtung* der Natur in einem schlimmen Zusammenbruche ihrer künstlichen und fremdartigen Spekulationsgebäude an ihnen sich rächen müsse. Damit wird es freilich mit ihnen noch nicht zu Ende sein; denn sie haben ihrerseits eine eigene „*Natur*", welche mit wühlender Zähigkeit sie immer wieder obenauf bringt und zu der Hoffnung auf eine gewisse prophezeihte *Weltherrschaft* berechtigt. Deren eigenthümliche Bedeutung aber werden wir erst in einem späteren Kapitel zu betrachten haben, um daraus zu erkennen, dass

sich auch selbst hierbei das Schicksal einer Natur ohne natürliche Lebenswurzeln — nämlich jenes fatale *sich im eigenen Netze fangen* — im grössesten Sinne dennoch erfüllen muss.

Wenn man die soziale Frage auf vernünftige, naturgemässe Weise zu lösen versuchen will, so hat man vor allen Dingen die berechtigte Form des Kapitales, als einer selbst *produktiven* wirthschaftlichen Kraft, anzuerkennen und von der unberechtigten eines nur persönlich *lukrativen* Besitzes durchaus zu trennen. Nicht aber darf man nach Marxischer Manier das gesammte Kapital als solches in einen Topf, d. h. in den grossen, von den Zukunftsbankier's verwalteten Weltstaats-Säckel werfen. *Produktion* und *Lukration*: das sind die richtigen Gegensätze. Wird das Kapital aus einem *Hilfsmittel* für den Volkswohlstand zu einer herrschenden *Gewalt* über die Arbeitskraft, oder auch über den mit Hypotheken belasteten Grundbesitz: so ist dies ein unnatürlicher Zustand, gegen welchen allerdings eingeschritten werden muss. Nur eben nicht auf jenem bedenklichen und verfehlten Wege des Herrn Marx! — Dagegen zeigt uns Constantin Frantz in seinen lehrreichen Betrachtungen über das Kapital wiederum seine feine Empfindung für die *Natur* jeglicher Sache, welche ihn ein so gerechter Richter über alle Verhältnisse sein lässt, die er uns mit der ihm eigenen eminenten Klarheit beleuchtet.

Das Kapital ist seinem Wesen nach der *Ueberschuss* der Produktion, welcher durch *Fleiss* und *Sparsamkeit* über den Konsum hinaus erworben wird. Es sind damit offenbar nur die ehrlichen Erwerbungen wirklich thätiger Produzenten bezeichnet, als welche ihren produktiven Fleiss nicht ruhen lassen, sondern den gewonnenen Ueberschuss an rechter Stelle wiederum zu Amelierationen ihrer Produktionsgebiete und Produktionsweisen zu verwerthen wissen. Durch solche Erwerbungen wird der Nationalwohlstand gehoben; und ein solches, auf natürlichen Verhältnissen begründetes, und ihnen auch wieder zu Gute kommendes Kapital wird zu einer wirklich *moralischen* Macht, die bei der Lösung der sozialen Frage keineswegs unterschätzt werden darf. Ja, dieses arbeitende Kapital ist der Schöpfer unserer *Kultur*, und zwar nicht nur im Sinne eines dadurch dauernd geförderten, natürlichen Volkswohlstandes, sondern auch in der höchsten geistigen Bedeutung.

Die wahren Arbeiter des Geistes, unsere grossen Forscher, Weisen und Künstler, bleiben für die volle Verwirklichung ihrer höchsten Kulturgedanken auf die Hilfe jenes Kapitals angewiesen. Es wäre fürchterlich, wenn dieses in der That an sich etwas so Verderbliches wäre, dass jede Berührung mit ihm unsere Genien befleckte und ihre idealen Thaten und Werke entweihte. Vielmehr empfängt die moralische Kulturkraft des Kapitales selbst seine edelste Weihe gerade dadurch, dass der Ueberschuss des *Fleisses* eines Volkes dem Ueberschusse seines *Geistes* dienstbar wird und einer glücklichen Nation die Tempel ihrer Weisheit, Frömmigkeit und Schönheit baut. Einer unglücklichen Nation freilich, welche an dem Mangel einer natürlichen sozialen Organisation und dem zu Folge auch an einer Entartung des Kapitales leidet: der muss

eine solche hohe Bedeutung des letzteren unverständlich, und das Bedürfniss des Idealen, wie auch wir es gegenwärtig empfinden, sogar anstössig sein. Unser nationales Unglück aber besteht eben darin, dass unsere schwächeren und mangelhaft geförderten natürlichen Produktionskräfte es nicht zu einer vollen gesunden Freude und einem starken moralischen Bewusstsein in Betreff des inneren Werthes und der äusseren Verwerthbarkeit des Kapitales bringen konnten. Daher zeigt sich uns dieses nun mehr und mehr von dem Schicksale bedroht, der blossen persönlichen Lukration einer um das Wohl des tiefbedürftigen Volkes unbekümmerten Gesellschaft anheim zu fallen.

Ohne die Ersparnisse der intelligenten Arbeit bliebe unser Nationalleben ein monotones, nothdürftiges Vegetiren. Dagegen entsteht durch die Entziehung dieser Ersparnisse seitens Einzelner gegenüber der verarmenden Gesammtheit — der nationale *Nothstand*. Auch bei uns schon tritt diess auf dem, von unserem Sozialismus nur erst allein beachteten, Gebiete der *industriellen Kultur* derart hervor, dass man sich von dort aus ernstlicher an die Lösung der sozialen Frage zu begeben gedenkt. Um so mehr hat man, anstatt aller Marxschen Theorie, darauf zu achten, inwiefern auch das vorhandene Industriekapital vor der *Lukration* bewahrt und der wirklichen *Produktion* zugeführt werden könne. Nämlich nicht etwa nur der Produktion von Industrieartikeln, sondern eines gewissen Wohlstandes des industriell beschäftigten Volkes selbst. — Es handelt sich also um eine *Organisation*, welche es verhindere, dass der ganze Ueberschuss der Arbeitserträgnisse in die Tasche des Arbeitsherrn fliesse. Vielmehr soll die Organisation es bewirken, dass das gewonnene Kapital mehr ein Kapital der Unternehmung als wie des Unternehmers werde. Zur Förderung der gesammten industriellen Anlage von unten auf, von der Sicherung und Verbesserung des Lebens der Arbeitenden bis empor zur Hebung und Vervollkommenung oder Erweiterung der Arbeit selbst, soll das Kapital in segensreicher Weise zur natürlichen und menschenwürdigen Verwendung kommen.

Dies führt unseren Freund auf den Gedanken einer Konföderation zwischen Arbeitsherrn und Arbeitern. Es muss ein Verhältniss der *Gegenseitigkeit* bestehen, wobei das Kapital, welches der Arbeitsherr durch die Kräfte seiner Arbeiter vermehrt, dauernd in der Unternehmung fortwirkt, und der Arbeiter an den erzielten Mehrgewinnen, gleich dem Besitzer des Grundkapitales und geistigen Leiter des Ganzen, ein entsprechendes *Antheilsrecht* besitzt. Diese Verhältnisse wären, nach Frantz, zu regeln durch besondere, von den Sachverständigen des betreffenden Bezirkes gebildete „*Kammern*“ und auszuführen unter der Garantie der öffentlichen Obrigkeit in Kreis und Amt. — Wir finden also hier Einrichtungen, welche durchaus den natürlichen Verhältnissen und Bedürfnissen der Landestheile und der Berufsarten entsprechen, z. B. Ackerbau-Kammern für die Landwirthschaft und Fabrik-Kammern für die Industrie. Und zwar würde alles dieses von den wirklichen Berufsinnern der besonderen Kreise des Landes, je nach deren Bedürfniss und Vermögen, vernunftgemäss

zu bilden sein. Anstatt dessen besorgt dergleichen jetzt, da der Staat die soziale Aufgabe unbeachtet liess, die *Aktiengesellschaft*. Diese aber, ohne natürlichen Zusammenhang mit dem Boden ihrer Thätigkeit, und gleichgiltig gegen die vorhandenen Zustände der Landes- und Volkstheile, wo hinein sie ihre Etablissements verpflanzt, lässt nicht ihre Aktionäre, sondern die *Aktie* arbeiten und stellt den Arbeiter in den Dienst des seelenlosen *Kapitales*, dessen Gewinne wer weiss wohin fliessen, anstatt nach vernünftiger Organisation der gesunden Beförderung des einheimischen Wohlstandes zu dienen.

Gingen dagegen die industriellen oder sonstigen grösseren Unternehmungen aus den *Gemeindeverbänden* selbst hervor, so würde es die Aufgabe des Staates sein, diese Unternehmungen je nach ihrer Ausdehnung und Bedeutung seinerseits zu unterstützen. Dies würde aber schon von vorn herein durch eine, gleichfalls auf die natürlichen Verhältnisse begründete, allgemeine Organisation des *Kreditwesens* einigermaassen geregelt werden können. Hierbei würde derselbe Grundgedanke der Konföderation — d. h. also der vernünftigen Vereinigung selbständiger Bildungen — durchzuführen sein. An Stelle einer nach Art jüdischer Aktiengesellschaften in der Residenz gegründeten „Reichsbank" mit Filialen von oben herab, wäre vielmehr ein von unten aufgebautes, von den Gemeinden und Berufsgenossenschaften ausgehendes, und nach den Wirthschaftszweigen verschieden modifizirtes, *föderatives Bank- und Kreditsystem* wünschenswerth. Innerhalb dessen hätte dann bei grösseren Unternehmungen z. B. die Gemeinde den Kredit der Kreisbank, diese weiterhin den der Landschaftsbank u. s. f. in Anspruch zu nehmen. Nur bei solcher natürlichen Organisation kann ehrlicher *Kredit*, d. h. wirklicher Glaube, stattfinden, weil innerhalb der Konföderation ein jedes Glied das andere kennt und seine Verhältnisse zu übersehen vermag. Auch würden alsdann die Kapitalien nicht alle in der *Kapitale*, als dem Sitze der Reichsbank, sich anhäufen, sondern dem ganzen Lande gleichmässig zu Gute kommen.*)

Wir können nicht an dieser Stelle die Anwendung des Gedankens der Konföderation auf die sozialen Verhältnisse in alle Einzelnheiten weiter verfolgen. So wollen wir denn zum Schlusse dieses Kapitels nur noch hervorheben, dass eben dieser Gedanke der Konföderation der grosse *deutsche Gedanke* ist, auf welchen Frantz, gleich wie er von der Natur überall ausgeht, am Ende seiner einzelnen Betrachtungen stäts mit innerer Nothwendigkeit gelangt. Er ist der geistige Ausdruck der deutschen Natur selbst, wenn es sich um eine politische oder soziale Organisation ihrer geschichtlichen Bildungen handelt. Die Verbindung untereinander verschiedener Elemente zu Einem höheren Zwecke, bei gerechter Anerkennung der Eigenart der Einzelnen,

*) Der Reichsbank hat z. B. die sächsische Bank zwei Drittel ihrer Wirksamkeit opfern müssen, welche der sächsischen Industrie zu Gute kamen. Von den 20 Millionen Thalern, welche unausgesetzt den heimathlichen Interessen Sachsens dienten, ist also ein grosser Theil, in Folge jener Reichsschöpfung, zu Gunsten der Börse und der grossen Kapitalisten der „Kapitale", dem Lande selbst verloren gegangen. —

darf wohl überhaupt als die ideale Form der zur moralischen Ordnung erhobenen Natur gelten; aber zugleich ist das eine Idealität, welche im deutschen Volkswesen vor allen anderen ihre typische Realität gewonnen hat. Dies sehen wir sowohl bei der ersten Erscheinung des *deutschen Volkes*, in den Verbrüderungen und Bündnissen der altgermanischen Stämme, welche ja den Römern selbst zunächst unter dem Namen der Germani, der Brüder, bekannt wurden, als auch noch jüngst in der höchsten idealen Erscheinung *deutscher Kunst*, worauf wir noch unsere besondere Aufmerksamkeit zu richten haben werden. Die späteren Betrachtungen unseres Freundes über die deutsche Geschichte führen diesen Gedanken weiter durch, dessen befreiende Macht, in die *soziale Frage* eingeführt, die Fehler und Uebertreibungen des modernen *Liberalismus*, gegen welche sich im Grunde die, hierdurch erst hervorgerufene, sozialistische Bewegung richtet, verständig korrigiren, und damit eine gesunde und gefahrlose Reform für unsere sozialen Zustände ermöglichen würde.

Vergessen wir aber niemals, dass es nicht darauf ankommt zu wissen, ob etwas möglich, sondern nur: ob es gut ist, und ob natürliche Ansätze dazu vorhanden sind, durch deren Stärkung auf irgend welche Weise jedenfalls schädlichen, widernatürlichen und feindseligen Einflüssen ein edeler Widerstand geleistet werden kann; — gleichwie vor Allem unsere *Kunst*, inmitten einer ihr ganz entfremdeten Welt, als etwas Echtes und Gutes mit allen Kräften zu erhalten und zu stärken ist, mag auch das Gesetz des Schicksals oder der Natur dieser Welt den absoluten Sieg ihrer höchsten Kulturmacht ihr niemals gewähren.

Jede *That* für das Gute ist ein *Sieg* des Guten, wie der Mensch ihn grösser nicht erwarten darf! —

Die Bühnenproben

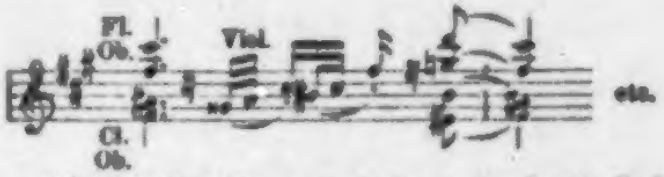
zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Das Rheingold.

Zweite Scene. 2.

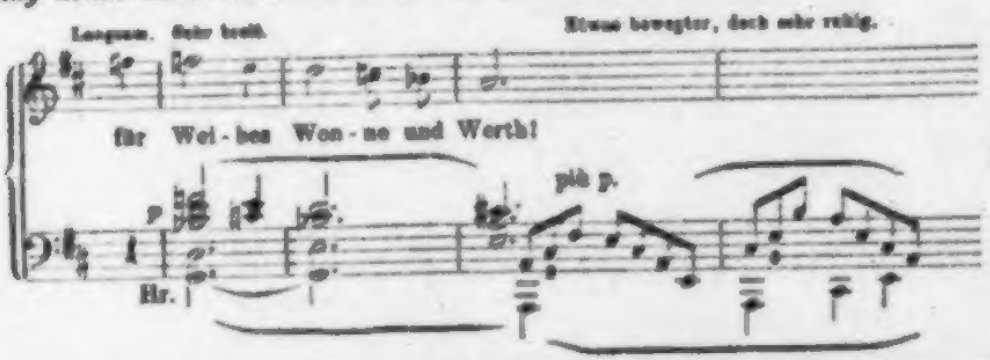
Der zweite Haupttheil der Scene beginnt mit dem Auftreten des von Wotan schon lange vergebens erwarteten Loge. Sein Kommen hatte nach des Meisters ausdrücklicher Anweisung nicht von der Seite der Bühne, sondern von den, in deren Mitte liegenden Felsen her zu erfolgen. Mit grösester Leichtigkeit und ungezwungener Natürlichkeit waren die Wechselreden zwischen Wotan und Loge auszuführen; in ihnen musste der scharfe Kontrast des herrisch drängenden Unmuthes des ersteren und der ironischen Heiterkeit und Sorglosigkeit des letzteren auf das Bestimmteste hervortreten. Das nach den, gleich gierig leckenden Flammen aufzuckenden, chromatischen Sextakkorden ertönende Fisdur-Thema



in welchem eine prickelnde Zerstörungslust ihren Ausdruck findet, war durchaus mit sehr prägnanter, aber dennoch leichter Akzentuirung zu spielen. Bei den Reden Loge's sah der Meister besonders darauf, dass von dem Tone der Ironie, unter dessen Hülle sich Loge's Wesen verbirgt, jede Affektation und Manierirtheit ferngehalten werde. Loge repräsentirt das böse Gewissen der ganzen in Glanz und Pracht vor uns stehenden Götterwelt, aber diese moralische Seite seines Charakters darf ebenso wie der ihn erfüllende dämonische Vernichtungstrieb nur in einzelnen Momenten, wie unversehens, hervorbrechen, um sofort wieder von der Oberfläche zu verschwinden. Dabei durfte der Darsteller des Loge nicht ausser Acht lassen, durch mannigfache, seine wandelbare Flammennatur kundgebende Körperbewegungen die Wirkung seiner Rede zu erhöhen. Das Walhall-Thema zur Begleitung seiner ausweichenden Antwort war mit der früher bezeichneten leichteren Vortragsweise zu spielen. Am Schlusse der Antwort, in der er der Riesen Arbeit als trefflich gelungen lobt, musste die Stelle

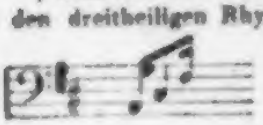
von einer charakteristisch malenden Handbewegung begleitet werden. Zu beachten ist auch, dass Loge nicht sofort bei seinem Erscheinen in den

Vordergrund der Bühne treten darf, sondern erst im Verlaufe der mit Wotan gewechselten Reden mehr dahin vorschreitet. Dieses allmähliche Vorschreiten hat hauptsächlich während Wotan's Rede *Arglistig weichst Du mir aus* u. s. w. zu geschehen, und erst bei dessen, in lebhaft vordringendem Zeitmaasse gesprochenen Worten *Da einst die Bauer der Burg zum Dank Freia begehrten* standen Wotan und Loge ganz nahe bei einander. Mit grösester leidenschaftlicher Erregtheit hatte Froh seine Worte *Loge heisst du, doch nenn' ich dich Lüge* hervorzustossen und dabei in Wotan's Nähe zu treten. Schon holt der durch Loge's höhnende Entgegnung gereizte Donner zum Schlage aus, als Wotan mit einer schützenden Armbewegung dazwischen tritt und zur Ruhe mahnt. Es bedarf keines besonderen Hinweises, dass alle diese Handlungsmomente in genauester Uebereinstimmung mit den sie musikalisch charakterisirenden Stellen des Orchesters ausgeführt wurden. Auf Wotan's hartes Drängen erwidert Loge mit dem Tone gekränkter Unschuld: *Immer ist Undank Loge's Lohn* u. s. w., wobei er nach des Meisters Anweisung seine Worte mit lebhaftem und charakteristischem Hin- und Herwiegen des Oberkörpers begleitete. Es ist nicht möglich, den freiesten Ausdruck der Rede in melodisch fesselnderer Gestalt wiederzugeben, als es hier geschehen ist. Zu seinem Höhepunkt gelangt dieser ganze, von Loge mit steigender Wärme und bedeutsamer Betonung gesungene Erguss, wenn er kundthut: *In der Welten Ring nichts ist so reich als Ersatz zu muthen dem Mann*



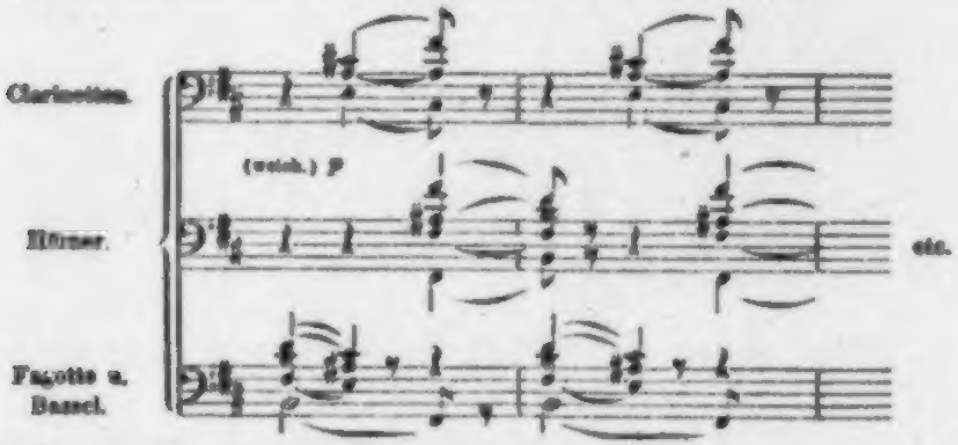
Für die Ausführung des nun folgenden, auf das Freia-Motiv gebauten Ddur-Satzes, in welchem die Spannung des Momentes in weiche Empfindung sich löst, gab der Meister die Vorschrift, dass besonders die Triole in der mit solcher Konsequenz durchgeführten Begleitungsfigur sehr sangbar und dabei äusserst ruhig und gleichmässig zu spielen sei. Er nannte dabei die Triole *die langsamste musikalische Figur*, weil sie durch eine Art von Synkopirung zu Stande käme.*) Die hier verlangte Weise des Vortrags hat auch Wolzogen in seiner

*) Man hat sich nämlich das Entstehen der Triole, als Umwandlung des zweitheiligen in den dreitheiligen Rhythmus, auf folgende Art vorzustellen. Aus der synkopirten Figur



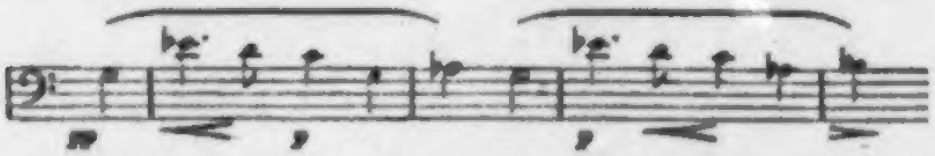
wird durch Ausgleichung der rhythmischen Verschiedenheit:

Betrachtung über den Styl (S. 26) treffend und mit Herbeiziehung mehrer Beispiele charakterisirt. In der bei Loge's Worten *Viel frug ich, forschte bei allen* erfolgenden Modulation nach H-moll waren in den sich gleichzeitig verschlingenden und ablösenden Akkorden der drei Bläsergruppen



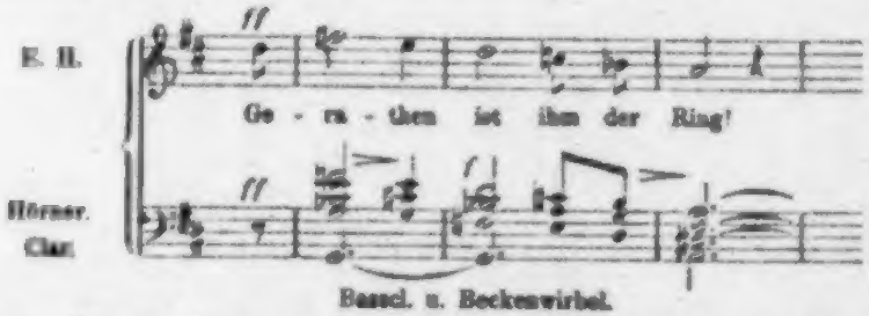
alle hervortretenden Akzente zu vermeiden.

Ein besonderes Gewicht legte Wagner darauf, dass das Erstaunen und die Betroffenheit, in welche vornehmlich die Götter durch Loge's Mittheilungen versetzt werden — Fricka ist die erste, in deren Mienen diese hervortritt — in verschiedenartigster, dem Charakter jeder einzelnen Persönlichkeit entsprechender Form zum Ausdruck komme, und es gelang ihm auch durch sinnvolle Gruppirung dem scenischen Bilde die grösseste Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit zu verleihen. Hauptsächlich am Schlusse der Erzählung Loge's von dem ganzen Hergange des Raubes des Rheingoldes mussten alle Götter wie unwillkürlich in hingebende Bewegung gerathen und sich wechselseitig wie verzaubert anblicken. In ebenso bedeutsamer, aber durchaus anders gearteter Weise hatte sich dann das betretene Erstaunen Aller zu äussern, wenn Loge verräth, dass das zum Reife geschmiedete Gold die Herrschaft der Welt gewinnen lasse. *So etwas Mächtiges ist des Nibelungen Ring!* — lautete der dabei gethane Ausspruch des von der Wichtigkeit dieses Momentes für die ganze weitere Entwickelung der Handlung wie neu ergriffenen Meisters. Bei den Worten Loge's, wie nur der, der *sel'ger Lieb' entsagt*, den Reif zu schaffen vermöge, musste derselbe nahe an den sich hierauf unmuthig abwendenden Wotan herantreten. Die gleichzeitig ertönende Melodie der Liebesklage



durfte von den Violoncellen nicht zu stark gespielt werden, und es war in ihrem Vortrage jeder irgend merklich hervortretende Ausdruck der Empfind-

samkeit zu vermeiden. Sehr grell, mit einem geradezu gellenden Tone hatte Loge die Worte:

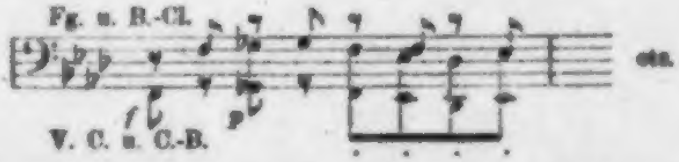


zu singen. Wagner legte ein besonderes Gewicht auf die charakteristische Ausführung dieser Stelle, in welcher das musikalische Motiv, das als eine Klage über das verlorene Paradies uns berührt, wie verhöhnt wird. Er selbst sang diese Worte mehrmals mit einer den Hörer durchschauernden schneidendsten Akzentuirung vor, und bemerkte dabei, wie hier das dämonische Element von Loge's Wesen unmittelbar hervorbrechen müsse; einen Augenblick zeigt hier Loge seine wahre Gestalt, um aber sofort wieder zu seiner früheren scheinbaren Gemüthlichkeit zurückzukehren. Seinen mit schon etwas erregter Leidenschaft gethanen Ausruf *Den Ring muss ich haben!* hatte Wotan mit der Gebärde fester Entschlossenheit zu begleiten. Für die folgenden Reden Loge's gab der Meister keine besonderen Vorschriften; die richtige Tonfärbung des Sprachausdruckes ist hier nicht zu verfehlen, wenn sich der Sänger mit der harmonischen Begründung der melodischen Phrasen, in welcher die feinsten Nuancen des Gedankens und Gefühls sich wiederspiegeln, innig vertraut gemacht hat. Bei den Worten *Von dem Wassergezücht will ich nichts wissen* u. s. w. wendet sich Fricka an Freia; es ist natürlich, dass sie diese ihre Rede an eine Angehörige ihres Geschlechtes und nicht an die Männer richtet. Zur Erläuterung der Bedeutsamkeit der Situation, als Wotan stumm mit sich kämpfend dasteht, die übrigen Götter in schweigender Spannung die Blicke auf ihn heften, und Fasolt und Fafner sich bei Seite berathen, erläuterte der Meister den innersten Kern des Vorganges durch die Bemerkung: wie die Götter bisher nicht gewusst hätten, dass es ausser der ihrigen noch eine zweite Macht gebe, nämlich die des Goldes. Loge steht während dieser Zeit etwas entfernt von den übrigen und schaut all' dem mit überlegenem Spotte zu.

Mit einem ziemlich starken *Ritardando* und etwas schwerfälliger Betonung waren die Takte

zu spielen, bei denen Fasolt und Fafner zu Wotan herantreten, und der letztere kundthut, dass sie mit dem Golde des Nibelungen als Ersatz für Freia sich zufrieden geben wollen. Von hier an steigert sich von Moment zu Mo-

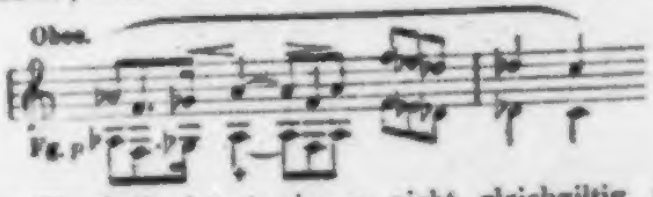
ment die Erregtheit der Scene. Eine sehr bewegte Gruppe hatten die Götter zu bilden, wenn sie die geschehene Ergreifung Freia's durch die Riesen in äusserste, rathlose Bestürzung versetzt. Bei den zu Loge's Worten *Ueber Stock und Stein zu Thal tapfen sie hin* u. s. w. das Stolpern der Riesen so drastisch malenden Takten



war das Tempo etwas zu beschleunigen, und bei dem sich hieran anschliessenden Tonsatze, während dessen ein fahler Nebel die Bühne erfüllt, und die Götter ein zunehmend bleiches, ältliches Aussehen erhalten, blieb das selbe Zeitmaass anfänglich noch gewahrt. Nur in ganz allmählicher, fast unmerklicher Abstufung durfte es ermässigt werden, wobei aber auf das Sorgsamste jedes Schleppen zu vermeiden war. Durch diese Vortragsweise erhielt das Ganze
f das Gepräge einer objektiv epischen Ruhe. Man fühlte, wie das Blut in den Adern der Götter zu stocken anfing und alle Lebenspulse matter schlugen; mit beklemmter Spannung folgte man dem mit der Gleichmässigkeit eines Naturphänomens sich vollziehenden Vorgange, bei dem das den Göttern drohende, mit langsamer, aber unerbittlicher Nothwendigkeit heranschreitende Verhängniss seine unheimlichen Schatten voraus wirft. Wie tief bedeutungsvoll und den innersten Kern der Situation symbolisch darstellend war es da, dass nach des Meisters Angabe Wotan mit gesenktem Speere, dessen Spitze nach unten gerichtet, dastehen musste. Nur Loge lässt sich in seiner ruhigen Gleichgiltigkeit nicht stören, und er ist es auch, der jetzt hauptsächlich das Wort führt.

In der mit freier Betonung und sehr schnell zu singenden rezitativischen Stelle *Doch ihr setztet alles auf das jüngende Obst: das wussten die Riesen wohl*; *auf euer Leben legten sie's an* musste bei den Worten *Nun sorgt wie ihr das wahrt* Loge seinen leidenschaftlich gewordenen Ausdruck wie plötzlich abdämpfen und dieselben mit mässiger, aber zugleich fester und eindringlicher Akzentuirung ausführen. Bei dem scharf im Zeitmaasse zu haltenden Schlusse *Ohne die Aepfel, alt und grau, greis und grämlich, welkend zum Spott aller Welt* hatte Loge die letzten, von Posaunenakkorden begleiteten Worte *erstirbt der Götter Stamm* mit hoch erhobenen Armen zu sprechen. Die Betonung ist hier von einer tragischen Grösse, hinter der jedes bloss individuelle Empfinden verschwindet: Loge wird da zum Verkünder des den Göttern drohenden Weltgeschickes. Die gleiche Grösse des tragischen Styles liegt im Ausdrucke des von Frika im Tone banger Klage gegen Wotan erhobenen Vorwurfs. Mich durchschauerte bei diesem Momente das Gefühl, als schritte der Geist der antiken Tragödie über die Bühne. — Als Beleg, wie der Meister

bei den Proben seine Aufmerksamkeit auch anscheinend geringfügigeren Kleinigkeiten zuwendete, führe ich an, dass nach seiner Anleitung in der Stelle



das am zweiten Viertheil eintretende *a* nicht gleichgiltig gespielt werden durfte, sondern mit merklicher und ein wenig verweilender Akzentuirung hervorzuheben war. Wie sehr hierdurch diese ohnehin schon betrübend wirkende melodische Phrase an Eindrücklichkeit und sprechender Bestimmtheit der Physiognomie gewann, bedarf keiner besonderen Versicherung.

Ich habe bereits mehrfach hervorgehoben, mit welcher Sorgfalt Wagner darauf achtete, dass alle auf der Scene anwesenden Personen auch dann, wenn sie nicht selbst in den Dialog einzugreifen hatten, dennoch stäts ihre Theilnahme an der Handlung durch ausdrucksvolles und ihrem Charakter entsprechendes Gebärden- und Mienenspiel kundgäben. Allen seinen hierauf bezüglichen Anordnungen lag das Prinzip zu Grunde, dass die mimische Aktion als *lebendige Plastik* sich erweisen müsse. Ohne mich nun hier zu weit in rein theoretische Erörterungen verlieren zu wollen, möchte ich doch einen wichtigen Punkt nicht ganz unbesprochen lassen. Die eben berührte Verwandtschaft des mimischen Theiles der Schauspielkunst mit der Plastik darf nämlich den Darsteller nicht dazu verführen, mit der letzteren gleichsam konkurriren und den Schwerpunkt auf die äusserliche Schönheit und Gefälligkeit der Körperbewegungen legen zu wollen. Dies würde ihn sein eigentliches Ziel ganz verfehlen lassen. Denn wenn die Plastik ihren Gegenstand aus dem rastlos fortrollenden Getriebe der Wirklichkeit herausreisst und dadurch dem Leben das Gepräge der Ruhe aufdrückt, wodurch sie vor allen anderen Künsten es vermag „dem Augenblicke Dauer zu verleihen", so hat die mimische Aktion eine andere Aufgabe. Diese muss stäts ein unmittelbares Abbild der Lebenswirklichkeit sein; denn eben hierin besteht das Wesen der dramatischen Kunst, dass in ihr das Leben auch in der Form des Lebens uns gegenübertritt. Der Grundcharakter des Lebens besteht aber in seiner fortwährenden Bewegtheit, und man darf es als ein allgemein giltiges Gesetz hinstellen, dass sich das scenische Bild nur in den allerseltensten Fällen in ein rein malerisches verwandeln darf. Gerade in neuerer Zeit macht sich in unseren Theatern mehrfach das Streben geltend, auf der Scene spezifisch malerische Wirkungen hervorzubringen. Dies führt leicht zu einer ganz fehlerhaften Stylvermischung und wirkt verderblich auf den eigenthümlichen Charakter der dramatischen Kunst. Denn nicht *lebende Bilder*, — die nebenbei bemerkt den diletantischen Kunstgelüsten vornehmer Kreise ihre Ausbildung und Pflege verdanken —, sind es, die wir sehen wollen, sondern ein treues und innerlich wahrhaftiges *Bild des Lebens* soll sich vor unsern Augen entfalten.

Es kommen allerdings im Verlaufe eines Drama's auch Momente vor, in denen das scenische Bild sich mit dem malerischen sehr nahe berührt, und sie erscheinen meist da, wo vor oder nach einer entscheidenden That die Handlung zu verweilen scheint und äusserlich der Zustand einer relativen Ruhe eintritt. In solchen Momenten muss dem Dramatiker ebenso der plastisch gestaltende Künstler zu Hilfe kommen und dem Auge ein durchaus bedeutsames und durch Mannigfaltigkeit fesselndes Bild darzubieten suchen, wie es Aufgabe des Musikers ist, uns durch das Ohr das innerste Geheimniss der Situation zu erschliessen. Beruht ja die unmittelbar überzeugende Wirkung der dramatisch-musikalischen Kunst hauptsächlich darauf, *dass* — wie sich Richard Wagner in der Vorrede zum „Nibelungenring" in ebenso einfacher, wie scharf bestimmter Weise ausdrückt — *wir den Eindruck einer scenischen Darstellung empfangen, in welcher Musik und poetische Handlung in allen kleinsten Theilen zu einem einheitlichen Ganzen geworden sind.* — Eben die Scene des „Rheingold", bei der wir stehen geblieben sind, ist das Beispiel einer solchen Situation, wo die Normen der plastischen Kunst auf die Gestaltung des scenischen Bildes einen direkten Einfluss äussern dürfen. Freia ist von den Riesen geraubt, und diese That äussert sofort ihre Wirkung, indem in dem Aussehen der Götter der Glanz und die Frische der Jugend zu schwinden beginnen. Wie nun in der Musik das Gefühl der Vergänglichkeit zum Ausdruck gelangt, so muss es auch in der Art der Stellung und in dem Mienenspiele der handelnden Personen kundwerden, dass sie von einer, sie mit einem magischen Zauber umgarnenden und ihr Leben bedrohenden Macht sich berührt fühlen. Den Mittelpunkt der ganzen Gruppe bildet Wotan, der in ernstes Sinnen versunken die Augen auf den Boden heftet und, wie schon erwähnt ward, die Spitze seines Speeres zur Erde gesenkt hält. In banger Erwartung blicken die Götter auf ihn. Die alle bedrückende Schwüle lässt erst in dem Momente etwas nach, wenn Wotan mit plötzlichem Entschlusse auffahrend verkündet, dass er nach Nibelheim hinabsteigen wolle, um das Gold zur Lösung zu gewinnen. Von tief ergreifender Wirkung war es, wenn Wotan mit dem Ausdrucke sicherer Hoffnung den Göttern zurief: *Ihr andern harrt bis Abend hier: verlor'ner Jugend erjag' ich erlösendes Gold!* Erst an dieser Stelle, in deren Betonung wahre Grösse des Style mit gluthvoller Wärme der Empfindung sich verbindet, löst sich der Bann, der uns gefesselt gehalten. Der Gesammteindruck, den diese ganze Scene ausübte, war ein wunderbar einheitlicher, und hauptsächlich trug dazu die volle Uebereinstimmung bei, in der Musik und dramatisch-plastische Darstellung zusammenwirkten.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

II.

Aus der Zeit — für die Zeit.

Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst.

(Leipzig. Ed. Schloemp. 1869).

Besprochen von L. Schemann *)

Wir wollen mit dem Folgenden ein überaus werthvolles Buch der unverdienten Vergessenheit zu entziehen suchen, der gewisse, von der landläufigen Art weit abstehende Eigenschaften es nur allzuleicht überantworten möchten. Unbekannter und ungenannter Autor; ernste „wagnerische" Tendenz; Anspruchslosigkeit und Abwesenheit jeglicher Reklame — das sind Umstände, die dem Werke von vorn herein den Zutritt in die Welt der grossen Oeffentlichkeit, der politischen und belletristischen Journale, der gebildeten Gesellschaft versperren; aber auch in unseren Kreisen wird es vielleicht nicht sofort die verdiente Schätzung finden. Vielleicht machen schon die „Aphorismen" Manchen stutzig. Wir sind sonst nur gewohnt, solche als „berechtigte Eigenthümlichkeiten" gewisser Originalgenies, überhaupt grosser Genies, bei diesen nicht ohne die unwillkürliche Vorstellung eines geistigen Bergsteigens, hinzunehmen. Wie kommt nun aber ein *junger*, sehr begabter Tonkünstler dazu in Aphorismen zu uns zu sprechen? Er selbst giebt darüber folgenden Aufschluss: „Bei der Durchblätterung seiner Tagebuchaufzeichnungen (sagte der Verfasser den Entschluss, da Manches davon auch Andere interessiren dürfte, zunächst eine Anzahl der auf Gegenstände der Kunst bezüglichen Bemerkungen auszuwählen, und, soweit dies thunlich sein würde, systematisch in Kapitel zu ordnen und einzutheilen" etc. Dürfen wir uns herausnehmen, den Lesern des Buches und denen, die es werden sollen, einen solchen Prozess zu enthüllen, der sich uns nach genauer Kenntniss der in dem Buche selbst sich aussprechenden Individualität mit voller Deutlichkeit darstellt? Wir erkennen darin ein schönes geistiges Ringen, ein warmes menschliches Empfinden — welches Alles der gewissenhafte Autor in diesem Augenblicke unter einfachen, trocken ankündigenden Worten verbirgt. Dieser Autor ist ein vollendet ausgebildeter Wagner-Schopenhauerianer; als solchem sind ihm die Erfahrungen nicht erspart geblieben, die ein jeder von uns hat machen müssen, und vorab die bitterste, wiewohl im Dienste dieser Genien erstbegründete: Vereinsamung. „Doch ich bin so allein", so denkt er oft, wenn er die menschlichen Waldvögel — und nicht nur die Weltkinder, auch die mit einem leichteren Herzen ausgestatteten seiner eigenen Genossenschaft — über sich ihr frohes Spiel der Geselligkeit

*) Es sei uns gestattet, hier in unsere Rubrik „zur Charakteristik der Zeit" die Besprechung eines Buches aufzunehmen, welches eigentlich grossentheils selber darin abzudrucken gewesen wäre, insofern, als es die Kunst und den Kunstsinn „unserer Zeit" in treffenden Beispielen und Beurtheilungen vorzüglich charakterisirt. Da ein solches Abdrucken unmöglich ist, so möge unsere Leser die obige, an sich schon werthvolle Besprechung um so mehr dafür entschädigen, als sie ihrerseits wiederum nicht verfehlen wird, unsere Freunde zu der Lektüre des Buches selber, als zur Erfüllung einer schönen Pflicht, ernstlich anzuregen.

treiben nicht; um *aus ewigen Schmerz* in die Ferne Meister zu werden, da er die Wirklichkeit, die ihn umgiebt, nicht liebevoll umfassen kann, strebt er danach in die Ferne zu *wirken*. Wirken! wirken! ruft jetzt Alles in ihm, und alle Beobachtungen, alle Erfahrungen, haben für ihn nur noch den Werth, für die Anderen beobachtet und erfahren zu werden, die er um sich herum nicht erblicken kann, die aber doch — er mag sich den Glauben nicht nehmen lassen — irgendwo sein *müssen*. Er „kann sich hierbei nicht betügen wollen", denn jene Anderen sind ja nur sein veredeltes Ich; „es kommt überall nur seine Herzensmeinung zu Tage", aber dieses Herz hat vor und bei allen Meinungen die Sehnsucht, sich mitzutheilen. Und so *sammelt er*, zeitweilig dadurch beglückt, bis ein neues stärkeres Sehnen ihn befällt: die „Anderen" müssen nun lebendig, sein Wirken selbst ihm erst Wirklichkeit werden. Das ist jener Moment, in welchem er die schwere, entscheidende Frage, ob sein so lange angespannter, konzentrirter, gesteigerter Ich jetzt reif sei sich gleichsam wieder auszudehnen, indem es sich ausspricht, in dem trockenen Tone des Vorredenden sich vorlegt: „ob Manches von seinen Aufzeichnungen auch Andere interessiren dürfte?"

Wir haben es ihm herzlich zu danken, dass er sich die Frage bejaht hat. Da giebt es nicht etwa nur des Interessanten, auch des Belehrenden, Anregenden, Herzerfreuenden die Fülle. Ehe wir hierauf näher hinweisen, möchten wir zuvor gewisse Wirkungen eines möglichen ersten Eindruckes im Voraus paralysiren. Aus dem ganzen Werke, das sich ja als *Aus der Zeit* sich emporringend selbst bezeichnet, spricht ein gewisser ernst abmessender, nicht selten herber und bitterer Ton: nur durch schonungslose Bezeichnung der Schäden dieser *Zeit* glaubte der Autor wohlthätig *für die Zeit* wirken zu können. Da möchte denn nun leicht der Kampf der Nothwehr nur als ein rechts und links um sich Schlagen erscheinen (und ist, wie uns bekannt geworden, Einigen so erschienen); es möchte der Grund dafür nicht in ernst wählender Gerechtigkeit, sondern in einem, vielleicht gar persönlichen Missmuthe, einer mürrischen Grämlichkeit gesucht werden. Ja, es könnte auf den ersten Anblick sogar allzusehr an dem Gegengewichte (ohne dass alles und jedes Wirken für uns undenkbar) einer positiven freudigen Begeisterung zu fehlen scheinen. Allein es ist gewiss nur eine schwere Selbstverläugnung, wenn der Verfasser dem glühenden Enthusiasmus, der ihn offenbar beseelt,*) nicht überall reinen und ungetrübten Ausdruck verleiht. Wer diesen erst einmal aus der Hülle der Bitterkeit hervor erkannt hat, dem wird er auch aus den so mancherlei, jenachdem kraftvollen oder innigen, Schilderungen, *wie es sein sollte*, überaus wohlthuend entgegentreten. Diese gilt von den Erörterungen über die grössten uns bewegenden Fragen; wo er dagegen auf scheinbar Nebensächliches sich einlässt, und daher seine Auseinandersetzungen wohl gar nach Nörgelei, Sucht zu mäkeln schmecken können, da belehrt uns vollends die feinsinnige Motivirung jener Auseinandersetzungen eines Anderen. Möge es uns der Verfasser nicht missdeuten, wenn wir geradezu ein Hauptverdienst seiner Arbeit in solche Nebendinge (wie seine Ausführungen über die Photographie S. 24, über das Transponiren S. 61, über Gymnastik S. 117 ff.) setzen; denn was heisst überhaupt *schmerzlich* da, wo es an hundert und aberhundert Symptomen zu zeigen gilt, dass und warum *unsere Zeit keine künstlerischen Menschen erzieht?* Nach unserem Ermessen wäre es nicht die wenigst erfreuliche Wirkung, wenn z. B. der Eine oder

*) Wie er sich z. B. in den so schön empfundenen, von Jedem gewiss freudigst nach zu erlebenden Worten bekundet (S. 136): „In diese Betrachtung des mir unbegreiflich hehr erscheinenden Werdens und Wachsens des Wagnerischen Genius versunken, rief ich, ausser mir, zuweilen mit dem Volk beim Nahen des herrlich strahlenden Gralritters aus: „ein Wunder, ein Wunder ist geschehen; ha, unerhörtes, nie geschaues Wunder!"

der Andere, dem es um eine künstlerische Bildung Ernst ist, nach Lektüre von S. 21/22 es für alle Zukunft abschwore, solche im Durchwandern von Gemäldegalerien zu suchen.

Getreu seinem Grundsatze, dass Wagner und Schopenhauer die Lehrer der modernen Menschheit seien, giebt der Verfasser die Lehren beider in den mannigfachsten, immer treffenden Anwendungen auf einzelne Fälle, meist seiner eigenen Erfahrung, wieder. Wenn wir in Etwas ihn — ja nicht etwa „kritisiren" — aber schon um mancher Leser Willen anders wünschen möchten, so ist es die Beibehaltung der Schopenhauer'schen Terminologie an manchen Stellen. Wie abstossend solche wirken kann, erinnern wir uns mit Schaudern aus der Zeit, da wir anfingen, Schriften über Wagner zu lesen — einer Zeit, in der es unter den jungen Wagner-Schopenhauerianern grassirte, sich bei den geringfügigsten Auseinandersetzungen in die dichtesten philosophischen Nebelwolken zu hüllen und mit den haarsträubendsten Terminis förmlich um sich zu werfen. Das ist ja gerade das Schopenhauer — neben Platon — so einzig Auszeichnende, dass man den ganzen Tiefsinn seiner Lehre ohne alle schulmässige Einkleidung, ohne Terminî, ja, um das bezeichnende Wort herauszusagen, ohne *den* Terminus, den einen, immerwiederkehrenden, aller Welt zum Verständniss bringen kann, und das macht Schopenhauer zum Philosophen der Zukunft. Aber möge der Verfasser — wir wiederholen es — in dieser Bemerkung nur den Wunsch wiederfinden, sein Werk möglichst Vielen zugänglich gemacht zu sehen.

Leider ist uns eine weiter eingehende Betrachtung der einzelnen, ohne Ausnahme höchst gehaltvollen und gedankenreichen Abschnitte hier nicht möglich. Aussprüche über „Kunst und Künstler", „Musik und Musiker", „Musik und Musiker in der Kirche", „Gesang und Sänger" füllen die erste Hälfte des Werkes aus; darauf folgen vier Richard Wagner gewidmete Kapitel („Das Kunstwerk der Zukunft"; „Bayreuth und die Bayreuther Schule"; „Mannigfaltiges über den Ring des Nibelungen"; „Wagner und seine Zeitgenossen") „Presse und Kritik", „Theater und Concert", „Mannigfaltiges" machen den Beschluss. Was aus einer so reichen Fülle von Materien zur Besprechung herauszugreifen oder auch nur erwähnungsweise besonders zu empfehlen sei, wird natürlich auf subjektives Gefallen ankommen, zumal aber ist es schwer, *Zitate* aus einem Werke auszuwählen, das seiner Natur nach aus lauter Zitaten besteht. Doch wollen wir, um nur einen Vorschmack des Werkes zu geben und zur Beschäftigung mit dem Ganzen anzuregen, mit Beidem einen Versuch machen.

In den ersten Abschnitten erfreuen wir uns innig an dem edlen vergeistigten Standesgefühle eines Künstlers, der blutenden Herzens seiner Kunst, anstatt der ihr gebührenden herrschenden, eine *Sklaven*stellung angewiesen sieht. Er zeigt, wie unsere jetzt allgemein giltige Erziehungsmethode alle künstlerischen Anlagen ersticken müsse, wie ein unseliger Hang zum Kritisiren heute aller Welt anhaftet, der zuletzt keinen mehr zum eigentlichen Geniessen fähig erscheinen lasse:

„In erster Linie kommt es auf die Anschauung und den unbefangenen Genuss an; den sollen *Alle* haben. In zweiter Linie kommt bei den hierzu besonders Beanlagten die kritische Erkenntniss des Genossenen hinzu, aber doch auch erst nach dem Genusse. Das wird also nur bei Wenigen geschehen. Die andern brauchen die kritische Erkenntniss auch gar nicht, sie *sollen* gar nicht urtheilen." S. 16/17: „man darf den Leuten nur einmal genau auf den Zahn fühlen, so kommt es bald heraus, dass die Kunst denn doch eigentlich vollendete *Nebensache* sei, wenigstens z. B. gegen die *„ernste"* Wissenschaft gehalten; ja es empört die Leute geradezu, Kunstfragen überhaupt ernsthaft behandelt zu sehen. Weshalb aber

zeigen sie das nicht für gewöhnlich auch äusserlich, weshalb lassen sie sich die wichtige Behandlung der Kunst in den Spalten der Tagesblätter (die freilich auch nur scheinbar dort *ernst* genommen wird) gefallen? — Das macht die Furcht, sich dem Tadel oder der stillen Geringschätzung der Wenigen auszusetzen, von denen sie eben fühlen, dass sie etwas davon verstehen; eben so deutlich, wie sie fühlen, dass sie selbst im Gebiete der Kunst eine terra incognita betreten. Diese Wenigen sind die, welche sich aus dem die Kunst vernichtenden Strome unserer Bildung mühsam ans grüne Ufer retteten".

Hier, möchten wir fast glauben, hat unser Freund in dem Grunde, den er seinem affektirten Ernste gegenüber der Kunst unterschiebt, die Leute unserer gebildeten Gesellschaft noch zu gut beurtheilt. Das grüne Ufer, an das sich die glücklichen Jünger der Kunst zu retten vermochten, liegt ja in einer neuen Welt, fernab von den Wohnstätten der Welthinder, die sich um diese Insel der Seligen und ihre Bewohner herzlich wenig kümmern, am Wenigsten aber wohl sich Gesetze von ihnen vorschreiben lassen. Was *dort* geehrt wird, das sind die grossen berühmten *Künstler*, die gar oft das Banner der Kunst am wenigsten rein erhalten! Der wahre Grund jenes scheinbaren Ernstes gegenüber der Kunst, der in Wahrheit eine *Beschämung* derselben ist, scheint uns vielmehr im Folgenden zu liegen. Die Männer der Wissens — und einzig diese geben ja unserer gebildeten Gesellschaft Gesetze — fühlen instinktiv, dass in normalen Zeiten in dem eigentlichen *Volke* der Drang zur Kunst stets ein natürlicher, der zur Wissenschaft ein künstlich anerzogener ist. Das Volk wird man also in dem Maasse der Wissenschaft immer mehr gewinnen können, als man diese als der Kunst verwandt, der gleichen Sphäre entstammend darstellt. Durch die heutzutage so beliebte, in der Gesinnung und Bildung von "[illegible] unserer Gesellschaft noch deutlicher als auf den bezüglichen Orden und Medaillen ausgeprägte Verbindung *von Kunst und Wissenschaft* (eine Verbindung, bei der die Kunst degradirt, die Wissenschaft gehoben wird) erreicht man so, dass beide gleich „ernst" genommen werden. So erklären sich die wirklich überernst genommene Wissenschaft und die, in gleichem Sinne „ernst" genommene und demzufolge zur Kunstwissenschaft erstarrte Kunst.

Aus den ersten Abschnitten seien noch hervorgehoben die wunderschöne Gegenüberstellung des Mimen und des schaffenden Künstlers (S. 11—13), deren Schlussworte hier folgen mögen: „des Mimen Kunst vergeht, wie sie entsteht, im Momente, aber es ist auch die einzige wirkliche Kunst, seine Kunst. — Des Dichters Kunst währt ewig, aber sie ist auch ewig nur eine *gewollte Kunst*, unterbrochen von wenigen Momenten, in denen sie auch gekannt wird. So haben beide einander nicht zu neiden, und wenn die *Nachwelt* dem Mimen wirklich keine Kränze winden sollte, so möge er bedenken, wie oft die *Mitwelt* dem Dichter eine martervolle Dornenkrone band. — Was aber bleibt für Diejenigen, die in keine dieser beiden bevorzugten Klassen gehören, die nicht eigentliche Kunst-Schöpfer, wie Dichter und Mime, sind? — Ich meine alle Diejenigen, die zur Vermittlung und Ermöglichung des Kunstwerkes nöthig, aber, nach meiner strengen Unterscheidung, keine eigentlichen Künstler sind? Nun, die müssen sich eben damit trösten, dass sie ebenfalls *menschlich* waren und lebenslang das Kunstwerk als Ideal treu im Busen gehegt haben. Haben sie das wirklich gethan, so wird selbst die Geschichte mit einem dankbaren Worte sich all ihrer Lieb' und Treue erinnern!" — ferner die Schilderung (S. 38. 39.), wie Musik bei uns gelernt und getrieben wird und gelernt und getrieben werden sollte, und manches Einzelne, wie die Betrachtungen über Fr. Liszt und R. Franz S. 40. 41. — Der Abschnitt „Musik und Musiker in der Kirche" enthält die oft gehörte, aber immer noch viel zu wenig beherzigte Mahnung an die Geistlichen, die treueste Bundesgenossin ihres

Glaubens, die christliche Musik, endlich dafür zu erkennen und ihr die ihr zukommende Pflege in der Kirche zu widmen. Anstatt der Drohungen an die Ungläubigen, die der Verfasser an einem anderen Orte (S. 71) in das gebührende Licht stellt, sollten lieber die heiligen Klänge *der grossen deutschen Kirchenmusik* zum Glauben aufrufen, welche aber die Geistlichen gleichgiltig vorbeikommen lassen. „In unseren heutigen Kirchen ist es, als hätten Bach, Händel und viele Andere gar nicht gelebt" (nur zu wahr; dafür destomehr Mendelssohn, dieser an sich vielleicht harmloseste, in seinen Wirkungen aber, in dem, was aus ihm gemacht wird, schädlichste aller Künstler!) „Sie müssen in den Konzertsaal flüchten, wo sie doch wiederum nicht hingehören." Es fällt uns schwer, ohne weitere Zitate von diesen ernst eindringlichen, inhaltschweren Aussprüchen zu scheiden; sie möchten wir aber ganz besonders dem Leser ans Herz legen.

Der absolut werthvollste Theil des Buches scheint uns der Abschnitt über *Gesang* und *Sänger* (S. 49—65). Die liebevolle Innigkeit, mit der der Verfasser den Gesang durch das ganze Buch behandelt, lässt uns unschwer erkennen, dass dieser sein eigentliches Gebiet sein müsse. Er geht den Schäden auf den Grund, welche die arge Misère des deutschen Gesanges verschuldet haben und die er (S. 50 — 51) feinsinnig gliedert; seine Ausführungen gipfeln, wie billig, in dem Schmerzensschrei nach der *Bayreuther Schule*. Allein schon um dieses kleinen Meisterwerkes im Werke willen, in dem es dem Verfasser vorzüglich gelungen ist, mannigfach anderwärts Erörtertes in kurz zusammenfassender Behandlung klar und schön vorzutragen, wünschten wir dem Buche recht viele Leser. Möchten die Worte eines so Berufenen die unermessliche Bedeutung des *Gesanges*, aus dem uns in einem höheren Sinne geradezu die Echtheit oder Unechtheit, die Herrlichkeit oder Versunkenheit eines ganzen Zeitalters entgegentönt, immer Mehren erschliessen.

Wie er, ganz der Entstehung des „Tagebuches" entsprechend, durch sämmtliche Abschnitte des Werkes hindurch hie und da eine Stelle aus einem fremden Buche einstreut, die Eindruck auf ihn gemacht hat, so frischt er in den Wagnerabschnitten einzelne der monumentalen Dummheiten, die das Jahr 1876 gezeitigt hat, wieder auf, wofür wir ihm zu danken haben, da man wirklich, wenn man sie auch nicht mehr liest, doch nie vergessen sollte, dass es noch Kritiker giebt. Ja, die Stelle (S. 89) „man lobt bald diese, bald jene Seite der Thätigkeit Richard Wagner's, damit man die andern Seiten um so härter tadeln könne: ist seine *Musik* gut, so taugt der „Text" nichts; erkennt man die *Dichtung* als bühnengemäss und wirksam an, so ist die *Musik* schauderhaft; ist Wagner als *Organisator*, Theaterdirektor, oder als Regisseur gut, so taugt doch seine Bayreuther Idee nichts, lässt man *letztere* gelten, so hat wiederum er seine Sache doch sehr schlecht gemacht, etc. etc. Was ist nun wahr?" — diese Stelle brachte uns sogar wieder auf's Lebhafteste die Nützlichkeit einer recht genauen *Zusammenstellung sämmtlicher namhafter Urtheile* von Gegnern über Wagner's Kunstwerke zum Bewusstsein, die in der Weise stattzufinden hätte, dass Scene an Scene gereiht in zwei Spalten die lobenden und tadelnden Urtheile aufgesammelt würden, wobei wir, durch Addition links und rechts, zu dem verwunderlichen Resultate kommen würden, dass dieselbe Kritiker-Korporation, nur in etwas anderen Permutationen und Kombinationen, ein Kunstwerk hier für den Inbegriff aller Vollkommenheit und dort für den Ausbund alles Schlechten erklärte. Es ist freilich eine wenig erquickliche Beschäftigung, so in Staub und Unrath aller Art herumzuwühlen; aber das Ergebniss würde zweifellos die widrige Mühe lohnen und Manchem zu denken geben, der heute noch an Kritiker glaubt.*)

*) Vergl. C. Kistler „über das musikalische Urtheil" (München, Kroll).

Als vorzüglich gelungen wollen wir endlich noch die Betrachtungen über Theater und Konzert (zumal S. 120 ff.) hervorheben.

Manchmal führt uns eine mehrseitige Auffassung einer und derselben Frage in mehrere aufeinander folgenden Aphorismen die betreffende Frage besonders nahe und lässt uns gleichzeitig einen erfreulichen Einblick in die geistige Thätigkeit des Schriftstellers gewinnen, ohne dass wir einen Augenblick ein Gefühl von „Wiederholung" hätten. Ton und Ausdruck sind ernst und edel, immer der gleichen warmen Ueberzeugung entsprossend, manchmal von einer feinen und ungesuchten Volksthümlichkeit, hier und da von einer berechtigten Derbheit oder einem leichten Humor durchzogen. Dass der Verfasser die *Heiterkeit* der Stimmung noch nicht gefunden, liegt darin, dass, wie Nietzsche sagt, Heiterkeit nur möglich ist, wo Sieg ist, er dagegen für eine Sache kämpft, deren unausbleiblicher Sieg ihm viel zu langsam sich zu vollziehen scheint. Dass er aber zur Erringung dieses Sieges und somit zur Vorbereitung einer uns noch verwehrten Heiterkeit für Spätere — mögen dieses nun wir selbst verjüngt, oder glücklichere Nachkommen sein — in dem vorliegenden Buche ein gutes Theil beigetragen hat, haben wir freudigst anzuerkennen. Es sei hiermit allen Mitgliedern unserer Vereinigung als eine der werthvollsten Acquisitionen aus unserem Ideenkreise warm an's Herz gelegt. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Thomas Carlyle.

III.

Ueber die Beurtheilung des Grossen.

Kein Charakter — das können wir fest behaupten — wird jemals eher richtig verstanden, als bis man ihn mit einem gewissen Gefühl nicht blos der Toleranz, sondern auch der Sympathie betrachtete. Denn hier steht mehr als in irgend einem andern Falle die Wahrheit fest, dass das Herz weiter sieht, als der Kopf.

Erwägen wir einmal, was wir unter einem Fehler verstehen. Mit dem Worte Fehler bezeichnen wir etwas, was uns missfällt, was uns widerspricht. Nun aber entsteht die Frage: wer sind wir? Dieser Fehler missfällt, widerspricht uns; und wären wir, wäre ich und mein Vergnügen und meine Zufriedenheit das Hauptangenmerk des Dichters gewesen, dann hätte er ohne Zweifel diesen Hauptzweck verfehlt, und sein Fehler bleibt ein unverbesserlicher und ist nicht zu entschuldigen. Aber wer weiss, ob dies wirklich seine Absicht war, ob so etwas seine Absicht sein durfte? Und wenn sie es nicht war, und nicht sein durfte, was wird dann aus dem Fehler? Dieses muss vollständig unentschieden bleiben; wir wissen es nicht; vielleicht ist es nicht ein Fehler des Dichters, sondern unser eigener Fehler, vielleicht ist es auch gar kein Fehler.

Um richtig in dieser Sache zu sehen, um mit Unfehlbarkeit zu entscheiden, ob das, was wir einen Fehler nennen, in der That ein Fehler ist, müssen wir vorher über zwei Punkte im Klaren sein, was aber in Bezug auf keinen von beiden so leicht ist. Ersteres müssen wir uns klar gemacht haben, was des Dichters Ziel wirklich und eigentlich war, wie die Aufgabe, die er zu lösen unternahm, sich seinem eigenen Auge darstellte, und wie weit er mit den Mitteln, die ihm zu Gebote standen, dieser Lösung genügt hat. Zweitens müssen wir entschieden haben, ob und wie weit dieses sein Ziel, diese seine Aufgabe — nicht mit uns und unseren persönlichen Grillen und den Grillen des kleinen Kreises, wo wir Gesetze geben oder nehmen — sondern mit der menschlichen Natur und der Natur der Dinge im Grossen, mit den allgemeinen Prinzipien der poetischen Schönheit übereinstimmt, nicht wie sie in unseren Lehrbüchern, sondern wie sie in den Herzen und in der Phantasie aller Menschen geschrieben stehen. Fällt die Antwort in beiden Fällen ungünstig aus, war eine Unvereinbarkeit zwischen den Mitteln und dem Zweck, ein Widerspruch zwischen dem Zweck und der Wahrheit vorhanden, so ist ein Fehler da, war dieses nicht der Fall, so ist kein Fehler da.

Hieraus ergibt sich, dass die *Entdeckung* von Fehlern, vorausgesetzt, dass es Fehler von einiger Tiefe und Bedeutung sind, uns von selbst in jene Region führt, wo auch die höheren Schönheiten des Kunstwerkes, wenn es wahre Schönheiten besitzt, ihren wesentlichen Wohnsitz haben. In der That kann nach unserer Ansicht Niemand sich dogmatisch und auch nur mit der Möglichkeit, Recht zu haben, über die Fehler eines Gedichtes eher aussprechen, als bis er dessen letzte und höchste Schönheit gesehen hat, nämlich die zuletzt sichtbare, nach welcher nur Wenige sich umsehen und die man auch bei dem meisten Gedichten vergeblich

suchen würde. Die Schönheit des Gedichtes als Ganzes im strengen Sinne des Wortes, die klare Ansicht desselben als einer unzertrennlichen Einheit, und ob es natürlich aus dem allgemeinen Boden des Gedankens emporgewachsen ist und dastehe, wie eine tausendjährige Eiche, an der kein Blatt und kein Zweig überflüssig ist, oder ob es nichts weiter ist als ein aus Mehl, Wasser, Mahlstaub und bunten Farben zusammengepappter Baum, der mit dem Boden des Gedankens in gar keinem Zusammenhange steht, höchstens vielleicht durch einen halbverhaltenen Stempel oder dürren Ast, den der schlaue Dekorationsverfertiger, — wie z. B. bei dem sogenannten historischen Romane — zur Basis und Stütze seiner Kleisterei hervorgesucht hat.

Allerdings beurtheilen die meisten Leser ein Gedicht stückweise, sie loben und tadeln stückweise. Es ist dies ein sehr gewöhnliches Verfahren und mag für die meisten Gedichte und die meisten Leser vollkommen genügend sein. Aber doch möchten wir Niemandem, der in sich auch nur die leiseste Fähigkeit verspürt, einer besseren Methode zu folgen, anrathen, jener zu huldigen. Daneben möchten wir ihm auch noch empfehlen, sich womöglich nur mit würdigen Gegenständen zu befassen und keine Gedichte zu lesen, die wohl eine einfache Lektüre, aber kein Studium vertragen.

Wir halten es für die unrichtigste aller Maximen, dass ein wirkliches Gedicht auf ungemessene Weise durch den Geschmack beurtheilt werden, dass man dabei, so zu sagen, eine innere Zunge in Anwendung bringen könne, welche die Sache sofort und unwiderruflich entscheiden soll. Von der Poesie, welche gewöhnliche Liebhabertheater versorgt und in Leihbibliotheken zirkulirt, sprechen wir natürlich nicht. Diese ist eine ganz andere Art, welche es allen Zeiten zirkulirt hat, zirkuliren wird und zirkuliren muss, für deren Studium aber von keinem Menschen Regeln verlangt werden, weil die Regeln schon aus der Sache selbst hervorgehen. Wir sprechen vielmehr von jener Poesie, welche nur von Meistern geschrieben wird, welche nicht danach trachtet, dem trägen Gemüth phantastische Gebilde und bequeme Erregungen zu liefern, sondern die *ewige Vernunft des Menschen in seinem Sinne erklären und derselben zusagenden Formen* zu verkörpern, und von dieser Poesie behaupten wir, dass sie keine leichte Aufgabe ist, sondern dass sie, weil sie die Essenz aller Wissenschaft ist, das reinste aller Studien erfordert.

Allerdings der Zweck des Dichters ist und muss sein, dadurch, dass er gefällt, zu belehren, aber nicht dadurch, dass er diesem oder jenem Menschen gefällt, sondern nur dadurch, dass er der *Menschheit* gefällt; nur indem er zu der reinen *Menschennatur* spricht, kann eine wirkliche „Belehrung" in diesem Sinne mitgetheilt werden.

Das tiefe klare Bewusstsein eines einzigen Gesetzes kommt ihm unendlich näher, als das laute Geschrei einer Million, die kein solches Bewusstsein hat, deren Geschwätz und Geplauder den Zuhörer nur stört oder verwirrt und für die meisten wahren Dichter von *jeher nur gleichgiltig gewesen ist.*

Wenn man auf diese Weise verfährt, so zeigt sich, dass in Gemässheit des alten Sprichworts die Irrthümer eines Weisen buchstäblich lehrreicher sind, als die Wahrheiten eines Narren. Der Weise wandelt in hohen, weit ausschauenden Regionen; der Narr auf tiefliegenden, hoch eingefriedigten Heckenwegen. Verfolgen wir die Fusstapfen des Ersteren, um zu entdecken, wo er von dem richtigen

Pfade abwirft, so zeigen sich uns ganze Reiche des Weltalls; auf dem Pfade des Letzteren dagegen entdecken wir, selbst zugegeben, dass er gar nicht abgerieben ist, wenig mehr als zwei Wagengeleise und zwei Zäune.

Ist es denn die wirkliche Aufgabe des Rezensenten, ein Koppler der Trägheit, der Dunkelheit und aller Arten verächtlicher Dummheit von Seiten seiner Leser zu sein, diese Neigungen sorgfältig zu pflegen und vorsichtig alles abzuwehren, was mit störenden Neuigkeiten in diesen Narrenparadies hereinbrechen könnte? Ist er der Priester der Litteratur und Philosophie, um ihre Geheimnisse dem gemeinen Mann als treuer Prediger auszuteilen, ihn verstehen zu lehren, was seiner Fassungskraft angemessen ist, und ihm Ehrfurcht vor dem beizubringen, was einer höheren Intelligenz als der seinen vorbehalten bleibt? Oder ist er bloss der Lakai des Stumpfsinnes, der sich für einen gewissen monatlichen oder vierteljährlichen Lohn bemüht, das Reich der Anmassung und Trivialität auf Erden zu vergrössern? Und wenn er das Letztere ist, wäre ihm dann nicht zu rathen, sich die Sache einen Augenblick zu überlegen und ernsthaft nachzudenken, ob verhungern schlimmer oder besser wäre, als ein solches Handwerk?

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Veränderungen im Vertretungen. — Der Orden vom hl. Gral (8. auch unsere Konzerte) hat seit dem Anfange d. J. eine selbstständige Vertretung des *Patronat-Vereines* in München übernommen. — An Stelle des nach Wien berufenen Direktors des Mozarteum's, Herrn Dr. G. Bach, wird vom 1. Juli an der Direktor der Staats-Gewerbeschule, Herr Camillo Sitte, unseren Verein in Salzburg vertreten. — Herr R. Schwarzdrober hat wegen Wechsels seines Wohnortes die Vertretung in Prag, und Herr Architekt A. Oechelhäuser aus demselben Grunde die Vertretung in Cassel aufgeben müssen. — Im Vertreterverzeichnisse auf dem „Anzeige aus den Bestimmungen" ist der Vorname des Herrn Wagner in Braunschweig anstatt durch A. durch G. zu bezeichnen. —

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Zur Geburtstagsfeier des Meisters gab der Orden vom heil. Gral in München am 22. Mai unter gütiger Mitwirkung des k. Kammersängers Herrn Franz Nachbaur ein Konzert: 1) Vorspiel zu „Lohengrin", — Lohengrin's Herkunft; 2) Huldigungsmarsch; 3) Walther's Preislied aus den „Meistersingern"; 4) Vorspiel zu „Tristan und Isolde"; 5) Siegfried's Verklärung aus der „Götterdämmerung". Der Vortrag fand im Saale der Hof-Musikalienhandlung von Jos. Aibl (Pianoforte-Magazin für Bechstein) vor geschlossenen Gesellschaften statt. —

Am 30. Mai veranstaltete der neu begründete Leipziger akademische *Wagner-Verein* seine erste musikalische Aufführung Wagnerischer Kompositionen: 1) Huldigungsmarsch (2 Klaviere: Herr Kapellmeister Seidl, Musikdirektor Reich, Stade und Quasdorf); 2) „Träume" und „der Engel" (ges. von Frl. Stürmer); 3) Album-Sonate (Klavier: Hr. Dr. Stade); 4) Faust-Ouverture (2 Klaviere, v. o.); 5) 2 Albumblätter für Violine und Klavier (Herr Konzertmeister Raab und Kapellmeister Seidl); 6) „die Erwartung" und „Schlaf, holdes Kind", (ges. von Frl. Stürmer); 7) Vorspiel zu den „Meistersingern" (2 Klaviere, v. o.) —

Am 29. Mai fand in Köln eine Nachfeier des Geburtstages Wagner's statt, welche, veranstaltet durch die Musikalische Gesellschaft, eine sehr erfolgreiche Aufführung der Wagnerischen Werke: Faust-Ouverture, Albumblatt (Violine: Hr. Kammervirtuos R. Heckmann), Lied des „Wolfram" und „Tannhäuser" (Hr. Dr. F. Krauss), Kaisermarsch mit Schlusschor, darbot. —

Ferner haben wir wiederum ein sehr bemerkens- und dankenswerthes Unternehmen ausserhalb des Vereines für den Verein zu melden: am 27. Mai gaben die Herren Kapellmeister G. Laube (vom 1. Rhein. Inf.-Reg. Nr. 25) und Asbahr (vom 6. kgl. Sächs. Inf.-Reg. Nr. 105) in Strassburg i. E. ein Konzert zum Besten des *Bayreuther Fonds*. (Ueberschuss: 255 Mark.) Das Programm enthielt Stücke aus *Rienzi*, *Fliegender Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Walkure*, *Götterdämmerung*, *Meistersinger* und zum Schlusse den *Kaiser-Marsch*. —

Vortrag im Interesse unserer Sache. — Am 9. Juli hielt der Redakteur d. Bl. im Kreise des Leipziger akademischen Wagnervereines, welcher jetzt bereits 100 Mitglieder zählt, einen Vortrag unter dem Titel: „Mittheilungen über den Plan einer Stylbildungsschule in Bayreuth", der in seinem einleitenden Theile demnächst bei C. F. Kahnt (Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 31) erscheinen wird, während der Hauptheil in weiterer Ausarbeitung späterhin als Broschüre erscheinen soll. Die im Anschluss an jenen Vortrag und in der danach sich entspinnenden Debatte von den zahlreich anwesenden Mitgliedern des Vereines erörterten und fixirten Resolutionen werden in einem Jahresberichte des Vereinsvorstandes unseren Lesern mitgetheilt werden. (Vgl. unten: Spenden zum Wiesbadener Fonds.)

Litterarische Neuigkeiten. — Im Verlage von Edwin Schloemp, Leipzig, ist erschienen: Richard Wagner's „Tristan und Isolde", ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik für das deutsche Theaterpublikum, von *Hans von Wolzogen* (3 Bog. Fr. 75 *A*). — In demselben Verlage erschien eine gründlich umgearbeitete und durch mehre grössere Zusätze, vornehmlich über Wagnerischen Gesangsstyl, nebst einem neuen Schlusskapitel über die „Bayreuther Schule", erweiterte Broschüren-Ausgabe des Aufsatzes: *„Was ist Styl"* (Bayr. Bl. 1. Stück 1880). —

Während des Druckes dieser Mittheilungen ist der Schloemp'sche Buchverlag auf die Firma Louis Senf in Leipzig übergegangen, während Herr Edwin Schloemp sein Geschäft auf den Kunstverlag zu konzentriren gedenkt. Sein Nachfolger übernimmt alle Verpflichtungen und Vergünstigungen gegenüber unseren Mitgliedern und unserer Sache, durch welche Herr Schloemp sich stets in so vorzüglicher Weise als zu uns gehörig bethätigt hat. Die betreffenden Verlagswerke, welche auf unsere Sache sich beziehen, sind folgende:

Anonym: Aus *der Zeit* — für *die Zeit*, Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. ℳ 2. —
„ Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen Richard Wagner's „ 1. 50
„ Was ist Styl? Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer „Stylbildungsschule" in Bayreuth. (Soeben erschienen) „ 2. 25
Fr. v. Hausegger: Richard Wagner und Schopenhauer, eine Darlegung der philosophischen Anschauungen R. Wagner's an der Hand seiner Werke. „ 1. —
Ludwig Nohl: Unsere geistige Bildung. „ 1. 50
Martin Plüddemann: Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft. „ 0. 60
Edouard Schuré: Das musikalische Drama, verdeutscht von H. von Wolzogen. 2 Theile, mit 2 Holzschnitten. „ 4. —
H. v. Wolzogen: Thematischer Leitfaden durch die Musik von R. Wagners „Der Ring des Nibelungen." Vierte verbesserte und vermehrte Auflage. „ 3. —

H. v. Wolzogen: Derselbe in 4 einzelnen Heften, als: Führer durch die Musik des „Rheingold", der „Walküre", des „Siegfried", der „Götterdämmerung" à „ 0. 40
" Richard Wagner's Tristan und Isolde, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik. „ 0. 75
" (Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel, in vierter Auflage unter dem Titel:) Erläuterungen zu R. Wagner's Nibelungendrama. „ 1. 50
" Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. „ 2. —
" Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen. „ 2. —
" Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute. „ 1. —

Soeben erschien in dem Verlage von Carl Schüssler zu Hannover: *Das Wesen der Senta in Richard Wagner's Dichtung „der fliegende Holländer"*, von Edmund von Hagen. Das Werk zerfällt in zwei Theile mit einem Anhange. Der erste Theil behandelt Senta als Idee und geht auf die Fragen über das Wesen der *Idee*, des *Genius* und des *Bildes* näher ein; der zweite Theil behandelt Senta als Weib und bespricht das Wesen des *Weibes*, die *Umgebung* Senta's und den *Charakter* derselben. Der Anhang giebt tiefsinnige Gedanken über den Begriff der *Heimat*, über die Bedeutung der *Siebenzahl* und des *Spinnens* in der Dichtung des „fliegenden Holländer". Indem wir diesen originellen und tief durchdachte Buch allen Lesern unserer Blätter nicht zum Durchblättern, sondern vielmehr zum konzentrirten Studium empfehlen, weisen wir darauf hin, dass von demselben Verfasser bisher folgende gedankenreiche Schriften erschienen sind:

1) Ueber die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold". München. Christian Kaiser's Verlag. 1876.
2) Richard Wagner als Dichter in der zweiten Scene des „Rheingold". Ebendort. 1879.
3) Deutsche Sprachweisheit. Etymologische Aphorismen. Hannover. Carl Schüssler's Verlag. 1880.

Eine nähere Besprechung behalten wir uns vor. —

Der im Aprilstücke dieser Blätter enthaltene Aufsatz des Herrn Dr. *Bernhard Forster*: „Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils", ist im Separatabdrucke als Broschüre bei Ernst Schmeitzner, Chemnitz, erschienen. (Preis 75 ₰). —

Das neueste verdienstliche Werk des Herrn *Josef Kürschner*, der zweite Band seines „Jahrbuches für das deutsche Theater" (1880), ein statistisches Orientirungsbuch ersten Ranges, dessen Herausgeber durchaus auf dem Boden unserer Kunstanschauungen steht und dieser Gesinnung überall entschiedenen Ausdruck giebt, enthält auch einen Rückblick auf die *Geschichte des Bayreuther Patronat-Vereines* in den letzten Jahren, der als Ergänzung zu der Orientirungsschrift *„Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronat-Vereines"* (zu beziehen durch die Redaktion der Blätter) zu betrachten ist. — Auch der *Almanach der Deutschen Bühnengenossenschaft*, herausgegeben von unserem Kasseler Vertreter, kgl. Regisseur *Ernst Gettke*, bekennt sich zu uns durch einen Aufsatz des Redakteurs dieser Blätter: *„Der Nibelungen Stoff und Stätte"*, welcher die mythisch-litterarischen Quellen des Nibelungendramas und im Anschlusse daran die Bedeutung und die angestrebte Zukunft von Bayreuth behandelt. —

Im Interesse einer wünschenswerthen Verbreitung der Kenntniss über die Bayreuther Pläne und die Idee einer Stylbildungsschule durch die Tagespresse, wie dies auf der Wiesbadener Versammlung beschlossen war, hat zunächst Herr

Dr. Ludwig Schemann in der Hagen'er Zeitung (Nr. 132—136) eine ganz vorzüglich orientirende, populär geschriebene Abhandlung *„Richard Wagner's Projekt einer Stylbildungsschule in Bayreuth"* veröffentlicht, welche bis jetzt in der Elberfelder Zeitung (Nr. 156, 157), in der Barmer Zeitung und in der Hessischen Morgenzeitung abgedruckt worden ist. Wir machen unsere Genossen auf diesen erfreulichen Beginn der geplanten erweiterten Thätigkeit für Bayreuth besonders aufmerksam, da Einer oder der Andere doch vielleicht Gelegenheit finden könnte, die trefflichen Artikel entweder selbst zur Belehrung ihm bekannter Kreise zu benutzen oder in noch anderen Journalen unterzubringen.

Vergünstigungen für die Vereinsmitglieder. — Der Bildhauer Herr Gustav Kietz in Dresden (Wintergartenstrasse 3) hat zu Gunsten unserer Mitglieder den Preis für den Gipsabguss seiner vorzüglichen, allerähnlichsten, *grossen Büste Richard Wagner's* von 24 ℳ auf 16 ℳ (dazu 4 ℳ für Kiste und Verpackung) ermässigt. Unsere Mitglieder werden gewiss nicht ermangeln von dieser höchst dankenswerthen Erleichterung für die Anschaffung, resp. Verschönerung, des schönen Kunstwerkes reichlich Gebrauch zu machen. — Bestellungen sind direkt an den Künstler zu richten. —

Der Verlagsbuchhändler Herr Ernst Schmeitzner in Chemnitz zeigt an, dass er bereit ist, die bei ihm soeben erschienene Schrift unseres thätigen Vereinsgenossen Cyrill Kistler: *„Musikalische Elementarlehre"* (Opus 40) an Mitglieder des Patronatvereines gegen Einsendung von ℳ 1,50 (anstatt 2,40) *portofrei* abzulassen. Für Lehrer der Musik, welche für ihre Schüler eine grössere Anzahl von Exemplaren der Schrift acquiriren wollen, werden 11 Exemplare mit nur 18 ℳ berechnet. — Die „Harmonielehre" desselben Verfassers ist ebenfalls in den Verlag von E. Schmeitzner übergegangen; Bestellungen auf dieselbe zu ermässigtem Preise sind nach wie vor an die Red. d. Bl. zu adressiren. —

Berichtigung. — Auf Seite 1 des Berichtes über die Wiesbadener Versammlung (Beilage zum V. Stücke der Blätter) war Herr Dr. Pohl irrthümlich als Vertreter des Herrn Professors Riedel bezeichnet worden, während durch ihn, an Stelle des verhinderten Professors Riedel, vielmehr der Allgemeine Deutsche Musikverein in Wiesbaden vertreten sein wollte. — Die neulich hier angezeigte, ausserordentlich erfreuliche! 1000 Mk.-Spende des genannten grossen Deutschen Zentralvereines für die Interessen unserer Musiker und ihrer Kunst ward ausdrücklich für die Förderung der Wagnerischen Idee einer *Stylbildungsschule in Bayreuth* bestimmt. —

Spenden zum Fonds des Patronatvereines: 1000 ℳ von einem ungenannten Mitgliede in Süddeutschland (Baden). Der Wiener akademische Wagnerverein hat abermals 400 ℳ eingesandt, mit der Bitte um Gewährung dreier Antheilrechte à 100 ℳ. —

Spenden zum Wiesbadener Fonds. — Eine Sammlung im Kreise studirender Jugend in Leipzig ergab 30 ℳ. — Herr Dr. L. Schemann lieferte als Ertrag einer Sammlung 65 Mark.

Zur Beachtung: Die offizielle Liste der Mitglieder wird jetzt angefertigt. Wer von den Herren Vertretern oder Mitgliedern in Bezug auf dieselbe (resp. auch auf die Anzeige der Fondsspenden) noch besondere Wünsche oder Nachträge und Berichtigungen uns mitzutheilen hat, wird gebeten, dies baldigst zu thun, sowie noch restirende Beiträge pro 1880 einzuziehen und einzuzahlen, damit die Namen der Betreffenden, als ordentlicher Mitglieder, in dieser Liste noch Aufnahme finden dürfen. —

Geschäftlicher Theil.

Ueber Verloosung der Mitgliedschaftsrechte.

In Uebereinstimmung mit der von der Wiesbadener Versammlung ausgesprochenen Resolution erklären wir hiermit: dass Verloosungen von Mitgliedschaftsrechten innerhalb des Patronatvereines selber nicht stattfinden dürfen.

Selbständige Vereinigungen, ausserhalb des Bayreuther Vereines, welche durch Zahlung grösserer Gesammtbeiträge für den Fonds des Letzteren sich einen Anspruch auf gewisse Rechte der Betheiligung an den Bayreuther Unternehmungen zu erwerben gewünscht haben, werden vielleicht mitunter in die Nothwendigkeit versetzt sein, besagte Rechtsansprüche unter ihre Mitglieder auch durch das Loos zu vertheilen. Diese Privatvornahme des betreffenden Vereines hat aber für uns nur den Charakter einer provisorischen Uebereinkunft in dem internen Kreise desselben. Von uns aus können die bezüglichen Rechte faktisch und offiziell erst dann bescheinigt werden, wenn uns die bestimmten Personen, denen durch den Vertheilungsmodus des betreffenden Vereines die eventuelle Benützung derselben zugesprochen worden ist, namentlich als neu eintretende Mitglieder des Bayreuther Vereines angemeldet worden sind. Hierbei müssen wir uns sowohl die Bestimmung des uns wünschenswerth erscheinenden Termines der Anmeldung als auch insbesondere, wie bei jeder anderen Anmeldung, die Bestätigung der Mitgliedschaft und ihrer Rechte unsererseits vorbehalten.

Wir ersuchen hiermit zugleich die unter obige Kategorie fallenden selbständigen Vereinigungen: die interne Vertheilung der bis jetzt von ihnen bezüglich des nächsten Festspieles erworbenen Gesammtrechte unter ihre Mitglieder bis zum 31. Dezember d. J. vornehmen und sodann die Namen der betreffenden Personen, welche danach für die künftige Benutzung der Rechte bestimmt sein werden, uns zur offiziellen Bestätigung als Mitglieder des Patronatvereines baldmöglichst anmelden zu wollen.

Bayreuth, 15. Juli 1880.

Der Verstand
des Bayreuther Patronat-Vereines.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Druck von Th. Berger, Bayreuth.

N. B.

11/116

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

August. Achtes Stück. 1880.

Inhalt: — Zur Feier des 25. Augusts und zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes. — Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von Ludwig Schemann. I. — Geschichtlicher Theil: Zur Geschichte der Wagner-Vereine. (Wien.)

Zur Feier des 25. Augusts

und

zur Nachfeier des Wittelsbacher Festes.

Die Feier des siebenhundertjährigen Bestehens der Dynastie der Wittelsbacher in Bayern mahnt uns an das ernsteste öffentliche Verhältniss: an das Verhältniss des Fürsten zu seinem Volke und des Volkes zu seinem Fürsten. Mit grossmüthig tiefem Sinne hat unser König es kund gethan, wie er dieses Band ehrt, indem er die Festlichkeiten, durch welche das bayerische Volk ihm gewiss freudig zu erkennen gegeben hätte, wie es in seinen Herrschern sich als ein unabhängiges und eigenartiges Ganzes fühlt, in eine ernste Stiftung zu Gunsten des Handwerkes und der Handwerker wandelte. Ohne hier den weittragenden königlichen Gedanken zu erörtern, dürfen wir an die allgemeine Freude über denselben wohl die Betrachtung anknüpfen, dass die heilsame Wirksamkeit des Hauses Wittelsbach auch über die Grenzen

Bayerns sich erstreckte, und wir, die Bayreuther Gemeinde, die wir die „Sekte für das Gute", wie sie Schiller wünschte, zu verwirklichen trachten, wir fühlen, wenn nicht Alle als Unterthanen, ein jeder doch von uns in seinen höchsten Interessen als Schützling eines Wittelsbacher Herrn, das Bedürfniss und die Verpflichtung, die Feier auf unsere Weise zu begehen. Nicht besser aber glauben wir diess thun zu können, als indem wir zuerst den, vielleicht nicht allen den Unsrigen gegenwärtigen Brief abdrucken, mit welchem Goethe dem König Ludwig I. von Bayern den Briefwechsel zwischen ihm und Schiller widmete.

Allerdurchlauchtigster
Allergnädigst regierender
König und Herr!

In Bezug auf die von Ew. Königl. Majestät zu meinem unvergesslichen Freunde gnädigst gefasste Neigung musste mir gar oft, bei abschliesslicher Durchsicht des mit ihm vieljährig gepflogenen Briefwechsels, die Ueberzeugung beigehen: wie sehr demselben das Glück, Ew. Majestät anzugehören, wäre zu wünschen gewesen. Jetzt da ich nach beendigter Arbeit von ihm abermals zu scheiden genöthigt bin, beschäftigen mich ganz eigene, jedoch dieser Lage nicht ungemässe Gedanken.

In Zeiten wenn uns eine wichtige, auf unser Leben einflussreiche Person verlässt, pflegen wir auf unser eigenes Selbst zurückzukehren, gewohnt nur dasjenige schmerzlich zu empfinden, was wir persönlich für die Folge zu entbehren haben. In meiner Lage war diess von der grössten Bedeutung: denn mir fehlte nunmehr eine innig vertraute Theilnahme, ich vermisste eine geistreiche Anregung und was nur einen löblichen Wetteifer befördern konnte. Diess empfand ich damals auf's Schmerzlichste; aber der Gedanke, wie viel auch Er von Glück und Genuss verloren, drang sich mir erst lebhaft auf, seit ich Ew. Majestät höchster Gunst und Gnade, Theilnahme und Mittheilung, Auszeichnung und Bereicherung, wodurch ich frische Anmuth über meine hohen Jahre verbreitet sah, mich zu erfreuen hatte.

Nun ward ich zu dem Gedanken und der Vorstellung geführt, dass auf Ew. Majestät ausgesprochene Gesinnungen dieses alles dem Freunde in hohem Maasse widerfahren wäre; um so erwünschter und förderlicher, als er das Glück in frischen vermögsamen Jahren hätte geniessen können. Durch allerhöchste Gunst wäre sein Dasein durchaus erleichtert, häusliche Sorgen entfernt, seine Umgebung erweitert, derselbe auch wohl in ein heilsameres besseres Klima versetzt worden, seine Arbeiten hätte man dadurch belebt und beschleunigt gesehen, dem höchsten Gönner selbst zu fortwährender Freude, und der Welt zu dauernder Erbauung.

Wäre nun das Leben des Dichters auf diese Weise Ew. Majestät gewidmet gewesen, so dürfen wohl auch diese Briefe, die einen wichtigen Theil des strebsamsten Daseins darstellen, Allerhöchstdenenselben bescheiden vorgelegt werden. Sie geben ein treues unmittelbares Bild und lassen erfreulich sehen: wie in Freundschaft und Einigkeit mit manchen untereinander Wohlgesinnten, besonders auch mit mir, er unablässig gestrebt und gewirkt, und, wenn auch körperlich leidend, im Geistigen doch immer sich gleich und über alles Gemeine und Mittlere stets erhaben gewesen.

Seien also diese sorgfältig erhaltenen Erinnerungen hiemit zur rechten Stelle gebracht, in der Ueberzeugung, Ew. Majestät werden gegen den Ueberbliebenen, sowohl aus eigner höchster Bewegung, als auch um des abgeschiedenen Freundes willen, die bisher zugewandte Gnade fernerhin bewahren, damit, wenn es mir auch nicht verliehen war, in jene ausgebreitete königliche Thätigkeit eingeordnet mitzuwirken, mir doch das erhebende Gefühl fortdaure, mit dankbarem Herzen die grossen Unternehmungen segnend, dem Geleisteten und dessen weitausgreifendem Einfluss nicht fremd geblieben zu sein.

In reinster Verehrung mit unverbrüchlicher Dankbarkeit lebenswierig verharrend

Ew. Königl. Majestät

allerunterthänigster Diener

Johann Wolfgang v. Goethe.

Weimar den 19. October 1829.

In diesem Briefe drückt sich ein Bedauern aus, welches zum höchsten Ruhme des Königs und des Dichters gereicht. Mit welchen Gefühlen aber dürfen wir diesem Bedauern begegnen? — Schmerzlich gewahren wir es, dass ein Grösserer unter den Söhnen Deutschlands, „einer der immer unablässig gestrebt und gewirkt, wenn auch körperlich leidend, im Geistigen doch immer sich gleich und über allen Gemeine und Mittlere stets erhaben", dass Dieser den Unbilden des Lebens preisgegeben blieb, und sein unschätzbares Dasein durch sie gekürzt sah. Auf das Bitterste empfinden wir zugleich die Werthlosigkeit eines Zustandes, in welchem eine Erscheinung wie die Friedrich Schiller's der Sorglosigkeit von Natur und Menschen als geopfert gelten darf.

Je lebhafter uns diese Empfindungen mit überwältigender Traurigkeit einnehmen, um so dankbarer dürfen wir einer Feier sein, welche es uns gestattet, diese Gefühlsströmungen in eine Betrachtung überzuleiten, aus der, neben der Klage über das unersetzlich Verlorene, als schönste Zwillingsblüthe die herzerhebende Freude über ein unbedingt Gewonnenes entspriesst. Das was König Ludwig I. mit Schiller nicht glücken durfte, worüber der hochgefeierte 80jährige Goethe eine ergreifende Klage auslassen musste: das ward Seiner Majestät dem Könige Ludwig II. mit unserm Meister beschieden. Nicht einen Fortschritt der Zeit, nicht eine Besserung der Zustände, nein, die Erfüllung einer höchsten königlichen Bestimmung erleben wir hier mit tiefer Rührung. „Durch Allerhöchste Gunst" wurde das Dasein unseres Meisters „durchaus erleichtert, häusliche Sorgen von ihm entfernt, seine Umgebung erweitert", er ist „in ein heilsameres besseres Klima versetzt" worden, seine Arbeiten hat man „belebt und beschleunigt" gesehen, „dem höchsten Gönner selbst zu fortwährender Freude, und der Welt zu dauernder Erbauung". — Und in welchem Augenblicke trat als Schirmherr der König in das Leben unseres Künstlers ein? Als weder für ihn noch für sein Werk, geschweige denn für seine Sache, irgendwo sich eine Stätte fand; als „Tristan und Isolde" für unaufführbar erklärt wurde; als die Bestellung der „Meistersinger" verweigert worden war; als kein Fürst um die Konzeption des „Ring des Nibelungen" sich kümmerte; kurz, als Deutschland's einziger gestaltender und schaffender Dichter-Musiker, um sein Leben zu fristen, sich nach der Möglichkeit — Konzerte zu geben umthat, und diese Möglichkeit sich des Oefteren versperrt sah. Wir dürfen es mit Bestimmtheit aussprechen: ohne König Ludwig II. hätten wir die Aufführung von „Tristan und Isolde" nicht erlebt; es wären „die Meistersinger" und „der Ring des Nibelungen" nicht

vollendet werden. Ohne ihn wäre unser Meister unter der Last des Defizits erlegen, nachdem die, wiederum nur durch den König ermöglichten Festaufführungen in Bayreuth denselben Unverständniss bei der Gesammtheit begegnet waren, wie der Künstler und sein Werk sein früheres ganzes Leben hindurch. Der König hat den Künstler in seinen Schutz genommen; er hat ihm aber nicht nur Leben und Schaffen ermöglicht, er hat ihm den Weg zu seinem Volke eröffnet. Durch König Ludwig II. ist Richard Wagner dem Volke wirklich bekannt geworden; und so feiern denn wir, die Jünger des Meisters, welche die Bahnen bis an das Ziel zu wandeln gedenken, die ein König uns enthüllt hat, das Wittelsbacher Fest am 25. August, und feiern es durch dankbare Freude an einer Erfüllung, welche uns das Hoffen auf Verwirklichung unseres Ideales erweckt und erhält.

Wo sich der König fand, sollte da das Volk fehlen? Derselbe König aber, der den misskannten Künstler schirmte und dessen Ideal zu dem seinigen machte, in dem Wissen, dass einzig ein materiell und geistig wohl gedeihendes Volk die unentbehrliche Mitwirkung zur Erreichung grosser Zwecke zu geben vermag, dieser König lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Hebung des Handwerkes. Wie wenn in dem Enkel von König Ludwig I. dessen Zusammenhang mit Goethe unmittelbar lebte, werden wir hierdurch an die Gedanken gemahnt, die der Dichter in „*Wilhelm Meister's Wanderjahren*“ den Deutschen gleichsam zur Verwerthung vermachte; und dem Ausdruck unseres Dankes für das Erfüllte fügen wir den Wunsch für das Erstrebte bei: der König möchte die Mithülfe finden, welche seiner grossen Absicht entspreche, und welche auch unserer Sache in ausgedehntester Weise ein in fernste Zeiten hinreichendes Gedeihen verheissen würde. —

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen.

Ein Vortrag

gehalten im Berliner Zweigvereine des Patronatvereines

am 24. März 1880

von Ludwig Schemann.

I.

Hochgeehrte Anwesende, verargen Sie mir es nicht, wenn ich meine heutige Besprechung der wahren Lebensfrage des Wagnerthums mit einigen ernsten, ja düsteren Worten eröffne, wie ich es nicht anders kann, wenn ich unsere Lage, unsere Errungenschaften und ferneren Aussichten einer offenen und gewissenhaften Prüfung unterziehen will.

Als wir vor nun bald drei Jahren den Patronatverein gründeten, da wurden wir sowohl bei der Normirung der äusseren Bedingungen der Theilnahme an demselben, als bei der Vorstellung, die wir uns von der geistigen Beschaffenheit der zu gewinnenden Mitglieder machten, von der Rücksicht auf eine möglichste Wirkung in die Ferne geleitet. Nicht als ob wir von der Hoheit der Kunst, die wir zu verbreiten streben, ein Atom hätten preisgeben wollen, oder die einstweilige Exklusivität ihrer Darstellungsmöglichkeiten einen Augenblick ausser Acht gelassen hätten: wir glaubten aber, dass die beredte Begeisterung Derer, die von dieser Kunst wirklich schon etwas erlebt hatten, Mittel und Wege finden würde, jene Hoheit immer weiter wirken und so jene Exklusivität schwinden zu machen. Wir hofften auf eine allmählich sich anbahnende edle Volksthümlichkeit unserer Kunst, nicht eine solche, wie sie die Kunstrichter fälschlich prätendiren und von manchen, am allerletzten volksthümlichen Künstlern irrig oder heuchlerisch sich zurechtgelegt haben, wonach nämlich das Verständniss eines Kunstwerkes auch dem Gedankenlosesten von selbst in den Schooss falle, wohl aber eine solche, vermöge deren es, bei wachsender Theilnahme und ernstlichen Bemühungen ästhetisch und sittlich unverdorbener Menschen, immer Mehren sich beglückend erschliessen sollte.

Wir sind in unseren Erwartungen auf das Schmerzlichste getäuscht worden, und das Beste, was wir heute thun können, ist, uns diess offen und ehrlich einzugestehen. Zwar mit der Zahl der unserer Vereinigung Beigetretenen könnte ja ein Genügsamer zufrieden sein, ob sie gleich für das Volk der Dichter und Denker in gar keinem Verhältnisse zu der Grösse der dort vertretenen Idee steht; dieser Idee nun aber nur Existenzberechtigung bei der ungeheuren Majorität der ihr Abgewandten zu erringen, geschweige ihre unermessliche belehrende und bekehrende Macht zu entfalten, dafür ist so gut wie Nichts geschehen.

Mir ist hierfür kein anderer Grund erfindlich, als die vollkommene Täuschung über Wesen und Umfang der Wagnerschen Kunst, der unsere Freunde

noch immer, wenn nicht gar selbst unterworfen sind, doch zum Mindesten nach aussen hin zu wenig wehren, eine Täuschung, vermöge deren man glauben kann, Wagners Kunst wende sich nur an einen *Bruchtheil* der für künstlerische Eindrücke empfänglichen Menschheit und sei nicht vielmehr berufen und im Stande, alle höheren Bildungselemente unserer Zeit magnetisch in ihre Sphäre zu ziehen. Den Ausruf: *dass sich auch Wagner in alles mischen muss!* hört man leider nicht blos von ihm Fernstehenden; bekundet er bei ihnen den höchsten Grad von *Indignation* über einen „Musiker", der es sich beikommen lässt, über Dinge der Politik, Religion, Wissenschaft mitreden zu wollen, so gebraucht ihn, nicht viel seltener, dieser und jener der Freunde, um im Grunde über die nämliche Thatsache sein *Bedauern* auszudrücken, dass nämlich Wagner sich so viele Feinde und nicht lieber mehr Musik mache. Dass Wagners Kunst die Macht sein könne, die über jenen Gebieten allen schwebend, ihre besten Errungenschaften in sich vermittelnd vereinige, dass daher manches Falsche allerorten bekämpft und vernichtet werden müsse, um das Gute, Entwickelungsfähige einer neuen geistigen Bestimmung zuzuführen, das bedenken die Einen so wenig wie die Andern.

Ja, dass diese unsere Kunst in sich selbst, ausser allem Zusammenhange mit den übrigen Geistesgebieten, eine unendliche Fülle von Wirkungsmöglichkeiten für Jedermann besitzt, davon selbst lassen sich nur zu viele der Unsrigen nichts träumen. Mir ist bei meiner Agitation nie etwas ähnlich Niederdrückendes begegnet, wie das im Voraus Abweisen solcher Wirkungen, selbst von lieber und verehrter Seite, wie jener grauenvolle Stumpfsinn, jenes rein von gar Nichts Wissen, jenes, um es mit dem eigenen Ausdruck der stumpfsinnigen Unwissenden zu bezeichnen: *Nicht musikalisch sein.* Es war mir immer, als thäte sich in solchen Augenblicken eine endlose Kluft zwischen mir und meinen Mitmenschen auf. Thun Sie mit mir einen Blick in diese Kluft, die zum Abgrund für unsere Kunst selbst werden möchte, wenn wir nicht eilen, sie auszufüllen!

Was ist uns nicht diese Kunst! Ein Lebenselement, das unser geistiger Mensch einathmet, wie der leibliche die Luft, die ihn umgiebt; und wie diese hoch über uns zum endlos lichten Blau sich wölbt, so liegt auch wieder Wagners Kunst, ein schöner Himmel, über unserem Leben: wo der Horizont dem vermessenen Blicke ein Ende vorzuspiegeln scheint, da gewahren wir, Meile um Meile wandernd, nur den Beginn einer neuen Unendlichkeit. Nun treffen wir auf unsere Mitmenschen und heissen sie mit uns des lichten Blaues sich freuen — aber sie sind mit Blindheit geschlagen, schauen Nichts, als im besten Falle fahle, widrige Nebel. *Tauch aus dem Dunkel und sieh!* möchten wir, mit Siegfried, ihnen zurufen: aber nein, kein sonnenheller Tag leuchtet ihnen, nur Schlechtwetter-Stimmung ist bei ihnen zu holen, sie sind nicht „musikalisch", mögen sich nicht mit uns freuen, und so ist am Ende auch uns der schönste Theil von unserer Freude dahin.

Denken Sie sich die Erfahrung, die wir so in einzelnen Beispielen er-

leben, hundert und tausendfältig erlitten von dem Schöpfer dieser Kunst, der noch immer nicht allein die *Masse* seines Volkes, nein die edelsten und besten Kräfte in ihr verloren, sich abgewandt sieht, denken Sie den *Genius dieser Kunst* in bangem Schmerze sein Haupt verhüllend, um nicht die *Zukunft* einer solchen Kunst schauen zu müssen. Denn jene entsetzliche Gleichgiltigkeit ist deren wahrer Todfeind, weit mehr noch als Kritik und Materialismus, die sonst gefürchtetsten Mächte. Das pöbelhafte Schimpfen, die niedrigen Witzeleien, die bedingte Bewunderung werden einmal aufhören: so lange die also kritisirte ehrwürdige Gestalt unter uns wandelt, wird die „Nation" und ihre geistigen Leiter ihrer alten Tradition getreu bleiben; aber von dieser Seite werden Wagners *Manen* Ruhe haben; die widrigen Stimmen, von denen heute der deutsche Dichter-, Kritiker- und Rezensentenwald wiederhallt, werden dann verstummen und alle die famosen Theorien, die Unsittlichkeits-, Grössenwahnsinns-, Melodielosigkeits- und Stimmverderber-Theorie mit einem Male weggeblasen sein. Auch an die „schlechten Zeiten" wird man ja wohl lernen müssen sich zu gewöhnen, und somit vom Materialismus sich zu e n t wöhnen; denn wenn demnächst die Judenschaft ihren „Weltprozess" vollendet, d. h. alle Materie an sich gebracht haben wird, so dürfte der Christenheit gar nichts anderes übrig bleiben, als es einmal wieder mit einem etwas idealeren Leben zu versuchen. Sorge sie nur bei Zeiten, dass ihr alsdann nicht auch ihre idealen Güter verloren gegangen sein mögen, und bedenke sie, dass weit mehr als offene und selbst heimliche *Befehdung* die heute so verbreitete *Apathie* das höchste jener Güter, die deutsche *Kunst*, untergraben muss. O, möchte Jeder dessen eingedenk sein, dass wir jetzt, vielleicht in einem nur nach *Jahren* zu bemessenden Zeitraume, die wahre, schwere, verhängnisvolle Krisis unserer Kunst zu bestehen haben werden: gelingt es uns nicht, jetzt, da ihr Schöpfer lebt, auch sie lebend in ein Zeitalter hinüberzuretten, in dem ihr, Dank der Gunst der Mächtigen oder einem allgemeinen Aufschwung der Geister, ein hoffnungsvolleres Gedeihen bevorsteht, dann wird das Allerschlimmste eintreten: mit Wagner zugleich wird auch seine Muse litterarhistorisch einbalsamirt und der wundervolle lebende Leib ein todtes Schaustück für eine selbst geistig erstorbene Menschheit werden. Welch ein Bild, so ein litterarhistorischer Wagner, etwa wie der litterarhistorische Sophokles oder Goethe; in unseren gelehrten Bibliotheken, zu denen heute seine *opera omnia* noch nicht den Zutritt erlangt haben, werden dann grosse, grosse Ecken ganz voll Wagner-Litteratur stehen; über seine jugendlich herrlichen Gestalten werden sich Staub und Spinneweben legen, seine Schriften und Dichtungen in dickleibige Kommentare gekleidet werden, in denen wichtige Fragen, wie etwa, ob der Waldvogel ein Fink oder eine Amsel gewesen, mit ernsthafter Miene und vieler Gründlichkeit zur Erörterung kommen! Aber seine Musik, seine Musik, höre ich rufen. Nun ja, „Tannhäuser" und „Lohengrin" werden auch dann noch fortgespielt werden etwa w i e h e u t e; in diesen Werken werden sich allzeit die schönseligen Existenzen, die der *Tragiker* der

letzten Werke schreckt, mit dem *Musiker* in einem nothdürftigen Pakte abzufinden wissen. Den „Ring des Nibelungen“ aber, zu geschweigen von „Tristan“, würde man ruhig verkommen und verstummen lassen, weil man keiner lebendigen Beziehung zu seiner erhabenen Grösse sich bewusst geworden war.

Ich erkenne nur ein Mittel, ein solches Verlorengehen der Wagner'schen Kunst zu verhüten, ihr, zu dem ewigen Leben, das ihr gewiss ist, auch ein Leben auf Erden, ein unmittelbar lebensvolles *Wirken* zu sichern. Wir müssen es dahin bringen, dass es Niemanden mehr geben kann, der von sich sagen dürfte, *diese Kunst spreche nicht zu ihm*; dass die Begriffe musikalisch und unmusikalisch vor dem Kunstwerke Wagners verschwinden; dass die in diesem vollzogene *Steigerung der Tonkunst zur Musik* jedem Gebildeten eine Wahrheit werde, von gleicher Unmittelbarkeit der Ueberzeugung, wie der Humanitätsbegriff des Christenthums oder der Idealismus der neueren Philosophie; — dass wenn die Erzeugnisse der *Tonkunst* bisher eine Trennung in die für die höchsten Geisteswerke Empfänglichen gebracht haben, Wagners *Musik* sie alle als ein edles, auserwähltes Volk wieder um sich vereinigt.

Ehe wir uns *dieser Musik* zu nahen wagen, kann ich es mir nicht ersparen, zuvörderst einige Erscheinungen an Ihnen vorüberzuführen, die uns für das Verständniss derselben wesentlich fördern werden, insbesondere aber die bisher Wagner gegenüber beliebte Eintheilung in musikalische und unmusikalische Menschen einmal einer ernstlichen Beobachtung unterziehen.

Den Hellenen galt in der Zeit ihrer Blüthe als höchtes Lebensziel eine *musische Bildung*, ein Begriff, der die unsrigen von „Idealismus“ und „humanistische Bildung“ in sich vereinigt. Mit grenzenloser Geringschätzung bezeichnete der Hellene den dieser Bildung nicht Theilhaftigen, den ἄμουσος, als βάναυσος, Handwerkerseele. Sie umfasste, in einer solchermaassen nur dies eine Mal möglichen Vereinigung, Kunst und Wissenschaft, diese, leider, so unendlich oft in falsche Zusammenstellung gebrachten Mächte, die, von Hause aus eher entgegengesetzt als verschwistert, vollends in dem Stadium, in dem heute beide sich darstellen, zur offenen Feindschaft gediehen sind, nach der grossen Auffassung der Griechen aber sich gegenseitig bedingen und befruchten konnten. Die hellenische Wissenschaft trat frisch und jung in die Welt, als die Kunst schon in voller Blüthe stand; abgesehen von den noch wenig ausgebildeten Fachwissenschaften gab es eine Historie, die, exklusiv national, nur dazu da war, das, was jeder hellenische Mann mit höher schlagendem Herzen selbst erlebt oder vom Ahnen erzählen gehört hatte, in die schöne Form gebracht zum Gemeingut aller zu machen, und eine Philosophie, die Rechenschaft über Welt und Leben, von jedem Einzelnen sich und von den Grossen der Welt abgelegt, bedeutete. Die Wirkungen beider: die Hebung des nationalen Gefühles und die ernste Vertiefung alles Denkens und Empfindens, konnten der Kunst nur zu Gute kommen. Gegen diese selbst aber erlaubte sich die Wissenschaft in der guten Zeit keinerlei Uebergriffe. Eine „Wissenschaft der Kunst“, eine zünftige Aesthetik, dieses Unkraut der heuti-

gen Wissenschaft, kannte jene Zeit ebensowenig, wie das Schmarotzergewächs der Kunst, die Belletristik. Als der treffliche Naturforscher und Logiker Aristoteles es sich einfallen liess, eine „*Theorie der Tragödie*" aufzustellen und nun seine griesgrämige Lehre von den 3 Einheiten und Gott weiss was sonst der Welt verkündete, da lebte in dieser Welt längst kein grosser Künstler mehr.

Von der hellenischen *Kunst* wollen wir hier nur das Eine betonen, dass sie in ihrer höchsten Aeusserung (der Tragödie) ein *Gemeingut der Nation* in dem Grade war, dass, aus welchen Elementen immer der Einzelne sich jene „musische Bildung", seiner individuellen Anlage nach, vorwiegend zusammensetzte, das Verständniss der Tragödie doch für jeden der krönende Abschluss, der Prüfstein selbst dieser Bildung war.

Heute sehen wir von alledem gerade das Gegentheil. Die deutsche Kunst (jene Kunst, die uns Wagner aufforderte zu *wollen* und die wir heute noch nicht haben,) stösst, da sie versucht ins Leben zu treten, auf eine überentwickelte Wissenschaft, die, wie sie in jedem ihrer Zweige, zumal der Historie, unabsehbare Labyrinthe zeigt, und wenn auch vielfach am Faden der „Popularisirung" den Gebildeten zum Herumtappen in denselben nöthigt, schon durch ihr blosses Vorhandensein, durch die Ansprüche, die sie an den Gebildeten macht, einer produktiv künstlerischen Kultur aufs Zähste sich widersetzt. Die „Historie" lehrt uns von mindestens zehnerlei Völkern mehr oder weniger genau die äussere Entwickelung kennen; die Philosophie aber ist, um Schopenhauer's drastischen Ausdruck zu gebrauchen, *Spassphilosophie*: beide sind weit entfernt, wie im Alterthume durch Wirkung eines vergeistigten Nationalgefühls und Befähigung zur Aufnahme tiefer Ideen der Kunst vorzuarbeiten. Ja, in der entsetzlichen Missgeburt unserer modernen *Zeit*, der „Kunstwissenschaft", vereinigen sich sogar beide zur Bekämpfung der Kunst, und so hat es die Wissenschaft am Ende fertig gebracht, das schönste Merkmal der Kunst, die *Gemeinsamkeit*, das der hellenischen Tragödie zu eigen war und auch uns durch Goethe und Schiller neu gewonnen schien, gerade bei derjenigen Erscheinung zu eliminiren, die sich der griechischen Tragödie in allen ihren künstlerischen Voraussetzungen am Engsten nähert. Die vielgenannte „Deutschheit" Wagners beruht ja einmal gewiss in der Gemüths*tiefe*, dann aber vornehmlich in jenem dem Deutschen eigenen unermesslichen *Reichthum* seines Gemüths- und Empfindungslebens, vermöge dessen jeder *deutsche Mann* sein Bestes in seinen Kunstschöpfungen irgendwo und irgendwie wieder finden müsste. Nun sehen Sie aber, was der „Kunstwissenschaft" gelungen ist: da findet der *Aesthetiker*, dass Wagner formlos und unschön, der *Litterarhistoriker*, dass er ein phantastischer Romantiker und jedenfalls ein mittelmässiger Dichter, der *„Kunstkritiker"* schlechthin ausserdem noch, dass er unsittlich, seine Diktion stammelnd und verschroben, u. s. w. u. s. w. sei. Bleibt also nur die, von den Genannten kollegialisch dem *Musikkritiker* zur Verarbeitung überlassene Musik, die jene gewöhnlich zu

loben pflegen, hoffend und überzeugt, dass hier der Musikkritiker schon seine Schuldigkeit thun werde. Was sie vorerst konstatirt haben, ist, dass ein solches aus lauter Fehlerhaftem zusammengesetztes Kunstwerk unmöglich ein Gemeingut Aller bilden könne, und so werden, da ihre Stimme allerorts gehört wird, thatsächlich neun Zehntel der gebildeten Deutschen von vorne herein vom Genuss desselben ausgeschlossen. Ganz abgesehen davon, dass nun die Musik für sich nochmals vor das Forum des für sie kompetenten Gerichtshofes sich zu stellen hat, und auch ihr hier nicht selten das „Schuldig" gesprochen wird, liegt es nahe, mit welcher Freudigkeit jene „Musikalischen", denen nun also das Kunstwerk zugewiesen ist, an eine Musik gehen müssen, die bestenfalls doch nur ein verlorener Posten inmitten einer barbarischen Umgebung sein kann.

So sollen denn also die Himmelstöne der hochherrlichsten Offenbarung des Weltgeistes, anstatt in der Fülle ihrer Macht in das Herz der *Menschheit*, nur matt und entstellt in das Ohr einer armseligen Schaar „Musikalischer" dringen, die meist vor ihren unmusikalischen Mitbrüdern alles andere eher, als Herz und also wahre Musik, voraushaben? einer Schaar, die zum kleinsten Theil an dem heiligen Feuer der Kunst sich erwärmt, zum grösseren aus geistigen Schlemmern, denen die Musik noch etwas schöner, als die anderen „schönen" Künste erscheint, zum grössten aus Heuchlern sich zusammensetzt.

Gehen wir denn jetzt einmal dem „Unmusikalischen" wie den „Musikalischen" ernsthaft zu Leibe. Wie, charakteristisch genug, viele Lieblingsbegriffe und Bezeichnungen unserer Zeit sprachlich falsch oder ohne Sinn und Verstand gebildet angewandt werden, so auch die vorliegenden. Wir sagen nicht: ich bin „*malerisch*" — höchstens könnte das bedeuten: ich gebe einen guten Vorwurf für einen Maler ab; auch nicht: „ich bin *poetisch*", wenigstens besagt das nur auch wieder: ich besitze Eigenschaften, die dem Poeten Anlass zur poetischen Behandlung geben können. „Ich bin musikalisch" dagegen soll heissen: ich *verstehe Musik*, ihre Töne hallen in mir wieder und die Gesetze ihrer Form sind mir erschlossen. Das ist also *falsch*. Immerhin aber wollen wir uns denn für jetzt neben den musikalischen Zeitschriften, musikalischen Thee's und sonstigen musikalischen Dingen und Undingen auch den musikalischen *Menschen* gefallen lassen, dessen geringste Schuld am Ende noch seine Bezeichnung ist.

Sehen wir nur einmal auf dieses unselige Produkt einer Zeit, die, während sie für alle anderen Künste ein gelegentliches Liebäugeln hat, sich darauf kapriziert, für die höchste und grösste eine wirkliche *Liebe* zu heucheln! In drei Hauptarten tritt er uns entgegen: als der gern hörende, der verstehende, und der ausübende. Die erste Klasse ist völlig unschuldig, sie könnte sich ganz gut zu den unmusikalischen rechnen, vermeidet dies aber, aus Scheu, in der Taxirung ihrer allgemeinen Bildung zu kurz zu kommen. Ungleich schlimmer ist der Ausübende, von dem wir hier indessen nicht sowohl das immer noch geringere Uebel hervorheben wollen, wie er vielfach seine Mit-

menschen martert, als vielmehr das grössere herzlich beklagen, dass gerade der Begabtere so leicht über dem Gefallen an sich und seinen Leistungen das rechte Verständniss des von ihm nur noch stofflich aufgegriffenen Kunstwerkes, geschweige gar eine ausgedehntere Kenntniss im Gebiete der Musik, sich zu erwerben versäumt. Der wahrhaft Gemeinschädliche aber ist erst der Musik-*verständige*. Denn dieser ist es hauptsächlich, der als das ewig redende Echo des ewig schreibenden Kritikers die Absonderung der Unmusikalischen, die jener dekretirt hat, dauernd in Kraft erhält, indem er durch sein hochtönendes Gerede jede edle Anstrengung des nicht Verstehenden und nach Verständniss sich Sehnenden zu Schanden macht. Er auch ist es, der jenen würdelosen, frivolen Ton verschuldet, in welchem, wie alles Hohe und Ernste, so leider auch das Höchste, unsere deutsche Musik, in unserer sogenannten gebildeten Gesellschaft abgehandelt wird. Einhalt könnte diesem ganzen „musikalischen" Treiben allenfalls nur gethan werden, wenn wir einmal einen Thackeray fänden, der dieser Gesellschaft alle ihre Sünden, und so auch ihre schlimmsten, die musikalischen, bei Namen nennte. Wenn auch nicht zu hoffen stände, dass es dadurch mit unserer Musik ernster genommen würde, so könnte doch eine solche Wendung in der Mode herbeigeführt werden, dass man sich in Zukunft ein weniger geweihtes Objekt für seine erheuchelte Liebe auswählte. Unsere berühmten Romanschriftsteller stehen freilich viel zu sehr im Bann der herrschenden Zeitströmungen, als dass von ihnen hier ein hilfreiches Eingreifen zu erwarten wäre: einer der Feinsinnigsten, der gewiss das Gute will, verherrlicht in seinem besten Romane die Gelehrten und in einem beliebten Lustspiele die Journalisten; leider scheint er nicht „musikalisch" zu sein, sonst würde er, vielleicht in einem Heldengedicht, auch noch den Musikmachern, Musikverständigen und allerlei sonstigen „Musikalischen" ein Denkmal gesetzt haben.

Nun zum „*Unmusikalischen*". Dieser ist gewöhnlich ein Gemisch aus Ehrlichkeit und Bequemlichkeit. Es widerstrebt ihm, wie diess ein grosser Theil der Musikalischen thut, über Dinge zu reden, von denen er nicht einen Deut versteht — andererseits aber braucht er sich dafür auch nicht, wie jene, mit Quartett und Symphonie herumzuquälen. Er verzichtet auf den Nimbus, den das „Musikalische" bei den Dummen immer verleihen wird, um sich dafür sein ehrliches Gewissen und jenen letzten Rest wirklicher Verehrung für die unverstandene Kunst zu bewahren, der den „Musikalischen" in ihrem eiteln Hochmuth längst verloren gegangen ist.

Es ist natürlich, dass weder die Zahl, nach welcher, noch die Entschiedenheit, mit der Musikalische und Unmusikalische sich scheiden, angesichts der Musiker der verschiedenen Epochen dieselbe bleibt. Gewiss mag der Inhalt der Kunstwerke jener ersten jugendfrischen Zeit, da Haydn und der junge Mozart Musik machten, Manche darüber *hinwegtäuschen*, dass ihnen ein tieferes Verständniss für das eigenthümliche Wesen dieser Kunst abgeht; seit aber, in der letzten Scene des „*Don Juan*", mit dem Geist, den

Mozart gegen seinen Helden heraufbeschworen, recht eigentlich der Geist über ihn selber gekommen war, hat dieser aus dem Munde seiner Nachfolger mehr und mehr Dinge gesprochen, die auch den Kühnsten unter jenen Nichtverstehenden erschreckt zurücktrieben. Und wenn sie nun trotzdem wieder zu dem todten, vom Kritiker jetzt vergötterten Beethoven, dem eigensten Meister der *Töne*, der ihnen der allerunnahbarste sein sollte, von Konvention und einem höchst überflüssigen Schamgefühl getrieben, sich herzudrängen, so glauben sie dagegen von dem lebenden, vom Kritiker gerichteten Meister, der in seinen Tönen mit gleicher Liebe zu allen spricht, weil er in Tönen *Worte* spricht, mit grosser Gemüthsruhe fern bleiben zu dürfen. In der That wächst die Zahl der Unmusikalischen Wagner gegenüber plötzlich rapid. Ja, es gibt geradezu Solche, die bis zum Erscheinungsjahr des „Tannhäuser", wieder andere, die bis zum „Ring des Nibelungen" (diesen natürlich meist exklusive) musikalisch sind, und von da ab mit einem Male unmusikalisch werden. Heisst diess nun wirklich, dass ihr bischen Musik, das sich Haydn und Mozart gegenüber noch mit einem Anschein von Berechtigung gibt, Beethoven gegenüber schon unerträglich wird, sie mit einem Male bei Wagner im Stiche lässt? Nein, o nein! es heisst ganz etwas Anderes, mögen immerhin die Besseren und Ehrlicheren unter ihnen Jenes selbst glauben. Es heisst, sie *fliehen*, nicht vor Wagner's *Musik*, sondern vor seiner *Kunst*, und was sie als Bescheidenheit darstellen möchten, ist nur Feigheit und Bequemlichkeit! Und wohl gar manchmal noch etwas Anderes?

Ich kann mir nicht versagen, hier ein recht ernstes Wort über eine gewisse Sekte dieser Unmusikalischen einzuschalten, die unsere *Feinde*, und um so gefährlichere Feinde sind, als Niemand solche in ihnen vermuthet. Sie geben sich den Anschein, als kännten sie von Wagner nur eine Seite, die eine, die, wie sie sehen, für seine starke gilt, die Brust, die er mannhaft seinen Gegnern bietet: die *Musik*. Und wie er so siegreich daherzieht, stürzen sie sich vor ihr, wie Falstaff, muthig in den Scheintod: sollte es aber dem Helden begegnen, im Kampfe zu Falle gebracht zu werden, dann werden sie sich der anderen Seiten erinnern, von denen sie nun plötzlich etwas verstehen, und wir dürfen sicher sein, dass sie behende wieder auferstehen und hinterrücks ihre Stösse gegen jene anderen Seiten führen werden. Ich habe recht giftige Exemplare dieser Art Unmusikalischer gefunden, und nach Allem werden wir gut thun, der demüthigen Bescheidenheit, mit der sie sich von vorne herein vor jedem Kampfe zurückziehen wollen, zu misstrauen: haben wir sie aber als jene gefährlichen Heuchler erkannt, dann gelte ihnen vor Allen das *écrasez l'infâme!*

Aber, in Wahrheit, die ungeheure Mehrzahl der „Unmusikalischen" ist von anderem, harmloserem Schlage: sie wissen wirklich von gar keiner Seite Wagners etwas, weil sie eben von der einen, nach vollzogener Selbstrubrizirung als „Unmusikalische", Nichts glauben wissen zu müssen. Und diess sind nicht etwa nur altehrwürdige Gestalten, die in einer vergangenen Welt

leben und von den wundersamen Uebergriffen dieser neuesten Musik Nichts wissen wollen: nein, die Mehrzahl der *deutschen Jugend* weiss heute noch Nichts von Wagner. Ehe es, in fernen Zeiten, dazu kommt, dass ihr einmal Wagner, wie heute Goethe und Schiller, als todter Lehrgegenstand zugeführt wird, bringe man möglichst Vielen unter ihr, trotz Kritik und Presse, Litterar- und Kunstgeschichten, die lebendige Ueberzeugung bei, dass Wagners Kunstwerk, weil aus lauter naturnothwendigen und allgemeinverständlichen künstlerischen Ingredienzien zusammengesetzt, auch zu *Allen* verständlich spreche, und dass seine Musik, die ja Nichts anderes ist, als der reine, volle Tonfall einer solchen von Allen verstandenen *Sprache*, auch Allen zu Herzen dringe. Wir müssen es dahin bringen, dass das Verständniss des musikalischen Dramas, wie im griechischen Alterthum das der Tragödie, wieder als der höchste Abschluss und Prüfstein aller wahren Bildung erkannt werde.

Welche unermesslichen Gebiete eröffnet Wagner dem wahrhaft Bildungsbedürftigen, der das humanistische Ideal weit und gross zu fassen vermöchte! Welch eine Fülle von Ideen und Anschauungen bringt er in jeder seiner Schriften zu Tage, welch eine Welt von Empfindungen ruft jedes seiner Kunstwerke in's Leben! Was hat dieser Mann selbst *lernen*, sich geistig erringen müssen, um solche Schriften und solche Kunstwerke schaffen zu können. Und wir, wir sollten nichts dazu thun, uns dieses köstliche Erbe zu *erwerben*, wir sollten „liegen und besitzen“ und uns am Ende gar von Menschen, die am Allerwenigsten gelernt haben, einreden lassen, dass unser Besitz ein werthloser sei? Mir ist das Eine nicht erfindlich, wie Angesichts des Wirkens eines solchen Mannes nicht eines Jeden erster Gedanke: *Arbeit* ist, Arbeit, zunächst ihn, seine Werke, sodann sein Wirken über sich selbst hinaus, und so nur ihn wieder in einem höheren Sinne zu verstehen. Nicht etwa, als ob sein Kunstwerk an sich eine Menge gelehrter Vorkenntnisse erforderte, um verstanden zu werden: der Knabe, in dessen reines Herz die Klänge des Pilgerchores zum ersten Male tief hineintönen, und darin nachhallen, dass er sich und die Welt vergisst, von den Eltern nicht begriffen, von den Lehrern gestraft, von den Gespielen verspottet wird, und dessen nicht achtet — er *versteht* Wagner, wie ihn nur der gereifte Mann verstehen kann, welcher lernt und lernt, seine litterarischen, ästhetischen, künstlerischen Kenntnisse mehrt, um dann immer Neues für das Verständniss Wagners, um *das* Verständniss Wagners immer neu und immer besser zu lernen. Aber jenes blitzartige erste Verstehen wird dem Knaben bald selbst nicht mehr genügen: er fühlt, dass der Segen einer solchen Kunst nicht im blossen Geniessen, sondern nur im innigsten Nachstreben und Nacherleben liegen könne. Eine Sehnsucht nach „*Erwerb*“ erfasst ihn. Und wie er sein Leben an diesen setzt, mag er von der Zufriedenheit, der unschuldvollen Seligkeit der Zeit, da er arm war, verlieren; als Reicher vergisst er aber nicht, den Armen wohlzuthun und mitzutheilen, und vor dem Hochmuth des Reichen gegen-

über den, nach dem Gleichnisse des Evangeliums, „geistig Armen“ schützt ihn der zagende Blick auf die ungemessene Fülle dessen, das ihm selbst noch zu erwerben bleibt.

Es gilt nur erst, denen, die von all' den Schätzen des Wagner'schen Geisteslebens keine Ahnung haben, ihre ganze hierin liegende Armuth zum Bewusstsein zu bringen. Einem Künstler gegenüber, der tragische Gedichte geschaffen hat, wie nur die begnadetsten Geister weniger Nationen, der der dramatischen Poesie völlig neue Bahnen erschloss, indem er ihr ewig erhabene Stoffe zuwies und eine ihnen entsprechende Form fand, der die deutsche Sprache verjüngte und zu ihrer alten Kraft und Herrlichkeit zurückführte; einem Künstler gegenüber, der, um — nicht die Musik sondern — die *Kunst* zu retten, zu verbreiten, zu erhöhen, wie nur je ein politischer oder religiöser Weltverbesserer gewirkt, geschafft, gelehrt, geschrieben hat; der nicht, wie selbst Goethe und Shakespeare, die Zeit, in der er lebt, freundlich sanft befragt: *Wollt Ihr mich?* und, da sie natürlich *nicht* wollen, den Kluggeistern missmuthig den Rücken wendet, der mit unsanftem Stoss sie aus ihrer Trägheit aufrüttelt und mit dröhnender Stimme ihnen zuruft: *hier* bin *ich*, ihr *sollt* mich wollen, wo nicht, so lügt und heuchelt überhaupt keine Kunst mehr! einem solchen Künstler gegenüber, ist die Redensart „nicht musikalisch“ eine *wahre Erbärmlichkeit*. Wie mag mancher Einzelne, wenn er später Schriften, wie „über Staat und Religion“, „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, Dichtungen wie den „Ring des Nibelungen“ oder „Parsifal“ staunend kennen lernt, die eigene Verblendung beklagen, die ihn zu lange solchen Wunderwerken der Kunst und des denkenden Geistes fernhielt, wie werden vollends nachgeborene Generationen die geistige Bildung einer ganzen Nation beurtheilen, die ein Menschenalter lang vor dem Verständnisse solcher Werke zurückscheute und, um ihr böses Gewissen zu beruhigen, nun behauptet, dieselben seien *nicht zu verstehen?* In der That haben wir es häufig erfahren, dass Menschen, denen wir namentlich eine jener Schriften in die Hand gaben, wenn sie auch nicht alsobald in die Züge dieses Bildes sich liebevoll versenken konnten, doch ehrfurchtsvoll vor der ehernen Majestät sich beugten, die hier auf sie herabschaute. Die Schwierigkeit, so banal es klingen mag, liegt einzig darin, solche Menschen, die wir nach ihrem sonstigen Leben und Denken schätzen gelernt haben, überhaupt zur Lektüre Wagners zu vermögen. Ein bedeutender, geistvoller Gelehrte, dem ich, zur Unzeit, die Dichtung des *„Parsifal“* in die Hände gab, witterte darin „Romantik“ (!), die sich ja allerdings „mit Musik wohl besser machen möchte.“ Erst eine eingehende mündliche Belehrung über die Ziele Wagners und eine, dadurch vorbereitete, Lektüre von *„Was ist deutsch?“* brachte ihm, mit der vielleicht immer noch dunkeln Ahnung, welcher schöpferisch künstlerischen Macht er sich hier gegenüber befinde, die sehr lichte Einsicht, welchen Dank und welche Verehrung alle, auch die Nichtmusikalischen, einem solchen *denkenden* „Opernkomponisten“ schuldig seien.

Und so wird es vielleicht häufig gut sein, zunächst ins Allgemeine zu gehen. Ehrenfeste, gerade, edle Männer, solche, für die es keine Presse giebt, werden sich stäts durch den ganzen Entwickelungsgang Wagners, durch die Art, wie er sich der unerhörten Anfeindungen und Fährlichkeiten erwehrte, durch seine unbeugsame Willenskraft mächtig angezogen finden: solche Regungen, sei es auch zunächst nur der sogenannte „kolossale Respekt", halte man fest. Man gebe nun den Respektvollen, nach ihrer Eigenart, eine Schrift Wagners zu lesen, in der sich seine Stellung zur Historie und Politik, zur Philosophie, zur Religion offenbart. Zwar wird es schwer halten — und wir hätten ja schon Eingangs bestätigende Erfahrungen zu beklagen — einem Manne, den das grosse Publikum nun einmal nur als Opernkomponisten kennt und kennen *will*, Geltung zu verschaffen, wenn er über alle jene Gebiete, die man bisher so künstlich von einander getrennt hat, sich verbreitet. Seinen wunderbaren Blick ins Grosse aber wird leicht auch der, dem seine stäts und überall künstlerischen Endzwecke verborgen sind, anerkennen: im Gebiete der Geschichte und Politik in mancherlei Schriften, zumal in „Deutsche Kunst und deutsche Politik", „Was ist deutsch?"; im Gebiete der Philosophie, wo er in einzelnen Schriften („über Staat und Religion", „Beethoven") das grosse System des von ihm bewunderten Schopenhauer geradezu ausgebaut hat; im Gebiete der Religion — vergleichen Sie auch hier wieder „über Staat und Religion" und so manches Gelegentliche, wie jenen wunderherrlichen Abschluss der Bayreuther Aufsätze „über Publikum und Popularität". Nun erst, wenn jener erste Eindruck von einem Grossen, der hier redet, gesichert ist, kommt es darauf an, die Empfänglichkeit des Lesenden auf die Bedeutung einer *Kunst* zu konzentriren, der zu Liebe einzig der Künstler so tief sann und so gross anblickte. Hier wird denn wohl mancher abfallen, weil er eben — nicht künstlerischer Mensch ist. Wer sich aber zu einer Ahnung jener Bedeutung zu erheben vermag, dem wird jetzt jene erste gluthvolle Kunstschrift „die Kunst und die Revolution" eine Wohlthat, wie ein neu vom Himmel heruntergeholtes Feuer sein. Hat er in ihr die Feuerprobe bestanden, dann wage er sich an die ausgeführteren, die sogenannten Systemschriften. Vielleicht wird ihn hier zunächst ein ungewohntes Element befremdend berühren: an den gleichmässig sachlich ruhigen Ton der besten kritischen Muster gewöhnt, findet er hier, bei den abstrakt theoretischen Untersuchungen, meist eine bis zur Dunkelheit schwierige Sprache, in konkreteren Zusammenhängen dagegen, in Beispielen, Bildern, Gleichnissen, einen hymnischen Schwung, eine dithyrambische Begeisterung, die alle Reflexion, alle Eigenthümlichkeiten hergebrachter kritisch-dramaturgischer Methode weit weg wirft. Der *Künstler* ist plötzlich eingetreten und scheint den *Denker* verdrängt zu haben. Zunächst wird er vom Lesenden mistrauisch empfangen — jener fürchtet für sein ruhiges, objektives Urtheil, das ihm wohl gar durch schöne Bilder und klingenden Enthusiasmus getrübt werden soll. Wie er sich aber durch Bilder und Gleichnisse hindurchliest, erkennt er, dass sie nicht Lückenbüsser für mangelnde Gedanken, sondern eine Fortführung, Ergänzung, ja prägnanteste Steigerung der vor-

handenen Gedanken sind — er entdeckt in der Anwendung jener oft durch eine ganze lange Schrift sich hindurchziehenden Bilder und Gleichnisse, wie in der ganzen Gedankenarbeit, ein fast motivisches Walten, verwandt dem anderen, das dem Musiker aus Wagners Musik vertraut ist. So bewundert er am Ende nur den *Künstler* im Denker, wie, wer sich erst zu Wagners Dichtungen erhebt, in ihnen den *Denker* im Künstler bewundert.

Die heilsamen Folgen des Studiums Wagner'scher Kunstschriften sind zweierlei Art: erstens praktische: eine gründliche Aufklärung über unsere bestehenden Kunstverhältnisse und über die Möglichkeiten ihrer Umgestaltung; zweitens ideelle: eine totale Regeneration der durch unsere professionirten Kunstrichter verderbenen ästhetischen Anschauungen. In ersterer Hinsicht geben jene Schriften dem, der vorher höchstens in das allgemeine Kopfhängen und Kopfschütteln über die Verfahrenheit unserer Theaterzustände mitverfiel, die leuchtende Gewissheit, wer hier einzig helfen könne: dass nicht Aesthetikern und Kritikern, die uns bisher mit Schriften über Theaterreform überfluteten, sondern dem Manne das Wort einzuräumen sei, der den Begriff des Theaters für die moderne Welt neu geschaffen hat. Wenn dieses Theater wirklich in der Gegenwart noch keine feste Stätte finden sollte, dann arbeite jeder, dem es als eine Nothwendigkeit sich offenbart hat, wenigstens der Verwirklichung der einzelnen Ideen vor, die es einst herbeiführen könnten, vor allem jener wichtigsten der *Schule*, der *Beispiele*, der *Musteraufführungen*, wie überhaupt der *Trennung der Bühnenkreise*, in der uns ein produktiv künstlerisch so ungleich inferiores Volk, wie die Franzosen, Muster ist, während wir selbst, da wir doch nicht wohl auf die Musentempel für Offenbachiaden und Lokalpossen als auf eine künstlerische Errungenschaft hinweisen können, erst allenfalls die vielberufenen *Meininger* zu verzeichnen haben, die es wagen, ein beschränktes Gebiet des ernsten Dramas stylvoll anzubauen.

Wagners ästhetische Neuerungen erstrecken sich durchaus nicht nur auf das Gebiet der Musik, d. h. der *Tonkunst*. Auf dem ganzen Felde der Kunst, zumal der höchsten, der dramatischen, räumt er gründlich mit alteingewurzeltem Unkraut auf und streut fruchtbaren Samen für eine neue „ästhetische Erziehung des Menschen". Die Vorstellung vom Tragischen, vom Drama in allen seinen Gattungen und Bestandtheilen werden geläutert und mächtig gehoben, und wer mit Wagners grossen Winken wie mit einem Brevier ausgerüstet die Wallfahrt durch die Herrlichkeiten vergangener Jahrhunderte der Kunst unternimmt, wird auf Schritt und Tritt dankbar des Meisters denken, der ihm den von grauen Theorien umschleierten Blick befreit hat, dass er jene Herrlichkeiten schauen kann. Alle Untersuchungen über die Geschichte der Kunsttheorien, die Geschichte der dramatischen Kunst, die Geschichte der Bühne haben jetzt eine ganz neue Berechtigung und ganz andere Grundlagen erhalten.

Aber genug und übergenug von den theoretischen Wohlthaten, die uns Wagner erwiesen. Dass ich überhaupt so lange bei ihnen verweilt habe,

geschah darum, weil wir ihrer, als einer mächtigen Defensivwaffe, im Kampfe gegen die ganz in Theorie erstarrten Kunstrichtungen und -Neigungen unserer Zeit bedürfen. Es ist ein eigenes Ding um unser kunsttreibendes Publikum: anstatt sich ganz und unbefangen dem Geniessen eines Kunstwerkes hinzugeben, betet Jeder erst zu seinem Schutzheiligen unter den Kritikern, und wenn Der gesprochen, „nimmt er Stellung“ zum Kunstwerke. So müssen wir denn den Teufel mit Beelzebub austreiben und mit allen Kräften darauf hinwirken, dass denn nun wenigstens Wagner der Patron möglichst Vieler werde, damit, wie es seinen Gegnern, den Kunstrichtern, gelungen ist, durch die Behauptung, seine Kunst tauge schlechterdings nichts, Unzählige von derselben abzuschrecken, so nun möglichst Viele schon aus seinen Schriften jubelnd inne werden, das müsse eine hochherrliche Kunst sein, die ihnen hier gepredigt und verheissen werde. Dass, was sie hier lesen werden, so ganz etwas anderes sei, als die Weisheit ihrer Kunstrichter, dürfen wir ihnen vorerst nicht verrathen, sie möchten sonst nicht zum Lesen zu bringen sein, da sie sich nun einmal ein Lesen und Leben ohne Kunstrichter nicht denken können: haben sie die unendliche überästhetische Wirkung der Wagner'schen Schriften ganz in sich aufgenommen, sind sie, wie schon so Mancher, *neue Menschen* durch sie geworden, dann wird es keine Gefahr haben, dass sie sich von der frischen ewigjungen Quelle dieser Wahrheit nach dem alten Sumpfe kritischer Afterweisheit zurücksehnen, und sie werden uns für die Täuschung dankbar sein, durch die wir um des guten Zweckes willen auch Wagner einmal als „Kritiker“ passiren liessen.

Nun also hinweg von aller grauen Theorie, retten wir uns dahin, wo alle wahre Agitation erst die höchste Aussicht und Berechtigung hat, zu seiner *Kunst*. Zwar wird, wer in Wagner lebt, auch in seinen Schriften keinen Augenblick aus der Stimmung reinster Empfänglichkeit für das Höchste gerissen werden; aber wie wird der, dem eine Ahnung von den ungemessenen Weiten des Wagner'schen Wollens aus seinen *Schriften* aufgegangen ist, nun ganz anders herrlich in seinen *Kunstwerken* offenbart finden, dass er diess nicht nur in Worten will: dass seine Kunst in idealer Form alle höchsten Lehren der *recht verstandenen* Geschichte, der Philosophie, der Religion zusammenfasst. Der Geschichte: im „Lohengrin“ und in der „Götterdämmerung“, in denen sich dem Laien mehr mittelalterliches Deutschthum darstellt, als sich ihm aus der mühsamen Lektüre eines bändereichen Werkes über deutsche Verfassungsgeschichte ergeben würde; in den „Meistersingern“, der universellsten Verkörperung einer ganzen Epoche deutschen Lebens. Der Philosophie: die philosophische Tiefe des „Nibelungenringes“ und des „Tristan“ hat viele geschreckt, die sich ihr nicht zu nahen wagten, und viele überreich belohnt, die sich in sie versenkten. Der Religion: der „Parsifal“ ist ein religiöses Drama, das erste deutsche, die unmittelbare geistige Fortsetzung jener ersten religiösen deutschen Kunst aus der alten glaubensstarken Zeit, deren höchste Denkmäler uns in Bach's Passionsmusiken erhalten sind.

Würden nur diese Dichtungen erst gelesen! Aber dem *Dichter* steht der Musiker noch ungleich mehr im Wege, als dem Schriftsteller, nicht als ob etwa der Schriftsteller weniger angefeindet würde, sondern insofern, bei übrigens gleicher Befehdung, bei dem Dichter noch ganz andere Wirkungen hintertrieben werden. Es wäre undenkbar, dass ein Künstler, dessen Musik aus mancherlei Gründen nicht *im ersten Augenblick* zu *aller* Herzen dringen mag, überhaupt erst so spät zu seiner Nation spräche, wenn man nicht den reinen Strom seiner *Poesie* zu trüben und durch die tausend Kanäle des Hasses und der Verkleinerung, des Hohnes und Spottes von dem Herzen dieser Nation abzuleiten verstanden hätte. Es wäre undenkbar, dass bedeutende Musiker, an ihrer Spitze Schumann, sich von diesem Künstler abgekehrt hätten, wenn sie in ihm jenes „Andere" erkannt und begriffen hätten, das, ihnen selbst unerreichbar, sie doch hätte anfeuern müssen, das höchste ihnen Erreichbare aufzubieten, um das höchste der deutschen Kunst Erreichbare zu fördern! Aber nein, man blieb dabei, Wagner war je nachdem ein guter oder schlechter Musiker; und wie er heute allgemach den meisten ein *guter* geworden ist, so gilt er dafür immer noch den Meisten als ein poetischer Dilettant. Wie sich nur das diese selben Menschen denken, die bei seiner Musik etwas empfinden wollen? Angenommen auch, Wagner hätte nicht den gleichen genuinen Drang zum Dichten wie zum Komponiren, legte sich nicht, beim einen wie beim andern, die gleiche furchtbar ernste Selbstprüfung auf, und würde sich nicht hier wie dort des gleichen Gelingens vollbewusst — müsste er dann nicht um einer *Musik* willen, die Andern so hoch, und wie hoch also ihm! steht, zweifelnder, ja geringschätziger einer Poesie gegenüber treten, die in erster Linie Geleiterin, Trägerin dieser Musik, und dann erst ebenfalls ein Kind, oder Stiefkind seines Geistes wäre? Ein Beweis aber, wie sicher, wie ebenbürtig der Dichter sich dem Musiker gegenüber fühlt, ist die Art, wie er sich diesem in Behandlung giebt: kaum, dass ein Wort je in den dichterischen Entwürfen geändert wird, fest stehen sie da, fest bleiben sie, während die Musik hineinwächst, und nur gefestigt durch diese Musik werden sie, rechte Denkmäler deutscher Dichterherrlichkeit, in die Ewigkeit hineinragen.

Um dieser Poesie das Leben zu retten, möge die Musik, die glücklichere Schwester, ihr ein Opfer bringen. Sie trete zurück und lasse auf die Schwester einmal voll und rein den Strahl der Liebe fallen, der ihr so lange verkümmert worden. Bedarf es hier den gut Wagner'schen Musikern, bedarf es dem Meister selbst gegenüber einer Erklärung, wenn wir, um der Poesie zu ihrem Recht zu verhelfen, unsern Freunden den Rath ertheilen, die Musik geflissentlich zeitweilig als ein *Accidenz* in dem grossen Allkunstwerke hinzustellen? Wohl wissen wir, dass Wagner selbst eine entschiedene Vorliebe für die Musik allzeit gehegt hat, obgleich er dieselbe eine ganze Periode seines Lebens hindurch in einem herrlichen Siege, den das Pflichtgefühl des *Künstlers* über den innersten Drang des *Musikers* erkämpfte, zu bemeistern verstand, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir sie gerade in jüngster Zeit wieder gesteigert

finden. Und wie sollte er nicht? Mögen immerhin seinem Zauberworte die Genien aller Künste gleich dienstbereit gehorchen und gleich treu ihrem Meister ergeben sein, so gehört doch sein Herz vor allen anderen dem reinsten und göttlichsten unter ihnen. Auch wir werden uns in unserem geheimsten Innern immer gestehen, dass das letzte magische Band, das uns mit Wagner verknüpft, eben diese Musik ist, dass wir, nachdem wir in wundervollem Kreislaufe alle seine Grösse ermessen, zuletzt zu jenen *Tönen*, die wir seit frühester Kindheit vernommen, als zu unserm Ausgangspunkte, mit bewusster Einseitigkeit des Entzückens zurückkehren. Aber die Draussenstehenden, nicht etwa nur die Masse, nein auch die um Wagner edel sich Bemühenden, verstehen nun einmal nicht zunächst diese Töne, weil sie, selbst oder besonders dann, wenn sie „musikalisch" sind, an sie wie an die alte, absolute Musik herantreten. Nur durch die *Poesie* aber geht der Weg zum Verständnisse dieser Musik; und wenn gleich auch jene nur wieder im Bunde mit dieser ganz begriffen werden kann, so *müssen* wir diese doch einmal ausser Acht lassen, man würde uns sonst mit Recht vorhalten, dass nirgends ein Ansatz zum Verständnisse vorhanden und somit das Ganze wirklich unverständlich sei. So hat denn Wolzogen in seiner Schrift über die Sprache in Wagner's Dichtungen diese einer eingehenden Sonderbetrachtung unterworfen, die in vorzüglichem Maasse für die Würdigung des Dichters Wagner wirken muss. Auf diesem Wege ist so lange fortzufahren, bis Alle, von denen wir überhaupt etwas erwarten, im Stande sein werden, den musikalischen Dichter, den dichtenden Tonkünstler in Wagner zu begreifen.

Scheuen wir also selbst vor dem Höchsten und Letzten nicht zurück, das unsere Gegner als schwerstes Geschütz immer bei der Hand haben: vor einer Vergleichung mit Goethe. Uns selbst kann dieselbe aus dem sehr gewichtigen Grunde nur erwünscht sein, weil Goethe nicht etwa nur der bei jeder Gelegenheit möglichst unpassend dem Götzen Wagner gegenüber gestellte Gott der Kritiker und ihrer Gläubigen ist, sondern weil in Wahrheit die Wagner'sche Kultur sich mit der Goethe'schen (d. h. mit den wirklich noch vorhandenen Resten einer Goethe'schen), und Wagner's Kunst mit Goethe's sich abzufinden haben wird: was aber, wie wir zu zeigen hoffen, in einer für Wagner's Kunst nur heilsamen *Ergänzung* beider sich vollziehen wird, wie denn diese beiden Männer, von denen *einzelne Seiten* in Schiller und Beethoven gesteigert erscheinen, in ihrer Vereinigung zugleich die unermessliche Universalität und die ganze Tiefe des deutschen Geistes darstellen.

Goethe ist ebenso zweifellos der universellste Deutsche, wie er das grösste rein-poetische Genie der Deutschen ist. Ihm, der sich auf *allen* Gebieten der Poesie, vom kleinsten Sinnspruch bis hinauf zum Drama in allen seinen Gattungen, mit gleicher Meisterschaft bewegte; der ein Leben zugleich lebte und dichtete; der in Roman und Biographie, Reisebeschreibungen und Memoiren, in der Beurtheilung der poetischen wie aller bildenden Künste Mustergiltiges geschaffen; der kaum eine Materie des menschlichen Denkens

nicht in den Kreis seiner Betrachtung zog und selbst in einzelne Fachwissenschaften mit staunenswerthem Eifer sich versenkte, — ihm *fehlte* nur Eines: Musik. Er war, sollten wir ihn in einer unserer beiden Rubriken unterbringen, durchaus *unmusikalisch*.*) Alle seine Aeusserungen über Musik deuten darauf hin, dass er beim Anhören derselben nichts weiter als jenes träumerische Ahnen empfand, mit dem diese wundersame Kunst auch die in ihre Geheimnisse am wenigsten Eingeweihten erfüllt. Will er einmal mehr sagen, dann, und wohl einzig dann, haben wir das Gefühl, dass Goethe Unbrauchbares sagt, weil er, der sonst alles verstand, hier einmal etwas ihm Fremdes wie etwas ihm Eigenes behandelt. Die wenigen, aber so überaus treffenden Urtheile Schiller's über Musik lehren, wie ganz anders tief er in das Wesen dieser Kunst hineinblickte. Aber wunderbar! derselbe Goethe, dem die Musik als *Tonkunst* abging, besitzt eine *Musik der Sprache*, die uns in einem viel höheren Sinne das Prädikat „musikalisch" ihm bewundernd beilegen lässt. Er war musikalisch im sprachlich richtigen Sinn des Wortes, er war ein Dichter *für den Musiker*. In seinen Liedern und Balladen ist diese Musik der Sprache oft gerühmt worden, und obgleich dieselben, wie sein Biograph sagt, ihre Melodie in sich selbst tragen, sind sie doch bis heute die Lieblinge der Liederkomponisten geblieben: *Goethe hat die deutsche Sprache dem Gesang zu erobern begonnen*, welche Eroberung Wagner vollendet hat. Goethe selbst aber ist nicht auf dem lyrischen Gebiete stehen geblieben: dieser „unmusikalische" Goethe hat die Schlussscene des zweiten Faust geschrieben, die erste Scene des Musikdramas von der poetischen, wie die Schlussscene des „Don Juan" von der musikalischen Seite.

Wenn Goethe der *Musik* sein ganzes Leben lang mit innigster Sehnsucht nachging, während sie wie ein Irrlicht vor ihm floh, ist er sich über eine andere Schranke seiner Begabung, eine solche innerhalb seines eigenen, poetischen Gebietes, immer klar gewesen: er war nicht *tragisch*. Gegen Schiller spricht er dies aus, ungleich bestimmter, abschliessender aber noch in den, im höchsten Alter geschriebenen denkwürdigen Worten: *Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist; daher kann der reintragische Fall mich nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muss.* Seine Dichtungen bestätigen dies Urtheil höchster Selbsterkenntniss vollkommen. Vielleicht einzig das wahnsinnige Gretchen zeigt uns die Behandlung eines „rein tragischen Falles". Bei manchen gemeinsamen Eigenschaften beider Dichter — ethischer Tiefe bei höchster leiblicher Plastik ihrer poetischen Gestaltung, Wahrheit und Innerlichkeit, Verherrlichung des „ewig Weiblichen" als des erlösenden Prinzips, sind dagegen Wagner's Dramen vom ersten bis zum letzten tragisch durch und durch, und immer schonungsloser, immer dithyrambischer, je mehr er in das Element der Musik sich ver-

*) Die eingehendere Betrachtung von Goethe's Verhältniss zur Musik muss ich einer besonderen Untersuchung vorbehalten.

senkt, die ihn zum Allerkühnsten befeuert, indem sie ihm verheisst, es zu harmonisiren, und so in dem Allertragischesten gerade die Quelle der „höchsten Lust“ aufdeckt.

Wer aber sich überzeugen will, dass beide Meister, wie sie sich *ergänzen*, sich auch wirklich *berühren* können, der lese ausser jenem zweiten „Faust“, in dem sich Goethe Wagner nähert, einmal mit Sinn die „Meistersinger“, in denen sich Wagner Goethe nähert. Wäre uns diess Werk namenlos überliefert, könnte man versucht sein, es Goethe zuzuschreiben — *mutatis mutandis*, wobei ich aber in der Hauptsache nur daran denke, dass Goethe es eben nicht für eine musikalische Behandlung, sondern als gesprochenes Schauspiel abgefasst und so in der Sprache diess und Jenes geändert haben würde. Dass im Uebrigen gerade in der *Sprache* beide Meister sich ungemein nahe stehen, entgeht wohl Niemand und ist nur eine Folge des Goethe eigenthümlichen „musikalischen“ Elementes. Es war daher ein glücklicher Gedanke von Wolzogen, dem langen Sündenregister, das man von Wagner als „Sprachverderber“ (d. h. in Wahrheit *Sprachbildner*) aufgesetzt hatte, ein gleich langes aus Goethes Dichtungen entgegen zu stellen.

Erwarten Sie nun an dieser Stelle keine eingehende Darstellung der Herrlichkeiten Wagner'scher Poesie. Wir sind ja nicht zusammen gekommen, um uns für uns eines längst innig zu eigen gewordenen Besitzes zu freuen, sondern um gemeinsam ernst die verschiedenen Möglichkeiten zu erwägen, wie dieser Besitz immer Mehren zugänglich zu machen sei. Wenn man freilich sieht, wie unter 1000 gebildeten Deutschen 990 den „Ring des Nibelungen“ überhaupt nicht kennen, und davon nun ⅓ ihre Unkenntniss offen eingestehen, ⅓ spotten, ⅓ lästern, dann möchte man sich verzweifelnd ein Wort wiederholen, das die besonnene Frau von Stein der Gattin Schillers schrieb, als dieser die Menschheit ästhetisch erziehen wollte: *Mit diesen schönen Ideen kann man doch den Stoff nicht umbilden, aus dem nun einmal die Menschen geformt sind.* Und nur der Zusatz: *immer werden nur einige Einzelne gerettet werden* ermuthigt überhaupt, es mit der Verbreitung solcher Werke immer und immer wieder zu versuchen. Was nun diese „Einzelnen“ bisher von Wagner's Poesie fernhielt, war das Aeusserliche, die *Form* derselben. Die hohe Symbolik bei nicht minder hoher Lebenswahrheit seiner Gestalten, seine Tragik, die unmittelbarste, echteste, einfachste, grösste, die es je gegeben, *muss* auf jeden wirken, der sich jene Form zu eigen gemacht hat. Hier wäre denn darauf hinzuweisen, dass dem Dramatiker nach Goethe und Schiller nur zwei Wege in Ton, Sprache und Behandlung offen standen: entweder auf Schiller's ideenreicher Rhetorik fortzubauen, oder jene Goethe'sche *musikalische* Poesie zur höchsten Wirkung zu erheben, wie es Wagner gethan hat. Indem ich Sie nochmals auf Wolzogen's wunderschönes Buch über Wagners Sprache recht eindringlich hinweisen möchte, in welchem Sie es im Einzelnen ausgeführt finden, wie Wagner's Sprache überall, bei höchster Kunst, die reinste Natur athmet und eine staunenswerthe Schöpferkraft in sich birgt, möchte ich

hier, wo es sich einzig um praktische, von der Noth aufgezwungene Winke handelt, Ihnen auch des Weiteren noch *Vergleichungen*, Zuhilfenahme altehrwürdiger Autoritäten, ans Herz legen. Wenn es darauf ankommt, den Gehalt eines Werkes zu erschöpfen, dann sind, dessen bin ich mir wohl bewusst, Analogien von gar keinem Nutzen, ja können verfänglich werden und haben nur zu oft schiefe Urtheile herbeigeführt; wo es sich aber darum handelt, rein defensiv zu zeigen, dass ein bestimmtes Kunstwerk unter bestimmten Verhältnissen, wie heute das Wagners, so, wie es der Künstler gestaltete, gestaltet werden **musste**, da sind Analogien nicht nur erlaubt, sondern **geboten**. So z. B. haben unendlichen Anstoss jene spezifisch musikalischen Epitheta, wie „wonnig", „selig" u. A. gegeben; und doch wäre es ein Leichtes, schon im rezitirten Drama wahrhaft grosser Dichter eine ganz ähnliche Gefühlsekstase nachzuweisen, die dem prosaischen Sinn um so weniger erträglich sein müsste, da er sie nicht durch das Medium der Musik zugeführt erhält. Oder was ist es anders um die endlosen Thränen und Seufzer bei Calderon, ja Shakespeare? Und doch, wer hätte je Aergerniss daran genommen? Es kommt eben Alles darauf an, wie diese ekstatischen Gefühls-Aeusserungen aus der Stimmung des Ganzen herauswachsen: und wie denn im musikalischen Drama die Grundstimmung eine gegen die des pathetisch-rezitirten unglaublich gesteigerte ist, so darf hier Grundton sein, was dort Steigerung des Tones war. Indem wir so für unser Musikdrama eine *erhöhte Stimmung* prätendiren, haben wir damit schon die Musik hineingezogen und alles Weitere, was wir nun noch für ein Verständniss von Wagners Poesie wie seiner Kunst überhaupt erwarten, kann nur durch die *Musik* erreicht werden.

Und hiermit stehen wir vor dem Kernpunkt der grossen Frage: kann Wagner's Kunstwerk Allen verständlich werden, indem es in allen seinen Theilen verständlich wird, oder wird von einem, und dem wesentlichsten Theile, der Musik, immer eine Mehrheit ausgeschlossen, und somit des Verständnisses des Kunstwerkes beraubt bleiben? Wir bejahen kühn das Erstere, auf Grund der zuverlässigsten Erfahrungen, und wollen nun zusehen, wie diese rettende *Möglichkeit* zur Realität werden könne.

Hier inmitten des Vortrages abbrechen und seine zweite Hälfte in ein folgendes Stück verweisen zu müssen, kann Niemandem schmerzlicher sein, als dem Redakteur, der die Leser nun wenigstens auffordern möchte, die obige Schlussbetrachtung über Goethe als einen Beitrag zu unserem Gedächtnisse des 28. August's aufzufassen, welcher dem einleitenden Aufsatze zur gemeinsamen Doppelfeier des 25sten, in seiner bedeutsam schönen Verbindung des Fürsten mit dem Dichter, nicht unpassend sich anzuschliessen scheinen dürfte.

Geschichtlicher Theil.

Zur Geschichte der Wagner-Vereine.

Der (VII.) Jahresbericht des *Wiener Akademischen Wagner-Vereines* für das Jahr 1879 ist im Selbstverlage des Vereins zu Wien erschienen. Das für den Verein Wichtigste, was er mitzutheilen hatte, war die von der Generalversammlung vom 4. Juni 1879 *en bloc* angenommene *Aenderung der Statuten*, welcher unsere Blätter in ihrem Dezember-Stück v. J. bereits gebührende Erwähnung gethan haben. Der Verein zählt gegenwärtig (Juni 1880) 155 ordentliche und 104 ausserordentliche Mitglieder; es hat sich somit seit der Zeit der letzten zusammenhangenden Berichterstattung in diesen Blättern (Mai-Juni 1878) die Zahl der Mitglieder mehr als verdoppelt. — Seit jener Zeit wurden acht *„interne musikalische Abende"* veranstaltet, ferner zwei öffentliche *„Musikaufführungen"*; im Anschlusse an die monatlich stattfindenden Plenar-Versammlungen fanden theils kleinere musikalische, theils *Vorträge* über mancherlei unsere Sache betreffende Themata statt:

Dr. Schönaich: „Ueber die Mission der akademischen Wagner-Vereine"; Dr. Benfey: „Ueber die symphonische Dichtung und ihre Aufgabe"; Dr. Roller: „Ueber die Wanderer-Scenen im „Siegfried"; A. Höfler: Referat über die Frage: „Wie kann und soll das Prinzip des „Unter uns" bei künftigen Bühnenfestspielen durchgeführt werden?"; Ehrenmitglied N. Oesterlein: „Ueber den Orden vom heiligen Grale in München"; A. Höfler: „Ueber die Zaubertränke in „Faust", „Tristan" und „Götterdämmerung"; Felix Mottl: „Ueber die stilgemässe Wiedergabe der Kunstwerke Richard Wagners"; Ehrenmitglied N. Oesterlein: „Ueber das Stiftungsfest des Berliner Wagner-Vereines"; Professor Dr. Rieger: „Ueber das Verhältniss von Wolfram's „Parzival" zu Wagner's „Parsifal".

Als Ehrengast wohnte der Sitzung am 16. April 1880 Professor M. Bernays aus München bei und erfreute die Versammlung durch eine Rezitation von Goethe's „Zueignung" und eine bedeutsame Studie über dieses Werk. An drei der Versammlungsabende des vorigen und des laufenden Jahres schloss sich die eindrucksvolle musikalische Wiedergabe je eines der drei Akte von *„Tristan und Isolde"* durch Herrn Felix Mottl. — Einer ausserordentlichen Freude wurde der Verein theilhaftig, als Meister Franz Liszt die Einladung zu zwei musikalischen Festabenden, die der Verein ihm zu Ehren veranstaltete, freundlichst annahm. Der erste derselben fand am 4. April 1879, der zweite am 24. März 1880 im Boendorfer-Saale in Gegenwart des grossen Kreises der Freunde des Meisters und unseres Vereines statt. Dem begeisterten Grusse, den ihm die Versammelten zujubelten, dankte der Meister, indem er die athemlos Lauschenden durch wunderbar verklärte Improvisationen am Klaviere entzückte. — Zu Ehrenmitgliedern des Vereins wurden ernannt die Künstler Herr Ferdinand Jäger aus Bayreuth und die k. k. Hofopernsängerin Frau Mila Kupfer-Berger, sowie der k. k. Hof- und Kammer-Klavierfabrikant Herr L. Bösendorfer. — Dem *Fonds des Patronat-Vereines* sandte der Wiener Verein, ausser den laufenden Jahresbeiträgen unserer, meist von ihm gewonnenen jetzt 115 Wiener Mitglieder, im Ganzen noch 1000 Mk., theils für Patronatscheine, theils als Extraspenden; für den *Wiesbadener Fonds* zahlte der Verein 200 Mk. — Zur Feier der Enthüllung des Beethovendenkmales in Wien am 1. Mai 1880 legte der Verein an dessen Stufen einen Kranz nieder mit der Widmung:

„Ehrt eure deutschen Meister,
dann kommt ihr gute Geister!"

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Druck von Th. Berger, Bayreuth

14106

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September. Neuntes Stück. 1880.

Inhalt: — Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. Ein Vortrag von Ludwig Schemann. II. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. Dritte Scene. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache". Von Hans von Wolzogen. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Anzeige. — Beilage: Konzerte der herzogl. Hofkapelle in Meiningen. —

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen.

Ein Vortrag

gehalten im Berliner Zweigvereine des Patronatvereines

am 21. März 1880

von Ludwig Schemann.

II.

Nicht darin haben die Anhänger der Theorie vom musikalischen und unmusikalischen Menschen Unrecht, dass Wagner das Schwergewicht seiner Kunst in die Musik, in die *Tonkunst* lege, sondern darin, dass sie hieraus die Absicht, oder auch nur eine solche Wirkung seiner Kunst herleiten, vermöge deren der Genuss derselben durch *Naturanlagen*, anstatt durch geistige *Anstrengung* bedingt sei. Hierüber haben wir uns jetzt eingehender zu belehren.

Aus Wagner's eigenen Schriften ersehen wir, wie ihm die Musik, weit entfernt nur ein Gut seiner Nation, vielmehr ein Gut aller Völker bedeutet, gleichsam eine geweihte Münze, welche die Völker auf den geistigen Märkten des Lebens verknüpfe. Immer wieder (am Herrlichsten in seinem „Beethoven") bezeichnet er die Tonkunst als die neugewonnene *Seele* unserer Zivilisation,

und je mehr er sich dem Ende seiner erhabenen Mission nähert, desto weniger scheut er davor zurück, sie in ihrer Wirkung einer neuen *Religion* zu vergleichen, wie er das im „Beethoven" durch eine Nebeneinanderstellung der Beethovenschen Musik und des *Christenthumes* erläutert. Wie haben ihn doch hier diejenigen verkannt, die darin eine Vermessenheit und eine Erniedrigung des Christenthumes erblickt haben! Ist es nicht vielmehr ein sich Erniedrigen vor dem Christenthume, wenn er, wie es doch offenbar gemeint ist, unsere *Zeit* nicht für *würdig* erklärt, das Christenthum ihre Seele zu nennen und daher den Geist der Musik, als die ihm verwandteste Macht beschwört, um uns vielleicht wieder zu jener Würdigkeit zu erziehen? Konnte er diese höchste Bestimmung seiner Kunst, diese Selbsterniedrigung vor dem Christenthume, klarer bezeugen, als, indem er im „Parsifal" seine Musik in den Dienst eben dieses Christenthumes stellte? Ihre *Seele* durfte das Christenthum nur eine Menschheit nennen, die es ersehnte und dafür litt; im Mittelalter, der herz- und seelenlosen Zeit, war das Ersehnte ein Besitz geworden, und anstatt dafür zu leiden, hiess man dafür leiden; in unserer *Zeit* hat *alles Leiden* aufgehört, weil der Besitz vollends ein *Luxus* geworden ist. Aber doch regt sich, über die Herz- und Seelenlosigkeit des Mittelalters hinaus, ein neues Sehnen in der modernen Menschheit, dem einzig die *Kunst*, die Musik, Befriedigung zu geben vermag.

Wir müssen hier auf eine Thatsache zurückgreifen, die wir vorhin in einem leidigen Zusammenhange und mit bitterem Missbehagen zu erörtern hatten, aus der wir aber hier einmal auch Hoffnung zu schöpfen wagen wollen: ich meine „die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit" Zu der zuversichtlichen Annahme Wagner's, dass *mit der modernen Entwickelung derselben einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden*, dass ihre Pflege doch am letzten Ende nicht auf Gründe der Mode zurückzuführen sei, scheint allerdings die bedeutungsvolle Thatsache zu berechtigen, dass diese Mode so ganz unverhältnissmässig lange anhält. Längst sind ja die wahren, echten Meister alle todt, die Kunst des lebenden eine falsche Kunst, wie uns täglich die Kunstrichter versichern und die Menge glaubt; und dennoch wird fort und fort aller Orten mit unglaublichem Eifer und überaus heiligen Mienen Musik gemacht; sollte diese Musik am Ende gar schon die Seele unserer Zivilisation sein? Es gibt Viele, die dies glauben. Behüte uns aber der Himmel, dass sie es je werden möchte! Aber für jenes *Sehnen*, für die Nothwendigkeit, dass die Musik der Menschheit etwas ganz anderes werden müsse, spricht allerdings jener, wie immer einstweilen noch gequälte, ja scheinheilige Kultus der landläufigen Musik. Wo wäre nun also die Musik aufzufinden, die das von ihr Erhoffte, die Heiligkeit anstatt der Scheinheiligkeit, in sich bärge?

Was bisher daran gehindert hat, die Musik nach ihrem wahren Werthe zu schätzen und als Kulturmoment zu verwenden, ist vor Allem die völlig gedanken- und kritiklose Weise, in der diese kritischeste aller Zeitalter, was

nur immer Musik heisst, durcheinander gewürfelt beurtheilt, studirt, aufführt. Man hat bis jetzt sechs grosse Götter statuirt, über die Zahl der *di minorum gentium* sich noch nicht geeinigt. Wie wenig man aber daran denkt, jene Heroen nach ihrem inneren Wesen, und demgemäss nach ihrer zu gewärtigenden Wirkung zu scheiden, beweist die geradezu unglaubliche Herauslösung der Trias Haydn-Mozart-Beethoven als einer engeren Verkörperung des Höchsten der deutschen Musik aus jener weiteren Sechszahl — eine Trias, die sich als ästhetisches Dreieinigkeitsdogma in der ganzen Welt festgesetzt hat, obgleich sie von allen derartigen Zusammenstellungen die unsinnigste ist. Von den sechs grossen Meistern vertreten zwei, Bach und Beethoven, entschieden das Grosse, Erhabene, zwei, Haydn und Mozart, das Gefällige, Schöne. Händel und Gluck streben dem Erhabenen zu, aber Ersterem fehlt häufig die Tiefe, Letzterem das rein künstlerische Vermögen Bachs und Beethovens. Es ist ganz offenbar, dass durch jene Zusammenstellung (die überhaupt nur in einer *Zeit* auftauchen konnte, da Bach lebendig begraben war und sich dann durch eine jener in ästhetischen Dingen so häufigen gewohnheitsmässigen Gedankenlosigkeiten fortvererbte) die mit Beethoven zusammengestellten Meister nur verlieren können. Wohl ist es ihnen gegeben, dem einzelnen *Menschen* Freude und Erquickung, Trost und Frieden, Stärkung und Erhebung darzubieten, nicht aber eine sinkende *Menschheit* zum Glauben, wie Bach, zur Freude, wie Beethoven aufzurufen. So wird denn gar Mancher, dem dieser erhabene Beruf der Tonkunst warm am Herzen lag, wenn er mit jener allerhöchsten Kunst Beethovens eine der ganzen Gattung nach verschiedene zusammengebracht findet, vielleicht unbillig gegen die Meister der anderen Gattung werden und, weil sie nicht im grossen Sinne ethisch veredelnd auf eine ganze Gemeinschaft wirken können, sich auch die nur ihnen eigenen wundervollen Wirkungen entgehen lassen. So viel aber ist gewiss: wenn wir nur ins Grosse gehen, so wird bei jener Musik, von der alles Ernstes erwartet werden könnte, dass sie unsere absterbende Zivilisation neu beseelen könne, nur an die Musik Bachs und Beethovens zu denken sein.

Wie steht es nun um diese beiden Meister im heutigen kunsttreibenden Deutschland? Zunächst ist es offenbar, dass ihnen gegenüber leider die Unterscheidung von musikalisch und unmusikalisch eine, gleichviel ob berechtigte jedenfalls faktisch gebotene ist. Beide wirken nur auf einen *Bruchtheil* des Publikums, indem der eine durch Nichts, der andere nur durch die Idee des Christenthums, das er unerschöpflich, immer von Neuem in Töne setzt, das aber eben unserer Zeit Nichts mehr ist, sich an das nicht musikalische Empfängnissvermögen wendet. Liegt hierin schon an sich eine schwere Ungerechtigkeit, indem so diese beiden Riesen fortwährend nur zu einem hundertmal kleineren Kreise sprechen, als hundertmal kleinere Dichter, so fasst uns vollends bange Besorgniss, wenn wir sehen, wie sie auch diesem kleineren Kreise durchaus nicht wahrhaft zu eigen geworden sind.

Es gibt nicht wenige Musiker, die sich einbilden, Bach rede nur zu ihnen.

Wir möchten nun zwar bitten, uns, die wir in Bachs Musik eine der unermesslichsten Wohlthaten gefunden haben, die uns auf dieser Erde beschieden sind, auch seiner Gemeinde zuzählen zu dürfen, aber im Ganzen wird das die Wahrheit jener Meinung nicht *erheblich* einschränken. Dass Bach, obgleich er, nach Wagners schönen Worten: *die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes* bezeichnet, doch diesem Volke niemals zu eigen geworden, dafür spricht die Art, wie er heute verstanden und aufgeführt wird, fast noch mehr, als die Thatsache, dass er fast ein Jahrhundert gar nicht gekannt und aufgeführt wurde. Nachdem seine Kunst lange, lange wie ein verschütteter Tempel gelegen, kam ein feiner, geschmackvoller, auch ganz frisch glaubenseifriger Musiker, grub ihn aus und stellte ihn nun der erstaunten Welt dar; und seitdem ist eine ganze folgende musikalisch-schöne Generation fort und fort zu dem Tempel gewallfahrtet, aber nur wie zu einer Sehenswürdigkeit, nicht wie zu einem Heiligthume. Beten haben sie dort nicht gelernt.*) Und wo bleibt seine Musik? Würde diese auch nur im Entferntesten verstanden, so müsste eine tiefe Schamröthe diesem Wagner beschimpfenden Geschlecht im Angesichte des alten Sebastian aufsteigen: denn ein Geist lebt in Beider Musik, ja in einerlei Form haben sie denselben gegossen.

An Beiden bewundern wir jene Unendlichkeit der motivischen Arbeit, jenes tiefsinnige Sichversenken in alle die Möglichkeiten eines einzigen wahrhaft grossen Motives, jene Magie der Harmonik, jene Kühnheit der Melodiebildung, ja wenn ich so sagen darf: die Melodiebildung aus scheinbaren Unmöglichkeiten — alles Eigenschaften, die man bei Bach bei Namen, bei Wagner aber Armuth der Erfindung, Trockenheit, Disharmonie, Melodielosigkeit zu nennen pflegt. Solcher tiefinnerlichen Verwandtschaft entspricht die äussere Behandlung, zumal in der vollsten auf kolossaler Polyphonie beruhenden Selbständigkeit des orchestralen Theiles. Ja, sogar sogenannte „Eigenheiten", d. h. eben unmittelbare Ergebnisse, *Bestandtheile* jener mächtigen Eigenart, sind beiden gemeinsam: eine gewisse herbe Kontrapunktik, die nicht selten

*) Bezeichnend sind für den Bach-Kultus in Deutschland folgende Daten: der christliche Jude, Mendelssohn, entdeckte ihn. Ein Hauptpfleger und Fortsetzer des Bach-Kultus ist Herr v. Hiller, der berühmte Fortsetzer Händels. Die 3 gangbaren Clavier-Auszüge der Matthäus-Passion sind von Marx, Stern und Jadassohn u. s. w. Nur die *Biographie* hat sich, vom biederen Forkel bis auf die Excellenz unserer Tage, der Christ nicht nehmen lassen. Hier, wie überall: der Jude handelt und der Christ meditirt dazu. — (Eine andere charakteristische Erfahrung jüngster Zeit ist die, dass man in Leipzig die erledigte Stelle des Thomas-Kantor's nicht wagte unserem vortrefflichen Gesinnungsgenossen, dem in Leipzig selbst seit lange in wirklich verständnissreicher Treue für Bach's Musik anerkannter Massen lebensvoll wirkenden Professor Carl Riedel zu geben, sondern sich dafür abermals eine jener trocknen Autoritäten aussuchte, die an der respektuösen Einbalsamirung des akademisch-historischen Leichnam's, „Bach" genannt, als Mendelssohn's Erbe in der „Reichshauptstadt" sich einen, durch keinerlei erschreckende lebendige Wirkung verdächtigten, Namen gemacht hatte. — Die Redaktion.)

in ganzen Gängen von grossen Septimen sich ergeht, unbekümmert um die Stosseufzer und Nervenzufälle sanfter Seelen, stellenweise eine Vorliebe für grelle und schneidende Harmonien, endlich die jähen Sprünge und Intervalle, überhaupt die ganze angeblich „instrumentale" Behandlung der Singstimme. Hier gilt also kein Augenverdrehen, wie man es bei dem sanfteren Mozart und, leider, auch bei dem besänftigten Löwen Beethoven so häufig findet: *bekennt Euch für oder gegen Bach*, sollte man Allen zurufen, ehe sie sich für oder gegen Wagner erklärten. Aber nochmals: man hat sich gegen Bach, man hat sich für seiner nicht werth erklärt, als man Wagner von sich wies! Den „musikalischen Wundermann" Bach kennt unsere Zeit zur Noth: der Bach, der unserer herrlichen deutschen Musik zuerst das Osanna sang, der uns durch seine Musik wieder glauben lehre, der ist noch nicht wieder entdeckt worden!

Es ist wahr, Beethoven steht unserer *Zeit* um vieles näher. Aber ist denn auch er uns, was er uns sein könnte? Schon die ganz unerhörte Art, wie er in Concerten zwischen alles mögliche andere hineingezwängt wird, lehrt, dass man sich eines besonderen Ernstes, einer eigenen Weihestimmung bei ihm weder von Seiten der Ausführenden, noch von Seiten der Hörer benöthigt glaubt. Da erscheint noch im besten Falle ein Haydn oder Mozart ihm benachbart, weit häufiger findet er sich zur Rechten einen Chopin, zur Linken einen Mendelssohn, und oft noch ganz andere Dinge. Man wird eben kein anderer Mensch, um Beethoven zu hören. Wem die unbeschreibliche Wohlthat des Bülow'schen Vortrages der 5 letzten Klaviersonaten zu Theil geworden ist, der wird es empfunden haben, was es heisst, Beethoven hören. Eine solche Reproduktion ist, im Gegensatz zu den landläufigen, ein wahrhaft schöpferischer Gedanke, und nicht weniger ist es ein solcher, dass Bülow endlich dem noch immer unverstandenen letzten Beethoven die Wege ebnet. Wie nämlich bei Wagner, so hat man auch bei Beethoven immer gerne ein gewisses Zuviel angenommen. Der Geist der Musik wurde in seinen letzten Kompositionen zu unbändig für das schönheitslüsterne Zeitalter, und so glaubten selbst Musiker wie Spohr und Mendelssohn, ersterer ehrlicher, letzterer verdeckter, gegen jenen Geist, der ihnen nur als ein tobender Dämon erscheinen konnte, protestiren zu müssen. Seitdem hat man sich ihn durch Beschwörungsformeln ganz fern gehalten, und so haben wir denn heute nur einen gewissermaassen *in usum Delphini* hergerichteten Beethoven, bei dem uns recht selten warm und nur zu oft weh ums Herz wird! Einen himmlischen Ausblick auf den echten, grossen Beethoven haben uns, selten genug, Wagner, Liszt, Bülow eröffnet: der Beethoven aber, um den wir uns nun scharen und „Freude!" singen könnten, ist noch nicht gefunden!

Sollte vielleicht doch der Bach'sche Glaube, sollte Beethovens Freude nur einer ganzen *Gemeinschaft* beschieden sein? einer Gemeinschaft, aus der nur diejenigen ausgeschlossen wären, die kein *Herz* für die Musik hätten, nicht die, denen eine besondere, vielleicht nur imaginäre Begabung fehlte?

Genug, Wagners Hoffnung, dass die Beethoven'sche Symphonie der Menschheit eine neue ideale Verbrüderung bringen werde, war eine schöne, ist aber bis heute unerfüllt geblieben. Wir verlassen für jetzt Bach und Beethoven und wenden uns zu Wagner zurück, von dem wir sahen, wie er, Goethe folgend, Dichtungen geschaffen hatte, die in jedem Worte sehnsüchtig nach *Musik* riefen.

Und Wagner hat Musik dazu geschrieben, und wie wir uns all das ungestillte Sehnen, die zweifelnde Unbefriedigung zurückrufen, die der Hinblick auf den unverstandenen Bach und Beethoven hier, und auf den unverstandenen *Dichter* Wagner dort in uns erweckte, so zuckt plötzlich eine Ahnung in uns auf: wie wenn die *Musik* der Gemeinschaft, die sich dort nicht finden wollte, die Poesie Wagners und die Tondichtung Bach's und Beethoven's erschlösse, wenn sie uns den Weg in das Reich der *Musik* wiese, die nicht mehr bloss Tonkunst und nicht mehr eine Kunst Einzelner wäre? Und im Augenblick stürmt und jubelt es in uns, dass wir die Retterin in ihr gefunden haben. Und wie, was Wagner so schön von Beethovens Musik sagt, gewiss nicht weniger von der seinen gilt, dass es ganz unmöglich sei, von ihr zu sprechen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu fallen, so könnten wir jetzt versucht sein, unserem Jubel über diese Musik uns fesselos hinzugeben, wenn wir nicht abermals zu bedenken hätten, dass es heute unsere Aufgabe ist, Nichtverstehenden Verständniss zu bringen. So zwingen wir uns für jetzt noch einmal zum trockenen Ton zurück, um uns in Ruhe über die Mittheilungs- und Verbreitungsmöglichkeiten im Gebiet der Wagner'schen Tonwelt klar zu werden.

Dass diese Möglichkeiten zahlreichere und günstigere sind, als die für Bach und Beethoven vorhandenen, liegt zunächst in Verhältnissen begründet, die einem richtigen Verständniss eher schädlich als förderlich sind. Wagner's Werke gelten ja den Draussenstehenden noch immer als „Opern", und werden daher, unter der Flagge dieses erklärten Lieblings unserer Kunstwelt segelnd, vor allen Dingen mehr und von Mehren überhaupt kennen gelernt, als Werke der reinen Musik. Aber freilich — wie, in welcher Erwartung lernt man sie kennen? Der musikalische Mensch, um in ihnen schöne Musik, der Unmusikalische, je nach seinen verschiedenen Abstufungen, um doch im Ganzen nur einen bunten Wechsel von Scenen und Scenerien zu finden, in den er nur allenfalls ab und zu einen auch ihm verständlichen musikalischen Brocken hineingeworfen wünscht. Dass diese keine Stimmungen sind, um ein Wagner'sches Musikdrama zu verstehen, sage sich jeder selbst: und zu welchen Resultaten sie führen, hatten wir zu beklagen, als wir sahen, dass die „Musikalischen," von Gott und der Welt verlassen, mit Wagners Musik nichts anzufangen wussten, die Unmusikalischen aber vor ihr plötzlich Legion wurden. Verlieren wir aber den Muth nicht und legen wir uns nur, ehe wir weitere Bekehrungsversuche machen, eine heilsame Selbstbeschränkung auf, die der Erkenntniss entspringt, dass wir von *musikalischen* Veräch-

tern Wagners nichts zu hoffen haben. Wenn Menschen in Wahrheit eine spezifische Begabung für die Tonkunst besitzen und dabei von Wagner sich abwenden können, so haben sie entweder eine beschränkte und sie aufzuklärende *Einsicht*, und dann wollen wir sie gewähren lassen, wie siegende Eroberer die Alteingesessenen in ihren Rechten und Gewohnheiten unberührt lassen, oder es fehlt ihnen das *Herz* für unsere Kunst, und dann sind sie ihre schlimmsten Feinde. Wir haben mit diesen die allerbittersten Erfahrungen gemacht, und wie einst der Apostel von den Juden zu den Heiden, wollen wir uns von den musikalischen „Juden" zu den unmusikalischen „Heiden" wenden.

Was diese immer und immer wieder in die „Oper" hineintreibt, muss doch bei den Edleren ein Anderes sein, als die Sucht nach dem rein Aeusserlichen, sinnlich Bestrickenden, das die Oper mit dem *Ballet* gemein hat: es ist ein dunkler Instinkt, in der Oper das zu suchen, was Schiller prophetisch erschaute: *die Wiedererstehung der Tragödie in einer edleren Gestalt*. Stellen wir uns nun einmal einen solchen hoffnungsvollen „Unmusikalischen" vor, der auf den denkbar höchsten Grad das ihm zunächst Fremdartige in Wagner's *poetischer* Form überwunden, sich diese Poesie ganz zu eigen gemacht hat bis auf jenen verklärenden Hauch seelischen Verständnisses, den allein die *Musik* darüber ergiessen kann, und der nun also dieser *Musik* sein ganzes Herz innig sehnsüchtig zuwendet: wie wird diese Musik zu seinem Herzen sprechen?

Eine Vergleichung mit anderer Musik, am besten eine fortgeführte mit dem Wagner wahlverwandten Bach, giebt uns hier die besten Anhaltspunkte. Von vorne herein geniesst Wagner einen unermesslichen Vortheil: durch den poetisch-dramatischen Zusammenhang ist jederzeit auch dem uneingeweihtesten Laien angedeutet, was er sich bei dieser Musik „zu denken" habe. Ihre Motive spiegeln nur die dem Hörer vertrauten seelischen Vorgänge und Empfindungen des *Dramas* wieder. Indem bei Bach, d. h. bei dem ganz grossen, dem *religiösen* Bach, immer *eine* Grundstimmung, religiöse Andacht, religiöser Jubel, religiöse Trauer, herrscht, und er nun aus dieser einen Stimmung heraus ein lang ausgedehntes Wunderwerk höchster Kunst bildet, so kann diesem im Zusammenhange nur der Musikalische folgen und sich dabei *im Einzelnen* hundertfach, der Unmusikalische Nichts denken. Bei Wagner dagegen ist die Möglichkeit, immer dem musikalischen Zusammenhange zu folgen, durch ein Erfassen des *dichterischen* Zusammenhanges, der mit jenem sich deckt, gesichert; dabei tritt an die Stelle der absoluten Einheit der Stimmung, an die der lyrisch-religiöse Tondichter gebunden ist, die in unendlichen Nüancen des Gefühles sich äussernde Mannigfaltigkeit des psychologischen Dramatikers. So kann der Hörer, dem bei Bach z. B. das Verständniss nur im Grossen und auf einmal kommen muss, sich solches bei Wagner langsam und stätig aufbauen, indem er vorerst die Bedeutung einzelner Motive und ihre Anwendung in bestimmten Zusammenhängen sich zum Gefühlsverständnisse bringt, um erst allmählich zum schwer errungenen, aber um so sichereren organischen

Verständnisse des Ganzen vorzudringen. Die Ausdrucksfähigkeit der Wagner'schen Musik ist dabei eine so eminente, dass ganz von selbst musikalische Phantasie sich auch da bilden muss, wo sie am Wenigsten zu suchen schien. Die plastische Urwüchsigkeit und rhythmische Prägnanz gewisser Leitmotive haben bereits, wir selbst sind dess Zeuge gewesen, Wunder gewirkt. Auch deren Verwendung wird in den Hauptmomenten leicht verstanden. Am schwersten geht natürlich das höchste Entzücken des Musikers, die eigentliche *musikalische Arbeit*, die thematische Kombination, dem Laien ein, und einzig hier möchte sich ihm eine dauernde Schranke des Verständnisses erheben. Doch ist selbst hier Wagner im Vortheil, nicht allein durch die volle Freiheit seiner musikalischen Form, die er sich erkämpft hat und die daher Stellen höchsten Aufbaues bei ihm namentlich für den Musiker ungleich leichter verständlich macht, als bei Bach; mehr noch durch das geistige Moment, dass die aus ihrer thematischen Kombination herauszulösenden Motive in all ihren mannigfachen Verschlingungen doch immer wieder die längst vertrauten Glieder einer idealen poetischen wie musikalischen Kette sind. Der *canto declamato* dürfte auf denjenigen nicht befremdend wirken, der sich vorher klar gemacht hätte, was denn hier gesungen und deklamirt wird, und wer vollends in Wagners Gesang im Jahre des Heils 1880 noch nach „Melodie" schriee, dem dürfte überhaupt nicht zu helfen sein: *„Er zieh' seines Weges"*. Er ist mehr als unmusikalisch, er ist ein unkünstlerischer Barbar, der sein musikalisch-schönes Leben in alle Zukunft ohne Behelligung von unserer Seite fristen möge.

Alles in Allem wird der Stufengang des Verständnisses der Wagner'schen Musik etwa der folgende sein: zunächst wirkt sie auf den „Unmusikalischen" annähernd wie in der attischen Tragödie, d. h. ganz elementar, als Musik an sich, geheimnissvoll in das Reich des Ideals erhebend (Beispiel sei uns jenes magische Ur-Es, jenes wogende Leben in einer unendlichen Es-dur-Welt zu Anfang des Rheingoldes); allmählich geht ihm dann das Einzelne auf, die Farbenpracht und das motivische Spiel des Orchesters, die melodische Schönheit und dramatische Ausdruckskraft des gesungenen Wortes, und so dringt er langsam in die *Seele* dieser Musik, und dann kann sie nicht anders, als ein Theil *seiner* Seele werden. Es wird und muss so einmal dahin kommen, dass in jener Erweckungsscene Brünnhildens ein *Jeder* fühlt, wie die dumpfe Spannung einer in Fesseln geschlagenen Welt, die der jäh ertönende E-moll-Accord schildert, in die jubelnde Lust des C-dur-Accordes sich löst, und wie, nach kurzem Weilen der Lust, der dem abermaligen E-moll sich entgegenstellende D-moll-Accord der hier geweckten jugendlichen Menschheit es verkündet, dass sie nicht in ein Leben der Lust, sondern ernster tragischer Weihe eintrete. Es muss ein Jeder fühlen, wie an Siegfrieds Leiche, nach den wenigen Takten, die gleichsam ein kurzes, noch unbewusstes Zucken des Schmerzes sind, mit dem erstmaligen mächtigen Erklingen des Todesmotives in der Königin der Tonarten die ganze Menschheit zur Trauer um das Edle sich versammelt, dem hier im Leben das Loos geworden, zertreten zu

werden. Wenn einmal diese Klänge in Allen wiederhallen werden, dann haben wir die *Musik*, die Bach und Beethoven suchten und die Wagner fand, die unserer Zeit und unserem Leben Alles das sein wird, was ihnen die *Tonkunst* nicht sein konnte, die, indem sie die Künste vereinigt und mit ihnen an eine vereinigte Menschheit sich wendet, zwiefach gerecht den zwiefach ungerechten Ansprüchen einer musikalischen Sonderschaar entgegentritt, und dabei doch der *Tonkunst* durch Erschliessung ganz neuer Möglichkeiten ihre schöne Bestimmung belässt, überall die höchste, erlösende Kunst zu sein. Ja, die so aus der Tonkunst erstandene Musik wird es nie vergessen, dass diese der höchste, göttlichste Theil ihres Wesens ist: das bedeutet die Liebe des tragischen Dichters Wagner zur Tonkunst, die er nun auch der Menschheit zuführen möchte, nachdem er durch die Stimme seiner Musik den Weg zum Herzen der Menschheit gefunden. An die Chöre der Gralsritter wird sich vielleicht einmal eine Wiedergeburt des Christenthums in der Musik knüpfen, die dann den Hohenpriester der christlichen Musik, die Bach zum wahren Leben neu erwecken müsste. Und Beethoven? er weihte schon vor Jahren die erste Heimstätte unserer Musik ein, und die programmatischen Erläuterungen zur heroischen Symphonie und zur Coriolan-Ouverture sind nicht nur für „musikalische" Menschen geschrieben. Weht Sie ein Eishauch an aus dieser Erwähnung geschriebener Erläuterungen anstatt lebendiger Kunstthaten? Ach, warum konnte es zu solchen noch nicht wieder kommen? warum musste die erste Bayreuther Beethoven-Aufführung auch die letzte bleiben?

Ehe ich Sie zu einem letzten Ausblicke in das Reich der uns neu erschlossenen Musik auffordere, steht mir wohl noch eine ehrliche Auseinandersetzung mit unseren *Musikern* bevor. Es wird nicht wenige unter ihnen geben, die sich mit der ihnen anscheinend auferlegten Beschränkung nicht befreunden können, und ich kann ihnen hinwiederum aus Erfahrung den Vorwurf nicht ersparen, dass sie in der für uns allerwesentlichsten Agitation, in der Verbreitung der Wagner'schen Gesammtkunst, für uns oft um so zweifelhaftere Bundesgenossen waren, als man eben gewohntermaassen in dem Musiker vor Allen den berufenen und eigentlichen Agitator für Wagner sieht und daher von ihm Alles erwartet. Ganz gewiss ist dies berechtigt; der Meister selbst stützt sich ja am Liebsten auf seine Sänger und auf seine Musiker, und wir Dilettanten können sie nur beneiden um das herrliche Wirken, in das sie in einer Zeit, die Wagner den Ihrigen nennt, jeden Augenblick tief hinuntertauchen können. Aber zur Voraussetzung hat dieses Wirken in seiner reinen Gestalt eine Selbstentäusserung des Musikers; er muss sein ganzes Wissen und Können in den Dienst des neuen grossen humanistischen Ideales einer *musikgetränkten Kultur* stellen. Fast aus jedem Worte Wagners ertönt die schweigende Mahnung an den Musiker: „*bilde Dich*, und beherrsche die Bildung!" Leider haben nur zu viele diesen Beruf zu wenig erkannt: an Wagners Schriften gehen sie häufig achtlos vorüber, seine Dichtungen sind ihnen eine Zugabe, die sie nicht selten, ob sie es gleich nicht immer offen

aussprechen, für eine verfehlte halten, seine Musik studiren sie für sich, geben sie aber nach aussen nur in Gestalt klingender Bearbeitungen weiter von sich und berufen sich dabei wohl gar auf Männer, wie Liszt, Bülow, Tausig — da man sich doch an ganz andere Seiten des Wirkens jener Grossen halten sollte, als an die, wo sie armseligen Pianistenseelen klavieristische Effecte vorzubereiten scheinen. Ich weiss wirklich nicht, wer Wagner einen schlimmeren Dienst erweist, ein schmähender Kritiker oder ein Lenz- und Liebeslieder abspielender Virtuos. In Wahrheit habe ich mich nie von einem unserer Gegner durch eine strengere Kluft geschieden gefühlt, als häufig von gut wagnerischen Musikern, die in Wagners Musik eben nur eine überlegene *Arbeit*, eine Beherrschung der Technik, oder am Ende — auch solche hat man — vorwiegend die Instrumentation bewundern; und dafür blickten denn diese oft staunend den „schwärmenden" Dilettanten an, der ihnen die Herrlichkeit des Tempels pries, in dem sie Tag für Tag anbeten und feiern dürfen. Wollen die Musiker den berechtigten Vorrang im Kampfe für Wagner behaupten, so mögen sie lernen, seine Musik als das Höchste in einer Vereinigung von Hohem zu begreifen, zu dem sich aber nicht gelangen lässt, ohne all jenes andere Hohe in seiner Eigenart und seinen Voraussetzungen zuvor erfasst zu haben. Wir verkennen nicht, eine wie unendlich schwere Aufgabe damit dem Musiker zugewiesen wird. Ohnehin ist ja die musikalische Litteratur in allen ihren Zweigen überreich, und um bei den immer steigenden Ansprüchen nur technisch zu genügen, bedarf es der vollen Kraft eines jungen strebenden Künstlers. Die materielle Noth, die letzte, traurigste Lehrmeisterin, thut ein Uebriges, um das Wagnerstudium einzuschränken oder doch des idealen Fluges zu entkleiden. So greift der Musiker schwer über sich hinaus: möchten sich nun aber dann wenigstens immer die *Dilettanten* finden, und er ihnen willig sein Ohr leihen, die ihn auf den ihm ferner liegenden Gebieten heimisch machten. Diese brauchen ja wahrlich nicht rathlos dazustehen in einer Zeit, wo alle Waffen des Geistes erfordert werden, um einer Kunst von höchster geistiger Allseitigkeit Schritt für Schritt die Wege zu ebnen: überhaupt wird der starre Gegensatz zwischen zünftigen Musikern und Dilettanten in dem Maasse sich ausgleichen, als man sich gewöhnen wird, das Wesen der Letzteren, wie ihre Bezeichnung es besagt, in Liebe, Hingebung, inniges Erfassen, nicht in ein verständnissloses Pfuschen zu setzen, das man als schlimmstes Prädikat manchmal den Musikern selbst glaubt beilegen zu müssen. Als *künstlerische Menschen* werden sich beide in ihren Hoffnungen wie in ihrem Wirken vereinigen. Möchten die Musiker den Bund, den wir ihnen bieten, mit der Freudigkeit ergreifen, und möchten beide ihn mit der Treue halten, die sie der höchsten, überpersönlichen Rücksicht auf das Heil unserer Kunst schuldig sind!

Wenn ich Sie zum Schlusse bitte, mit mir nochmals zu erwägen, welche Pflichten uns die Kunst auferlegt, der wir uns geweiht haben, welche Möglichkeiten sich ihr erschliessen, was für sie zu hoffen ist, so bitte ich vor

Allem festzuhalten, dass ich unter Musik von nun an nur noch jene allerhöchste, in der Wagner'schen Tragödie gipfelnde Kunst verstehe, deren leiblicher Organismus die vereinigten bildenden Künste, deren Sprache die Poesie, deren Seele die Tonkunst ist. Ich bin zu gewohnt daran, dass man uns für eine Handvoll verzückter Schwärmer hält, als dass ich nicht fürchten sollte, manches, das ich Ihnen noch zu sagen habe, auch wieder für Schwärmerei aufgenommen zu sehen. Ja, ich bin mir klar bewusst, dass über unsere exaltirten Vorstellungen nicht blos die gebildeten Laffen lachen werden, die überhaupt nichts besseres zu thun wissen als über Wagner selbst zu lachen: Nein, ihnen stehen nicht allzu fern viele, die zwar über Wagner nicht lachen, weil sie sich seinen Namen beigelegt haben und seiner Sekte sich zuzählen, deren Auffassung von seiner Kunst aber — ich will nur sagen: nicht die unsrige, und, das tröstet mich, am allerwenigsten die unseres Meisters ist. Dass ich mir bewusst bin, im Sinn und Geiste unseres Meisters zu sprechen, und dass ich hoffe, in Ihrem jungen Vereine einmal den echten Geist unseres Meisters lebendig zu sehen, das giebt mir den Muth, zu Ihnen frei heraus zu reden. Vor Utopien bewahren uns ja ohnehin Erfahrungen, die, wie sie sich tagtäglich wiederholen, endlich auch den kühnsten Adlerflug der Hoffnung lähmen müssen; ja, wir sind wohl manchmal gar versucht, in das Lachen mit einzustimmen, d. h. über uns selber zu lachen, dass wir nach solchen Erfahrungen immer noch zu hoffen wagen. Zu was sind nur die Wehklagen des Tristan oder Amfortas, zu was der leidende Wotan, ja zu was der junge Siegfried in einer Welt, die gar nicht einmal Zeit findet, sich mit ihnen zu beschäftigen? (denn das bedeutet: nicht musikalisch sein) und die im Grunde wohl daran thut, weil, sich mit ihnen beschäftigen, einen neuen Menschen anziehen heisst, und man auch dazu keine Zeit hat. Nur Eines giebt uns fort und fort Hoffnung: die seelischen Erfahrungen, die wir mit unseren Hoffnungen selbst gemacht haben. Uns will jetzt bedünken, als ob zu der Zeit, da wir noch schrankenlos zu hoffen gewohnt waren, dieses unser Hoffen ein äusserliches, gedankenloses, ja, sprechen wir es offen aus, ein weniger aufrichtiges gewesen sei: es war weniger von unserem besseren Selbst dabei, weil wir noch nicht um unseres Hoffens willen gelitten hatten. Wie wir einen schönen Traum nach dem anderen verfliegen sahen, ist am Ende unser Hoffen ärmlicher, aber eben dadurch auch inniger, treuer, ja siegesgewisser geworden. Ein einziger Edler dem schalen Getriebe des Tages entrissen dünkt uns jetzt schon ein Gewinn, und solcher Gewinne erringt man doch am Ende eine Reihe. Was wir jetzt noch hoffen, muss erfüllt werden; denn wir hoffen nur, dass wir nicht zu Grunde gehen.

Wir hoffen, dass mit der Zeit unsere Musik sich eine solche Stellung erringen werde, dass Niemand mehr über sie lachen dürfe, ohne durch die allgemeine Stimme als ein an Herz und Kopf Verwahrloster gebrandmarkt zu werden. Wir hoffen damit nur die der Kunst gebührende Gleichstellung mit Religion und Wissenschaft: denn wenn heute Einer über religiöse Dinge

spottet, so wird es ihm (obwar lau und aus Konvention) verwiesen und er pietätslos genannt, wollte aber Einer über Koryphäen der Wissenschaft spotten, so übertönt ihn das Hohngelächter eines lauten Chorus, und man hält ihn für nicht bei Sinnen. Auch über unsere Musik und das was wir von ihr erwarten, wird man nicht mehr lachen, wenn erst einmal das heilig ernste Antlitz der *Tragödie* aus ihr alle Menschen anblicken wird, das den Ernsten mit andachtsvollen Schauern und die Spötter mit Schrecken erfüllt.

Wir hoffen, dass die deutsche Musik in schwerer Zeit den deutschen Geist, der dem materiellen Drucke zu erliegen droht, wach und am Leben erhalte. Die Geschichte lehrt uns, dass in Zeiten des hochgehenden politischen und kriegerischen Lebens die Kunst nur in den seltensten Fällen, und dann in ihren bescheideneren Gattungen oder doch nur in kümmerlichen Erscheinungen, sich zu behaupten wusste. Dürfen wir von hier aus einen Rückschluss auf das Schicksal unserer, der höchsten, Kunst ziehen, so wäre uns noch auf lange hinaus kein Gedeihen beschieden. Wir sind nicht unpatriotisch genug, eine grosse Kunst auf Kosten unserer politischen Grösse zu ersehnen, aber wir müssen das hoffen, dass uns einmal eine politische Grösse möglich werde, ohne, wie heute, alles Geistesleben zu erdrücken. Besiegen wir auch hierin die Franzosen, die wir heute, freilich an einer fast 1000 Jahre älteren Zivilisation leidend, müde und erschöpft dahin gelangt sehen, dass sie, um die mumienhafte Erstorbenheit ihres Inneren sich selbst und der Welt zu verbergen, nach dem Phantom Politik, wie nach einem letzten Zeichen haschen, dass sie noch am Leben seien. Wir sind noch jung und frisch, und nur das Eine könnte uns schrecken, dass Müdigkeit und Tod ohne Unterschied des Alters dem *Krieger* sich nahen. Ein solcher jugendlicher Krieger aber ist heute die stahlgerüstete Germania, wie sie auf der Wacht steht am Rhein und an der Weichsel, einige Nacht des Geistes rings um sie her; nur von ferne her tönen leise, gebrochen die Klänge unserer *deutschen Musik*: werden sie den Krieger einschläfern? es möchte dann leicht sein Todesschlaf werden, und wenn hundertmal Franzosen und Russen ihm das Leben liessen! Aber der Geist der Musik naht als *Weckrufer*: höre ihn der kriegerische Deutsche, halte er sich nur noch eine kurze Spanne Zeit wach, dann werden die Mühen und die Müdigkeit dieser schweren Tage vergehen und er heimkehren und am Altar dem Geiste danken, der ihn gerettet hat. Diesen freudigen Muth möchten wir aus den Klängen des *Kaisermarsches* schöpfen, die uns bei allen Anwandlungen von Verzweiflung immer wieder zu verkünden scheinen, dass die Herrlichkeit des deutschen Namens noch nicht zu Ende sei.

Und was dann? O, könnten wir es wissen, könnten wir ahnen, was wir für dann zu hoffen haben! Wenn wir freilich bedenken, wie lange jetzt schon der deutsche Geist in seinen grossen Genien, Dichtern und Künstlern, nie geahnte Thaten vollbringt, ohne dass diese doch noch ihr Volk haben erziehen können, dann verhehlen wir uns nicht, dass jene „kurze Spanne" Zeit eine so lange werden könnte, dass unsere Generation einen Umschwung nicht mehr

erlebe. Wenn dann nur wenigstens unsere Musik, die uns nur sagen kann, was wir werden sollen, unseren Enkeln sagen möchte, was sie sich in ernster Weihestunde wirklich fühlen dürfen, nicht, was sie trauernd auf ewig verloren sehen! Uns, die wir haben lernen müssen, für uns selbst dem schönsten Theil unserer Hoffnungen zu entsagen, ziemt es mittlerweile, nur der Verwirklichung der Hoffnungen zu leben, die wir für die Kommenden hegen, und demgemäss unser Wirken diesen Hoffnungen anzupassen. Wer wäre uns hier ein leuchtenderes Muster, als unser Meister selbst, der seinen Ideen, wenn er sie nicht in ihrem ganzen überkühnen Umfange verwirklichen konnte, sicher oft schweren Herzens, aber immer Dank jenem immensen selbstverläugnenden Akkommodationsvermögen, das den ganz grossen Genies eigen ist, Einschränkungen auferlegte und so zum Durchbruch verhalf? War in jenen Ideen im Anfange weniger Sturm und Drang, als in denen Rousseau's? Sicher nicht, aber Rousseau warf sie als bittere Klage, ja Anklage seiner Zeit hin, und da die Zeit nicht darauf hörte, endete er, ohne noch Wirkungen erlebt zu haben. Auch Wagner klagte zuerst und klagte an, aber er näherte sich den Angeklagten immer wieder, und da er sie nicht bessern konnte, so besserte er wenigstens an ihnen. Dort die Menschheits-Revolution der vierziger, die „deutsche Kunst und deutsche Politik" der sechziger Jahre — hier die Bayreuther Festspiele und die Bayreuther Schule — das alles klingt himmelweit verschieden, bezweckt und bedeutet aber im letzten Grunde ein und dasselbe. Solch eine Betrachtung ist wohl geeignet, auch uns das Ueberfliegende auszutreiben, das uns manchmal vorgeworfen wird, und uns zu lehren, wo Duldung und Mässigung zu walten habe, wo unsere Ansprüche und Erwartungen einzuschränken seien. Auch bei den Besten haben wir ja die Erfahrung machen müssen, dass erst eine *Anähnlichung* der neuen Kunst noch an ihr bestes Wesen vorhergehen musste, ehe sie im Stande waren, dieselbe in sich aufzunehmen: das Grosse ist eben unserer Zeit so völlig fremd geworden! Ja, mehr als dies: die Zeit *erträgt* das Grosse nicht, Dank der krankhaften Hast und Nervosität unseres ganzen Lebens und Treibens; und so konnte es kommen, dass an Wagners Kunst, die einer ganzen Jugend den Feuerstrom der Begeisterung durch die Adern hätte giessen sollen, selbst von den Wenigen, die sich ihr innig zuwandten, Mancher sich krank und elend gesogen hat. Das macht, weil die ewige Sorge und Materialität, die traurigen Begleiter eines unkünstlerischen Daseins, die geisttödtende in Wissenskram erstickende Erziehung, endlich der brutale Druck des bewaffneten Weltfriedens die meisten in eine Verfassung gebracht haben, die sie das Grosse als etwas Ungewohntes, ja fast Unerlaubtes in Stunden, die sie sich abstehlen müssen, gierig und ruhelos verschlingen lässt, anstatt dass sie es, als schönste Steigerung *liebgewohnter* Lebensweise, als Lohn eines Lebens *für das Grosse* sich zu eigen machten! Hier tritt, worauf ich schon hindeutete, die Goethe'sche Kultur rettend in ihre Rechte, sie ist, recht verstanden, die treueste Bundesgenossin und Vorkämpferin der Wagner'schen, und bietet ebenso dem

Wagnerischen Menschen eine Basis und Ergänzung, wie Goethe's *Kunst* als grundlegend und ergänzend für die Wagners sich erweist. Denn Bildung, Bildung, musische, humane Bildung, die unser Zeitalter der „Gebildetheit" einmal nicht besitzt, kann es einzig aus Goethe lernen, dem höchsten und grössten Bildungsideal aller Zeiten. Was er so schlicht und schön als Lebensregel ausgesprochen hat, dass er jeden Tag für verloren erachte, an dem man nicht ein gutes Gedicht lese, ein gutes Gemälde sehe, eine gute Musik höre: das übertrage sich ein Jeder ins Grosse und handle darnach. Um was Goethe bis in sein allerhöchstes Alter liebevoll sinnig sich bemühte, auf allen Gebieten unermüdlich Winke für wahre Bildung zu geben, das hätte seine Nation anders verstehen und würdigen müssen, um für den, der nach Goethe kam, reif zu werden: weil wir uns die Goethe'sche Bildung haben entgehen lassen, sind wir nicht reif für die Tragödie Wagners. Jene Bildung lässt der Individualität den freiesten Raum, sie setzt an Stelle der mechanisirenden, allen sich aufzwingenden *Wissenschaft* ein freies, aus den unermesslichen Gebieten des Geistes aus eigenem Drange zu schöpfendes *Wissen*, das freudig und ganz von selbst dem künstlerischen Drange sich unterordnen wird. Und abermals: wo fänden wir für die Ausbildung unserer künstlerischen Triebe einen liebevolleren Lehrmeister, als in Goethe, ihm, der selbst die Wissenschaft künstlerisch zu adeln wagte? Wo er endet, da beginnt unsere unermessliche deutsche *Tonkunst*: und mit inniger Freude mache ich hier eine Sünde wieder gut, die ich, da es galt, die heilige Trias Bach, Beethoven und Wagner als die wahren Säulen unserer Musik zu retten, gegen die Geister all' der Edlen beging, die, wenn einmal unsere Musik gerettet sein wird, segenspendend neben Jenen fortwalten werden. Möge Haydn's lieblicher Grazie, Mozarts Engelschönheit, dem Adlerfluge Händels, Glucks und Cherubinis feierlicher Grösse, Webers himmlischer Innigkeit der gebührende Ehrenplatz in den Herzen der von uns gemeinten Gebildeten eben so sicher sein, als heute im Munde der landläufigen „Gebildeten"! Erst wenn unser Volk sich alle seine grossen Künstler wiedererobert und *aus ihnen* Bildung gelernt haben wird, findet auch Wagner seine Jünger; denn dass er die Ausdrucksmittel A l l e r vereinigt und mit gleicher künstlerischer *Unmittelbarkeit* zum Ausdrucke des höchsten, des Tragischen verwendet, das eben weist gerade ihm den *Menschen* als Jünger zu, den Menschen, der Ohren hat zu hören, und ein Auge, zu sehen, und Phantasie, der Wirklichkeit zu entfliegen, und einen Geist, die Idee zu fassen, und ein Herz, die Stimme der Liebe wiederzuhallen, die aus der göttlichen Kunst zu ihm redet. Schärfen Sie also, wo Sie können, den durch unsere Bildung Stumpfgewordenen Aug' und Ohr, wecken Sie Phantasie und Geist, läutern Sie die Herzen. Lassen Sie sich durch die Natur und Einfachheit der Kunst Wagners ermuthigen, und sich's nicht anfechten, wenn etwa Einem gewisse thematische Aufthürmungen, die in ihrer ganzen Bedeutung zu ergründen auch wir am Ende Mühe aufwenden müssen, nicht aufs erste Mal klar werden wollen! Der Gefühls- und Gedankeninhalt dieser Kunstwelt

ist ein so unermesslicher, dass, wie wenig auch davon abfalle, immer Einen schon reich machen muss. Um freudig dessen inne zu werden, was Wagner unseren Mitmenschen einmal werden könne, erinnern wir uns nur in jedem Augenblicke, was *er uns ist*: wie seine Kunst in allen Lebenslagen uns rettend und segnend umschwebt, uns Antwort auf die höchsten Fragen, und Muth und Lust zum Leben giebt, in dem Berufe für sie zu wirken. Möchte Ihr junger Verein eine Stätte reinen und treuen Wirkens werden, und möchten Sie zwei Mahnungen, die ich Ihnen zum Abschied zurufen will, als den innigsten, lebendigsten Ausdruck meiner Wünsche fassen.

Erstens, wirken Sie stäts rein, geben Sie nie um schnöden Gefallens willen die hehre Kunst, der Sie dienen, unheiliger Berührung Preis: denken Sie, wenn Ihr Wirken sich in Aufführungen äussern sollte, nie daran, wie diese einem *Publikum*, das seiner Natur nach nie ideal sein kann, gefallen, sondern was ein idealer Zuhörer, was *unser Meister selbst* dabei empfinden würde. In diesem Gedanken liegt der Talisman, der Sie sicher durch Zeiten des Kleinmuths und der Entsagung hindurchführen wird. Denn solche Zeiten sind jetzt für uns. Die Misstöne, die rings in deutschen Landen als Wagner'sche Kunst erklingen, mögen wir nicht hören, und der Stimme, der wir lauschen, ist ein dumpfes Schweigen auferlegt. Traurig stehen wir und fühlen nur das Eine, dass Wagners Kunst in dieser schwersten Prüfungszeit, da sie nicht laut ertönen darf, stumm aber rein in den treuen Herzen der Seinigen fortleben muss.

Muth giebt uns hier nur die zweite Mahnung, die ich Ihnen als *weihende Devise* Ihres Vereinswirkens zurufen möchte: halten Sie vor Allem es fest, dass vor Wagner alle Menschen gleich sind. Wirken Sie für jene musische Bildung, die uns fehlende, ersehnte, ehe Sie für das „musikalische" Verständniss wirken, an dem es dann gar nicht fehlen kann. Dulden Sie nie und nirgends jene unselige Unterscheidung, die unserer heutigen Betrachtung Namen und Anlass gab: denken Sie, dass, wer Wagner gegenüber sich für „unmusikalisch" ausgiebt, entweder herzlos oder bethört ist. Will Einer Wagners Kunst nicht kennen, dann wenden Sie sich von ihm ab; kennt er sie aber nur nicht, dann rufen Sie sich mit Eins all die tausend Erinnerungen Ihres Seelenlebens zurück, die Sie dieser Kunst verdanken, lassen Sie von den tausend Stimmen, die bei dem Namen Wagners in Ihnen wiederhallen müssen, nur eine reden: schweigen sie nicht! Hierin liegt die Zukunft unserer Kunst begründet. Bleibt diese eine Sonderkunst und schweigen wir dazu, dann wird sie sterben und verklingen; wird sie eine Kunst der Menschheit, wozu sie berufen ist, dann wird sie leben und durch Aeonen hin den Glockenton des Friedens über die Geschlechter der Menschen ertönen lassen.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

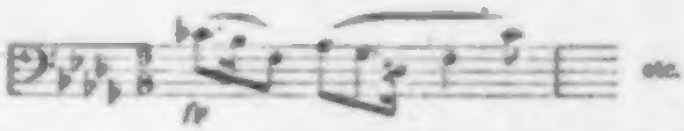
Das Rheingold.

Dritte Scene.

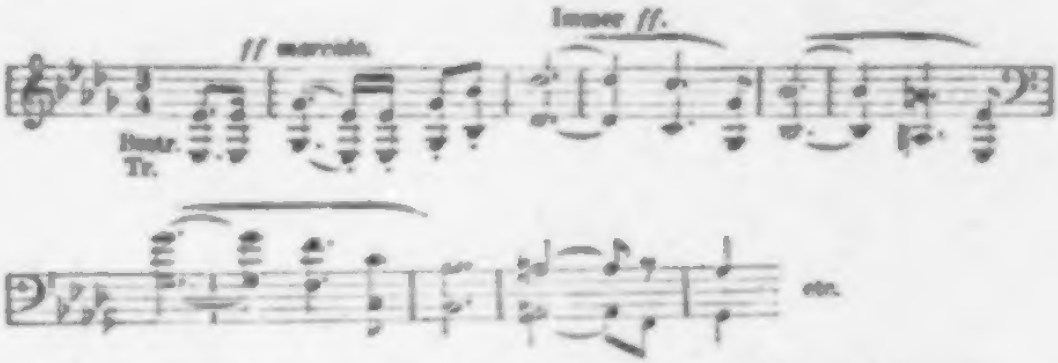
Der machtvolle Orchestersatz, welcher die Verwandlung der Scene begleitet, die uns aus freier Bergeshöhe in die finsteren Klüfte Nibelheim's hinabführt, ward mit einer furchtbaren Wucht und Energie des Ausdrucks ausgeführt. Wenn im Vortrage des Walhallthema's, entsprechend dem darin waltenden Geiste der Ordnung und des Maasses, eine grossartig-gehaltene Ruhe herrschte, so gelangt jetzt ein Trieb zum Durchbruch, der mit bewusstem Wollen und einer dämonischen Vernichtungsfreudigkeit darauf ausgeht, das Reich der Freiheit und der Liebe zu zerstören. Bei der Wiedergebung dieser orchestralen Gebilde darf nicht nur, sondern muss die äusserste Tonstärke mit rückhaltlosester Gewalt sich äussern: hier ist die symphonische Kunst vollberechtigte Alleinherrscherin; denn einzig sie vermag es, jenen über die Schranken der menschlichen Persönlichkeit hinausgreifenden Potenzen einen unmittelbaren Ausdruck zu geben, in deren schaffendem und vernichtendem Walten Leben und Tod sich kundgibt. Man darf sich aber nicht damit begnügen, die Themen nur mit grossen Strichen zu markiren, sondern es ist vielmehr der reiche Wechsel der vom Tondichter verlangten dynamischen Akzente und der Phrasirung auf's Genaueste zu beachten; denn nur dadurch erhalten diese im Style der monumentalen Kunst ausgeführten Gebilde jene individuelle Bestimmtheit der Physiognomie, dass sie uns, gleichsam Aug' in Auge blickend, gegenübertreten. Besonders achtete der Meister aber darauf, dass das jeweilige Eintreten eines neuen Motiv's mit der grössten Schärfe und Deutlichkeit hervorgehoben werde. Nach dem zu einer riesenhaften Grösse angewachsenen, von grimmer Zerstörungslust erfüllten und dabei innerlich kalten Logemotive ist es, als wenn eine ewig unstillbare Klage über die Ertödtung der Liebe an unser Ohr schlüge. In dem mehrmals ertönenden, erst tiefernst von der Posaune, dann wehvoll klagend von den Hörnern gebrachten Thema

musste bei dem Abnehmen der Tonstärke ein empfindungsvoller Ausdruck sich kundgeben. Mit dämonisch hervorbrechender Vehemenz ward das ecce-

lerando gespielt, welches bei dem mit schneidender Prägnanz zu phrasirenden, neuen Motive

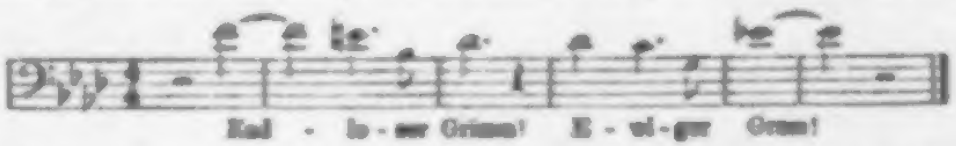


zu einem Tempo von äusserster Schnelligkeit hintreibt. Dieses Motiv (welches, beiläufig bemerkt später in der „Walküre" eine grosse Bedeutung erlangt) mündet in jenes, das Streben nach der Herrschaft der Welt charakterisirende Thema



an welches sich, rastlos von den hämmernden Schlägen des Arbeitsmotivs

begleitet, eine grosse Periode anschliesst, deren symbolischer Kern sich uns am sichersten erschliesst, wenn wir vorschauend uns die erschütternde Klage vergegenwärtigen, mit welcher Wotan im 2. Akte der „Walküre" in verzweiflungsvollem Aufbäumen gegen den ihm auferlegten Weltenzwang ausruft:

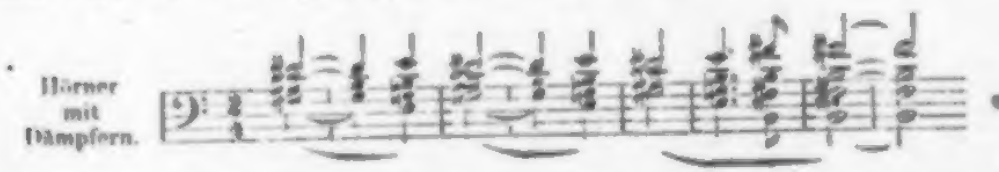


Der Vortrag dieser ganzen Melodie erheischt eine Verbindung furchtbarer Energie mit tief-schmerzlichem Erbeben; es ist, als wenn aus ihr der in die Bande des Bösen gefesselte Geist der Liebe zu uns spräche. Ich finde für den Gesammteindruck, den dieser ganze Satz hervorbrachte, keine passendere Bezeichnung, als indem ich sage: es war, als wären wir in eine irdische Hölle herniedergestiegen. Zu dieser ergreifenden Wirkung trug auch nicht wenig die stylvolle Gestaltung des scenischen Bildes bei. Die ungeheuren, sich in eine scheinbar unabsehbare Ferne verlierenden Felsklüfte machten auf den Zuschauer einen Furcht und Entsetzen erregenden Eindruck und harmonirten auf das Innigste mit der durch die Musik erweckten Stimmung. Hier hatte

man die Empfindung jenen übermächtigen kosmischen Naturgewalten gegenüberzustehen, die erbarmungslos das Leben der Individuen vernichten.

Die Ausführung des nun folgenden Dialoges zwischen Alberich und Mime war ein Muster stylistisch korrekter und dabei in jedem Zuge lebensvoller und charakteristischer Gestaltung. Der Meister unterbrach übrigens im Verlaufe der dritten Scene äusserst selten den Fluss der Darstellung; nur dann und wann flüsterte er rasch einem oder dem anderen Sänger ein Wort zu oder deutete mit einer leisen Handbewegung eine von ihm gewünschte Modifikation des Tempo's an. Durchaus nur der Sache zugewendet, war es ihm im Verlaufe der Proben eben nie darum zu thun, seine individuelle künstlerische Kraft irgendwie hervortreten zu lassen; sondern sichtlich erfreute ihn dess am meisten, wenn die Darsteller aus sich heraus das Rechte zu treffen wussten, und damit das dramatische Kunstwerk als ein sich selbst erzeugender Organismus Leib und Leben gewann. Straff vordringende Energie war es vor Allem, was er im Ausdruck für die ganze Scene verlangte; nirgends durfte ein unmotivirtes, nicht durch die eigenthümliche Natur der Situation gebotenes Zögern oder Verweilen stattfinden. Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, wie diess überhaupt eine der wesentlichsten Seiten des von R. Wagner in Musik und Drama angestrebten Vortragsstyles bildet, dass er jeder blos individuellen Willkür, und äusserte sich diese auch auf geniale Weise, abhold ist. Seine überraschendsten Eingebungen erscheinen wie aus einem verborgenen, tiefen Schachte hervorgeholt; es ist oft, als wenn eine Hülle hinweggezogen würde, und wir plötzlich in eine fertige ideale Welt hineinblickten, die ihr selbsteigenes, durch kein menschliches Wollen zu beeinflussendes Dasein hat.

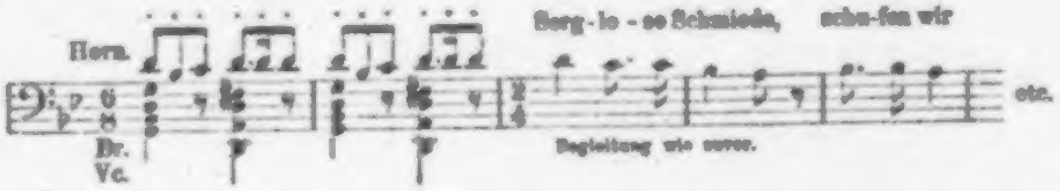
Bei Mime's stockend vorgebrachten Worten *Ich Armer zagte, dass noch was fehle* wollte der Meister jedes Schleppen vermieden haben; und dieselbe Forderung gilt für alle jene zahlreichen Stellen, bei denen der Sänger durch die zwischen den einzelnen Redeabsätzen liegenden Pausen leicht zu einem unzeitigen Dehnen der Phrasen verleitet werden kann. Besondere Sorgsamkeit ward der Wiedergebung des Tarnhelm-Thema's



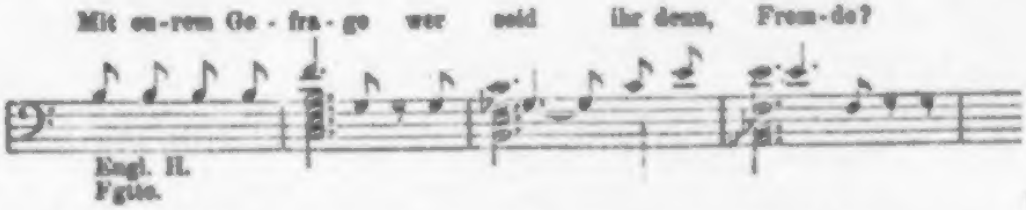
zugewendet. Ohne dass es allzusehr in die Breite gezogen werden durfte, musste es doch mit jener gehaltenen Ruhe gespielt werden, die wesentlich zum richtigen Vortrage jeder den Charakter des *Adagio* an sich tragenden Melodie gehört. Bei diesen, wie in einem Zwielichte dämmernden Harmonien fühlte man sich von dem Hereinragen einer geheimnissvollen Geisterwelt berührt; es war, als hätte einen Moment die in sich verschlossene ewige Stille des Urgrundes des Daseins wie von selbst zu ertönen begonnen. Desto furcht-

barer erschütterte hierauf die vehemente, dämonische Energie, mit der sowohl im Grossen und Ganzen, wie in den einzelnen Akzenten Alberich dem Hohne seiner bösartigen und dabei niedrig-gemeinen Herrschsucht die Zügel schiessen lässt.

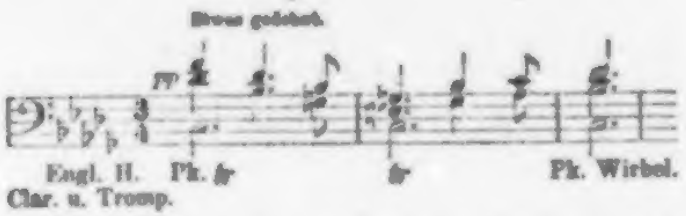
Der liedartig beginnende Tonsatz, mit welchem Mime sein klägliches Geschick erzählt:



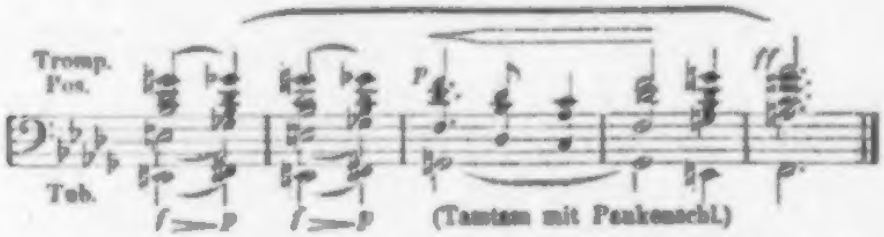
war nach des Meisters besonderer Anweisung ziemlich langsam zu nehmen und dabei streng im Tempo auszuführen. Die begleitende Figur des Hornes war n t markanter, aber nicht allzu straffer Akzentuirung zu spielen. Seine erzählende Rede hatte Mime mit einer tänzelnden Gebärde zu begleiten. Hinsichtlich der Gruppirung der drei jetzt auf der Bühne agirenden Personen war zu beachten, dass bei aller Freiheit und Ungezwungenheit Loge immer eine solche Stellung einnehme, in welcher er die Verbindung zwischen Wotan und Mime festhalten und vermitteln könne. Eine kleine Beruhigung des Zeitmasses erfolgte bei der den Sprechton (durch Tonfolge und harmonische Grundlage) so charakteristisch wiedergebenden Frage des misstrauisch gewordenen Mime:



Eine gegen früher wo möglich noch gesteigerte schneidige Schärfe und herrisch-dämonische Energie hatte Alberich bei seiner jetzt erfolgenden Rückkehr zu entfalten, wenn er eine Schaar der ihm dienstbaren, mit Gold und Silber beladenen Nibelungen mit geschwungener Geissel vor sich hertreibt. Besonders seine an Mime gerichteten fragenden Ausrufe (nachdem er plötzlich Wotan und Loge gewahrte): *He! wer ist dort? Wer drang hier ein?* u. s. w. waren hastig und mit äusserster Vehemenz hervorzustossen. Den Höhepunkt dieses unübertrefflichen dramatischen Charakterbildes einer brutalen Herrschsucht bildet aber der Moment, wann Alberich seinen Ring vom Finger nimmt, ihn küsst, drohend ausstreckt, und dann mit gewaltiger Stimme ausruft: *Zittre und zage, gezähmtes Heer! Rasch gehorcht des Ringes Herrn!* Nach den, in einem grauenhaften Pianissimo ertönenden Einleitungsakten

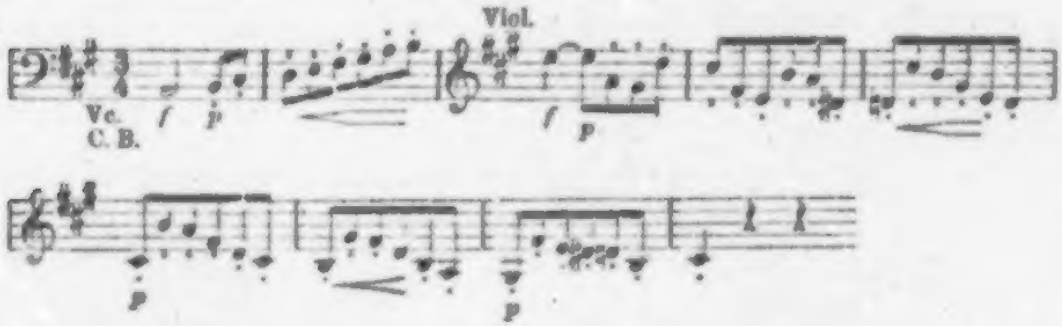


muss das in der Tonfolge mit der jauchzenden Begrüssung des Rheingoldes identische Thema

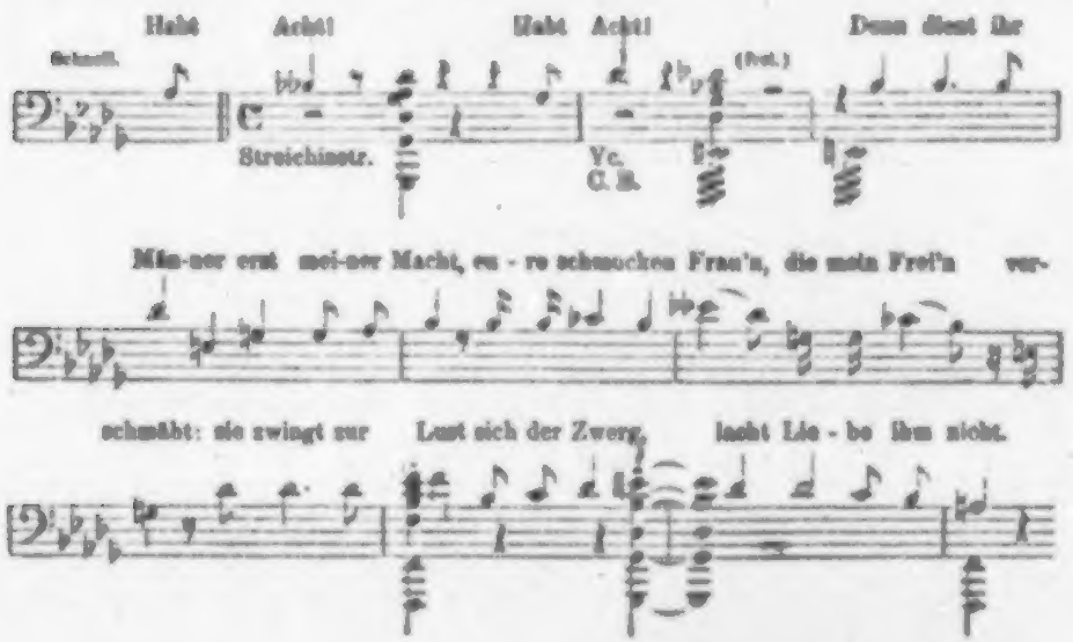


mit einer ungeheuren, schwerwiegenden Wucht der Akzentuirung gespielt werden. Sehr zu beachten ist hier der rasch sich vollziehende schroffe Wechsel der dynamischen Tonstärke, und in den letzten drei Takten muss das *fortissimo* mit einer wie urplötzlich hervorstürzenden und doch ganz stätig sich steigernden Gewalt aus dem *piano* hervorwachsen. — Es ist nicht möglich, die Verschiedenheit der Charaktere Alberich's und Wotan's markanter zum Ausdruck zu bringen, als diess durch die Betonung der Worte des letzteren *Von Nibelheim's nächtigem Land vernahmen wir neue Mahr* u. s. w. geschieht. Zu der leidenschaftlichen Wildheit des Nibelungenfürsten bildet die ruhige Selbstbeherrschung des obersten der Götter einen doppelt wirksamen Gegensatz. Die nur von Kontrabässen und Violoncellen ausgeführten Dreiklangsharmonien dürfen nicht zu einem Verschleppen des Tempo's verführen. In dem sich jetzt entspinnenden grossen Dialoge zwischen Loge und Alberich, in welchen Wotan nur ab und zu eingreift, sehen wir eine Art geistigen Zweikampfes zweier feindlichen Mächte vor uns, von denen eine jede ihrer Kraft sich bewusst ist und die Absichten der andern durchschaut. Der Kontrast dieser beiden Naturen muss nun in jedem Zuge des musikalischen Sprachausdruckes und der mimischen Gebärde sich kundgeben. In Alberich's Antlitz bricht zeitweise wie aus nächtiger Tiefe das Drohen der Vernichtung hervor, während auf den Zügen Loge's der heitere Spott eines sein Ziel mit Sicherheit verfolgenden überlegenen Verstandes sich kundgibt. Das sowohl der Form wie dem Inhalte nach in der Weise eines grossen *Scherzo*-Satzes gehaltene, in stätigstem Flusse sich entwickelnde Instrumentalstück, welches diesen dramatischen Dialog begleitet, ward nach des Meisters ausdrücklicher Forderung in einem äusserst raschen Tempo ausgeführt. Trotzdem durfte es aber in keinem Zuge das Gepräge der Leichtfertigkeit und flachen Charakterlosigkeit erhalten, was sich einzig dadurch verhüten lässt, wenn die rhythmischen und metrischen Akzente mit schärfster Bestimmtheit hervorgehoben werden. Besonders möchte ich

darauf aufmerksam machen, dass in der Begleitung der vorgeschriebene rasche Wechsel des *forte* und *piano* genau beachtet werde.

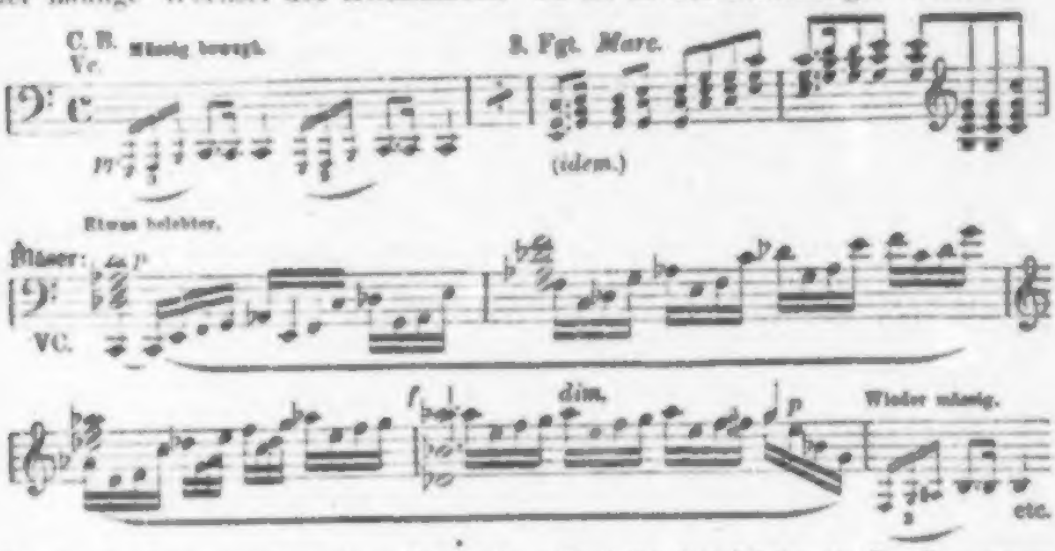


Durch die präzise Ausführung dieser dynamischen Nuance, die in einzig bestimmter Weise die sich selbst im Zügel haltende Sicherheit Loge's zum Ausdrucke bringt, wird es auch erreicht, dass wir trotz dem raschen Flusse des Ganzen sowohl das Wort des Darstellers, wie die Melodie des Orchesters gleichzeitig vollkommen zu erfassen vermögen. Nach den, mit dem Ausdrucke eines furchtbaren Trotzes gesungenen Worten *Mit gold'ner Faust euch Göttliche fang ich mir alle!* musste Alberich, bei der aufsteigenden, im raschesten Crescendo zum Forte sich steigernden Bassfigur, mit äusserster Vehemenz und drohender Gebärde vorstürzen. Die sich hieran anschliessende, von der von den Tuben gespielten Melodie der Trauerklage über die zerstörte Liebeseintracht begleiteten Stelle *Wie ich der Liebe abgesagt, Alles was lebt, soll ihr entsagen!* durfte das Tempo nicht wesentlich ermässigt werden. Eine ganz besondere Beachtung von Seiten des musikalischen Mimen erfordert die im Charakter eines freien Rezitativs gehaltene Stelle

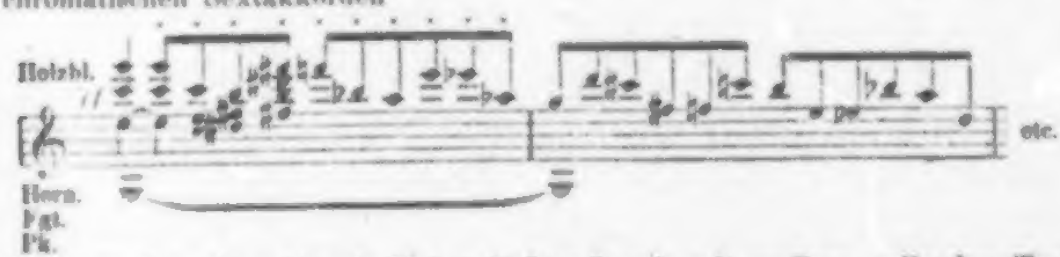


Hier, wo der lustgierige Trieb Alberichs wie unverhüllt sich zeigt, ist besonders der schneidige Hohn bei den Worten *eure schmucken Frau'n, die mein Frei'n verschmäht* in aller Bestimmtheit zum Ausdruck zu bringen (was dem Darsteller in ganz vorzüglicher Weise gelang). Ohne Spur von sentimentaler Empfindung muss dennoch eine heisse Gluth darin herrschen, aber eine Gluth, die der Hölle entstammt.

Mit dem durch Loge's List und Wotan's Macht überwundenen und geknebelten Alberich verlassen wir wieder die Felsklüfte Nibelheims. In dem die Rückverwandlung der Scene begleitenden symphonischen Tonsatze mussten eben so wie früher die einzelnen Themen in plastischer Bestimmtheit und drastischer Lebendigkeit herausgearbeitet werden. Besondere Beachtung erfordert hier der häufige Wechsel des Zeitmasses. So ist in der achttaktigen Periode



die nach dem *accelerando* erfolgende plötzliche Rückkehr in das langsamere Tempo so zum Ausdrucke zu bringen, als wenn Wotan mit eiserner, und dabei dennoch ganz ruhiger Gewalt den in seinen Banden sich ohnmächtig windenden Alberich darnieder hielte. Zu bedeutender, aber die Klarheit des Motivs nicht beeinträchtigender Schnelligkeit gelangt das Tempo bei den chromatischen Sextakkorden



in denen das triumphirende Hohngelächter Loge's mit grellem, gellendem Tone an unser Ohr schlägt. Mit seinen spöttisch-lustigen Worten gegen Alberich *Da Vetter, sitze du fest* beginnt die folgende, vierte Scene.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vorgangenheit.

Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache."

Es ist in neuerer Zeit zumal bei unseren Journalisten beliebt geworden, wo nur irgend etwas ihrer platten rationalistisch-materialistischen, und überall utilitaristischen Denkweise eigenthümlich Widersprechendes, irgend etwas über die von ihnen künstlich genährte „gebildete" Massenansicht der heutigen Gegenwart fremdartig sich Erhebendes auftaucht, alsbald unter dem sie genirenden Schatten solcher Erscheinung über Verdunkelung und Reaktion, über Hemmung des „Fortschrittes" der durch sie repräsentirten modernen Menschheit zu klagen, und hierbei dann am Liebsten als ihren wahren Schutzpatron unseren Lessing in panegyrischen Tönen anzurufen; wie z. B.: *Heiliger Gotthold Ephraim! wenn du das wüsstest!* — Oder: *O grosser Wolffenbütteler, hast du umsonst gelebt?* — Oder: *Du gewaltiger Sänger des „Nathan", — du edelster Evangelist der Humanität und Toleranz, wie sündigen sie an deinem erhabenen Geiste!* — Dies wird in einer Weise zur widerlichen Gewohnheit solcher Leute, welche mitunter überhaupt nicht viel mehr als nur eben den „Nathan" ihres gefeierten Sängers kennen mögen, so dass man ihnen selber jenen letzten Ausruf entgegen rufen sollte, und sicher sein dürfte, damit durchaus im Sinne des edelen, wahrhaftigen und schlichten Geistes unseres Lessing zu handeln. Es ist eine gar heimtückische Manier, wie diese modernen Gesinnungsmacher, unter dem blendenden Feldzeichen jenes grossen Namens, ihre arg egoistisch angefärbten und meistens sehr racenpolitisch gemeinten Schlagwörter von „Humanität" und „Toleranz" in die ekelhafte papierene „Geisterschlacht" mit dem Vertretern unmoderner Mächte, vor Allem der christlichen Religion, hineinwerfen. Die oft höchst ehrwürdigen und auch recht anhörenswerthen Vertreter jener Mächte lässt man damit zugleich allesammt als direkte Nachfolger des verrufenen Hauptpastors Götze erscheinen, und stellt so — ohne es geradezu laut auszusprechen —, mit heimlichem und glücklichem Erfolge, die ganze christliche Religion nur als ein Machwerk solcher „Hauptpastoren" dar. Was unseren Modernen an dieser Religion in ihren Kram nicht taugt (d. h. aber, soweit sie nicht ihren rationalistischen Humanitätsbegriffen entspricht, also: soweit sie überhaupt im tieferen Sinne Religion ist), das wollen sie nur schlechtweg als einen wahren *Götzendienst* unhumanster und fortschrittswidrigster Art verschrieen wissen! Dereinst in Lessing's Zeiten hatte die *humanitas*, die echte Menschlichkeit, des klärenden Sinnes eines edelen deutschen Mannes, wie Lessing, bedurft, um sich in der Folge zu den Höhen deutscher Kunst und Philosophie aufzuschwingen. In der heutigen Zeit, nachdem die jungen, undeutschen, Lessinge unserer Journalkultur mit den modernen stumpfen Imitationen der scharfen Waffen des klassischen Meisters die ganze geistige Bewegung, unter dem Vorgeben des wahren Fortschrittes, rettungslos in die Falschheit, Roheit und Bosheit jetziger Kulturkämpfe hinuntergezogen haben, bedarf dieselbe *humanitas* erst noch recht energischer Hilfeleistungen jener unmodernen Mächte, vornehmlich der Religion und der Kunst, damit sie ihres Namens wieder würdig werde, und damit ihre Vertreter selber wieder würdig werden, Lessing's Namen, ohne phrasenhafte Verdrehung, mit dem gerechten Bewusstsein seines Werthes, in den Mund zu nehmen. Vor Allem aber bedürfte die echte Menschlichkeit zu ihrer Wiedergeburt aus Entstellung, Entfremdung und Entwürdigung jetzt auch wiederum eines wahren *neuen Lessing's* selber, eines Künstlers, dessen Humanität nun in tiefer

Religiosität, in dem innigen Verständnisse des uns verlorenen, wahren Christenthums wurzeln müsste, um heute ebenso befreiend damit zu wirken, wie damals mit den Morgenstrahlen geistiger Aufklärung. Und dieser neue Lessing, so dünkt mich, ist uns bereits erstanden und von uns erkannt; und wenn er sich durch nicht Anderes uns erkennbar hätte werden lassen, so müsste er schon daran zweifellos erkannt worden sein, wie die falschen „neue Lessinge" dieser unserer, seiner Erlösungsthaten so bedürftigen, Zeitkultur ihn befehden und sein Werk zu schädigen suchen, indem sie schamlos dabei „ihren" alten Lessing sich zur Hilfe rufen und, etwa Angesichts des „Parsifal", mit triumphirendem Wohlgefallen, am liebsten von recht objektiv-freisinniger Seite her, in klassischen Worten der Welt das Heil verkünden lassen: „Nathan — Ihr seid ein Christ! Ein bess'rer Christ war nie!" *) —

Das Kapitel von der *humanitas* sollte, ebenso wie das von dem *Nationalen* und dem *Internationalen*, gerade in unseren Blättern einmal ernstlich behandelt werden. Für jetzt aber wollte ich nur an eine echt Lessing'sche That erinnern, welche seine Panegyriker, wenn sie seine Schriften so gut kennten, wie seinen „Nathan", unter Anderem darüber hätte belehren können, was Lessing'scher Geist und Lessing'sche Art ist, wenn er über gewisse Dinge redet, welche — sie nicht verstehen, daher sie dieselben, wo sie ihnen störend in den Weg treten, unter Anrufung des heiligen Ephraim, nur als „undeutsche" Unerlaubtheiten beim „gebildeten Publikum" möglichst zu diskreditiren wissen.

Wir haben vor Jahresfrist in unseren Blättern der Sprache Wagner's, im Gegensatze zu der modernen Sprache und dem modernen Sprachgeiste unserer prosaischen Schriftsteller, Journalisten und — Sprachkritiker, besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Wir wissen, wie sehr diese Herren unserem Meister seine Sprachschöpfung übel genommen haben, weil nicht sie und ihr monopolisirter „Fortschritt", sondern das innere Gesetz der dramatisch-musikalischen Kunst diese Sprache mit derselben Nothwendigkeit ihn hatte schaffen lassen, wie andererseits seinen, ihnen gleich anstössigen, musikalischen Styl, den sie daher ebenso form- und melodielos nennen, als wie seine Sprache undeutsch und affektirt. Sagt man ihnen, sie müssten diese Sprache nicht nach den Gewohnheiten ihrer geistreichen Konversations- und Journal-Zirkel, sondern nach dem Geiste der Welt, welche in ihr zu Worte kommt, beurtheilen, so empören sie sich über solche reaktionären Zumuthungen mit einem geifernden: *noli turbare circulos nostros!* — fragen mit süffisantem Selbstbewusstsein: „Ist das noch die Sprache Lessing's?" — als welche sie nämlich meisterhaft „handzuhaben" vermeinen — und erklären jene „Welt", welche zu ihrem Ausdrucke eine derart *unmoderne* Sprache verlangt, mit Recht, für eine *unzeitgemässe* Erscheinung, an welcher der gebildete Zeitungsleser von heute absolut keinen Theil habe, — daher kurzweg die ganze Sache verfehlt sei. *Unser* Lessing aber — denn an dem Ihrigen haben wir wiederum keinen Theil — unser Lessing sagte einmal, als es galt den rechten Standpunkt für die Beurtheilung der damals neuen *„preussischen Kriegslieder"* von Gleim zu bestimmen, in ganz anderem Tone:

*) Wie hier „Nathan" als „bester Christ", so ist jetzt auch „Moses Mendelssohn" als *„bester Deutscher"* uns präsentirt worden! Lessing's Autorität erscheint neuerdings als noch nicht jüdisch genug, und zwar — indem er vorgeblich den Juden als „nicht deutsch" genug erscheint. *„Deutsch Sein"* das ist und bleibt aber, bei aller internationaler Humanitätsschwärmerei, ein gar grosses, allzugern gewonnenes Eigenthum in den Augen unserer ewig Undeutschen. So hat denn ein Herr Schreiber (wohl pseudonym) es unternommen, in einer Broschüre „Moses Mendelssohns Verdienste um die deutsche Nation" darzulegen, wie dieser liebenswürdige Menschenfreund und ideenarme Platoniker, *gegenüber* den un- oder internationalen Dichtern Lessing, Schiller und Goethe, „der *einzige Träger des Nationalgedankens*" zur Zeit unserer klassischen Litteratur gewesen sei! —

„Hat man sich nun in den kostbaren Ueberbleibseln dieser uralten nordischen Heldendichter, wie sie uns einige dänische Gelehrte aufbehalten haben, umgesehen, und sich mit ihrem Geiste und ihren Absichten bekannt gemacht; hat man zugleich das jüngere Geschlecht von Barden aus dem schwäbischen Zeitalter seiner Aufmerksamkeit werth geschätzt, und ihre naive Sprache, ihre *ursprünglich deutsche Denkungsart* studirt: so ist man einigermaassen fähig, über unsern neuen preussischen Barden zu urtheilen. *Andere Beurtheiler*, besonders wenn sie von derjenigen Klasse sind, welchen die französische Poesie alles in allem ist, *wollte ich wohl für ihn verbeten haben.*" (G. E. Lessings sämmtliche Werke, Wien, 1803: Band 28, S. 76.)

Und als er den ganz in Vergessenheit gerathenen Dichter der „*Deutschen Sinngedichte*", Friedrich von Logau, dem deutschen Volke von Neuem entdeckte und sein Werk für seine Zeitgenossen bearbeitete und herausgab, eben weil er auch darin das Werk eines ganzen und echten *deutschen* Geistes erkannt hatte, da fügte er seiner Erklärung der Nothwendigkeit einer Bearbeitung alsbald die folgenden Worte hinzu:

„Wir sind uns bewusst, dass wir durch diese wenigen und geringen Veränderungen den alten Dichter nicht im geringsten moderner gemacht haben; wir sind ihm nur da ein wenig zu Hilfe gekommen, wo wir ihn allzuweit unter seiner eigenen reinen Leichtigkeit fanden; und haben es alsdann in dem Geiste seiner eigenen Sprache zu thun gesucht. — Wie gross unsere Hochachtung für diese seine alte Sprache ist, wird man aus unsern Anmerkungen darüber, die wir in Gestalt eines Wörterbuches dem Werke beigefügt haben, deutlich genug erkennen. Aehnliche Wörterbücher über alle unsere guten Schriftsteller würden, ohne Zweifel, der erste nähere Schritt zu einem allgemeinen Wörterbuche unserer Sprache sein. Wir haben die Bahn hierin, wo nicht brechen, doch wenigstens zeigen wollen."

Diese Achtung vor dem Geiste der Sprache eines deutschen Dichters sollten unsere heutigen Lessinge von ihrem grossen Vorgänger doch zuvörderst ein wenig sich anzueignen lernen; wenn sie dies aber nicht vermöchten, so müssten sie den Ruhm, seine Nachfolger auf dem Gebiete der Kritik zu sein, schlechthin aufgeben, und für künftig sich recht stille verhalten, wo immer von deutschem Geiste, deutscher Sprache und deutscher Kunst die Rede wäre. Aus dem „Vorbericht von der Sprache des Logau", den Lessing seinem oben angezeigten „Wörterbuch über Friedrich's von Logau Sinngedichte (1759)" voraus geschickt hat, kann man das Meiste geradezu abdrucken, wie es in seinen Werken, unter dem Gesammttitel: „*Beiträge zur Kenntniss der deutschen Sprache*". (Band 28, S. 87 ff.) zu finden ist. Unsere Leser werden daraus erkennen, welch' ein anpreisenswerthes Vorbild unser Lessing, in der Art der Beurtheilung einer Dichtersprache, für die heutigen Kritiker der Sprache unseres Meisters gewesen wäre, wenn sie ihn nicht nur als den Polemiker gegen den Hauptpastor Götze und den Sänger des „Nathan" kennen wollten; als wobei sie sich allerdings in ihrer Art vielleicht damit zu entschuldigen versuchen könnten, dass die zuletzt bezeichneten geistigen Thaten Lessing's zwanzig Jahre nach der Abfassung jener hier zitirten „Beiträge" geschehen, und demnach als der eigentliche, von ihnen selber rüstig fortgesetzte, Lessing'sche „*Fortschritt*" anzusehen seien.

Lessing schreibt in jenem Vorberichte:

„Der Sprachenmengerei, die zu seiner (Logau's) Zeit schon stark eingerissen war, und die er nicht unrecht von den vielen fremden Völkern,

welche der Krieg damals auf deutschen Boden brachte, herleitet, machte er sich nicht schuldig; und was er mit einem deutschen Worte ausdrücken konnte, das drückte er mit keinem lateinischen und französischen aus. — — —

Es bedarf aber nur einer ganz geringen Aufmerksamkeit, zu erkennen, wie sehr die Sprache unserer neuesten und besten Schriftsteller von dieser alten, lautern und reichen Sprache der guten Dichter aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts unterschieden ist. Der fremden Wendungen und Wortfügungen, welche die erstern aus dem Französischen und Englischen, nachdem diese oder jene eines jeden Lieblingssprache ist, häufig herüber nehmen, nicht zu gedenken: so haben sie keine geringe Anzahl guter, brauchbarer Wörter veralten lassen.

Und auf diese veralteten Wörter haben wir geglaubt, dass wir unser Augenmerk vornehmlich richten müssten. Wir haben alle sorgfältig gesammelt, so viele derselben bei unserm Dichter vorkommen; und haben dabei nicht allein auf den Leser, der sie verstehen muss, sondern auch auf diejenigen von unsern Rednern und Dichtern gesehen, welche Ansehen genug hätten, die besten derselben wieder einzuführen. Wir brauchen denselben nicht zu sagen, dass sie der Sprache dadurch einen weit grössern Dienst thun würden, als durch die Prägung ganz neuer Wörter, von welchen es ungewiss ist, ob ihr Stempel ihnen den rechten Lauf so bald geben möchte. Noch weniger brauchen wir sie zu erinnern, wie ein veraltetes Wort auch dem ekelsten Leser, durch das, was Horaz *callidam juncturam* nennt, annehmlich zu machen ist.

Ferner haben wir unseren Fleiss auf die Provinzialsprache des Dichters gerichtet. Die schlesische Mundart ist deswegen einer kritischen Aufmerksamkeit, vor allen anderen Mundarten, würdig, weil wir in ihr die ersten guten Dichter bekommen haben. Die Vortheile, welche diese Männer an eigenen Wörtern, Verbindungsarten und Wendungen darin haben, verdienen, wo nicht für allgemeine Vortheile der Sprache angenommen, doch wenigstens gekannt und geprüft zu werden. — Von diesen *Vortheilen*, sofern wir dergleichen bei unserm Logau bemerkt, wollen wir diejenigen, die in dem Wörterbuche selbst keine fügliche Stelle finden können, unter folgende allgemeine Anmerkungen bringen."

Wir unsererseits aber wollen uns hier nur die *achte* (VIII.) dieser allgemeinen Anmerkungen wiederholen, weil dieselbe eine Eigenthümlichkeit betrifft, welche wir auch in der Sprache Wagner's vorfinden; wie ich dies, unter Vergleichung mit der damit übereinstimmenden Gewohnheit Goethe's, an der bezeichneten Stelle meiner Schrift über *„die Sprache in R. Wagner's Dichtungen"* (S. 78 ff.) bereits in genaueren Betracht gezogen habe.

„Logau lässt von sehr vielen Wörtern die Anfangssylbe *ge* weg, wodurch sie an ihrem Nachdrucke nichts verlieren, oft aber an dem Wohlklange gewinnen. Er sagt z. E.

Die weitgereiste Würze —

wofür wir Gewürze sagen, und es in ein Neutrum verwandeln; wiewohl wir auch die erste Art, besonders im höhern Styl, beibehalten."

Lessing zitirt dann noch: Schmack für Geschmack, Ruch für Geruch, Hirn für Gehirn, Sang für Gesang, linde für gelinde, bracht für gebracht, niessen für geniessen, sowie auch mühen für bemühen, hausen für be-

hausen, mir liebet für mir beliebet und sondern für besonders; wogegen ich a. a. O. aus der Sprache Wagner's die Wörter: sehren, gehren, trügen, achten, neiden, bleichen und muthen anzuführen hatte. Uebrigens bezeichnet Lessing die obigen von ihm zitirten Wörter noch ganz insonderheit als solche, die er ausgesucht habe, weil von ihnen „auch noch unsere heutigen Schriftsteller vielleicht einigen Vortheil ziehen könnten."

Aus dem hierauf bei Lessing folgenden, alphabetarisch geordneten, eigentlichen *Wörterbuche* möchte ich auch noch einige Beispiele herausnehmen, welche ebenfalls die gleichen, oder ganz ähnliche, Wörter und Eigenthümlichkeiten der Sprache betreffen, wie wir sie in den Dichtungen unseres Meisters wiederfinden.

„Besinnen, dieses Zeitwort, welches sonst nur ein Reciprocum ist, braucht Logau als ein blosses Activum; da ihm denn etwas besinnen soviel ist, als seinen Scharfsinn an etwas zeigen, worauf sinnen und es durch das Sinnen herausbringen, *excogitare*.

„O Lieber, wie viel ist's, das ich pflag zu besinnen?"

(Bei Wagner: „was zuvor umsonst ich besann"; vgl. a. a. O. S. 64.)

„Gach; *praeceps*, *properus*. Auch dieses den alten schwäbischen Dichtern sehr übliche, und uns nur noch in dem zusammengesetzten Jachzorn überbliebene Wort, kömmt zweimal bei unserm Logau vor.

Sie ward gar sehr erhitzt, zur Rache ward ihr gach.

Doch nicht allein das Wort, die ganze Redensart ist hier alt, und eben dieselbe, wie sie bei dem von Riedenburg (Fab. 69) vorkömmt, wo es von dem tückischen Hunde heisst:

Wenne er gebeis, so wart im gach
Ze flucht.
Praeceps se in fugam dabat.

In der zweiten Stelle des Logau bekömmt gach noch die Nebenbedeutung der Unachtsamkeit, als welche mit der Eilfertigkeit und Hitze verbunden ist.

Die Deutschen sind nicht männisch mehr, thun Kindern alles nach,
Die, *wenn sie etwas neues sehn, thun toblich, dumm und gach.*"*)

(Bei Wagner: „Um die Rückkehr ist mir's jach"; vgl. a. a. O. S. 91.)

„Hergesippt; für entsprossen, erzeugt. — — Desgleichen hat er auch zugesippt, für verwandt." (Bei Wagner: „Die seinem Dienst ihr zugesindet"; vgl. a. a. O. S. 77. Anm.)

„Mördlich, sowie von Wort, wörtlich.

Es trachten ihrer viel uns mördlich umzubringen.

Itzt sagen wir mörderisch, nicht von Mord, sondern Mörder." (Bei Wagner: „Mit dir mordlich zu ringen"; vgl. a. a. O. S. 81.)

Eine ähnliche einfache Ableitung durch direkte Zusammensetzung mit dem Stamme des Grundbegriffes, anstatt mit einem Substantivum, weist bei Wagner das Wort freis-lich (d. h. nach Art des Schreckens) anstatt fürchter-lich (d. h. nach Art eines Fürchter's!), auf; wobei allerdings die Stämme, Freis- und Furch-t, an sich verschieden sind. Logau sagt aber auch richtig frevelich anstatt des unsinnig gebildeten freventlich, welches nach Lessing „eigentlich gar nichts taugt", — ähnlich wie: morgentlich, das bei Wagner richtiger: morgen-lich heisst.

Den geistigen Vorgängern jener geschouten Sprachkenner, welche heutzutage, aus völliger Unbekanntschaft z. B. mit Goethe's „Faust", an den Worten Sud

*) Wohl zu merken! —

und Sudel bei Wagner erheblichen Anstoss nehmen, hat Lessing, in Beziehung auf denselben, nur dialektisch etwas umgelauteten Wortstamm, die ihnen gebührende, schulmeisterlich kurze Erklärung gegeben:

„Söder, ist der Plurale von Sod, Brühe. Sod kommt her von sieden. Gesust Söder auf, und Senf daran etc.“ —

Auf diese schlichte und anständige Weise würden unsere heutigen Lessinge, wenn sie etwas wie den obigen Vers bei Wagner gefunden hätten, das ungewöhnliche Wort ihrem Publikum gewiss nicht erklärt haben; wie sie denn in der That über jenen heftigen Ausruf des ärgerlich zankenden Waldkinaben Siegfried gegen den widerlichen Kochkünstler Mime: „Sauf deinen Sudel allein“ sich *coram publico* nur in die höchste ästhetisch-moralische Empörung versetzt zu zeigen wussten, oder, falls sie doch den überlegenen Sprachkenner spielen wollten, das bedenkliche Wort, als vom Dichter falsch geformt, kurzweg in ein Seidel korrigirten, welches ihnen allerdings beim — Trinken sympathischer sein mochte, als der Sudel, dem sie sich mehr beim Rezensiren zuzuneigen pflegen. (Vgl. a. a. O. S. 85. Anm.)

Noch weit mehr aber als das Sieden hat unsere beengten neuen Lessinge in Wagner's Dichtungen das Brennen schokirt, umsomehr, als sie es absolut nicht einfach nur für ein solches nehmen mochten, wo immer es ihnen dort in der, überall ganz offenbar nur mit diesem Begriffe zusammenhangenden, substantiven Bildung Brunst entgegenschlug, als welche sie vielmehr mit einer wahren Idiosynkrasie durchweg allein als die Bezeichnung eines *thierischen Zustandes* aufzufassen in der moralischen Lage waren. Lessing belehrt sie nun folgendermaassen über den Unterschied von Brunst und Brunft:

Brunft. — — „Dieses ist das wahre eigentliche Wort, den Trieb gewisser wilden Thiere anzuzeigen; derjenigen nämlich, welche dabei brüllen oder brummen. Unwissenheit und Nachlässigkeit haben dieses Wort in Brunst verwandelt, welches von brennen gemacht ist; und haben dadurch Anlass gegeben, mit diesem letztern schönen und edeln Worte einen unzüchtigen und ekeln Begriff zu verbinden. Noch ist es Zeit, diese nachtheilige Vermischung wieder abzuschaffen. Brunst heisst *fervor*, *ardor*, und bedeutet so wenig etwas Uebles, dass es die üble Bedeutung nicht anders als durch ein Beiwort erhalten kann. — — Brünstig aber, entbrünsten und andere dergleichen abgeleitete Wörter brauchen Opitz, Morhof etc. in der besten Bedeutung von der Welt u. s. f.“ — —

„Brunst; anstatt Brand, Verbrennung, Feuersbrunst. Sinnged. 91, hat zur Ueberschrift: *Die letzte Brunst der Welt.*“ (Bei Wagner: „Brennt das Holz heilig brünstig und hell — — — der ewigen *Götter Ende* dämmert ewig da auf.“)

„Und Opitz sagt:

„— — so viel Schriften — —“
„Die keine Macht der *Zeit*, kein *Wetter*, keine Brunst
„*Zu* dämpfen hat vermocht. — —“

(Bei Wagner: „Gewitterbrunst brach meinen Leib.“ Vgl. a. a. O. S. 86.)

In dem Kapitel meiner angeführten Schrift über die Sprache Wagner's, welches „Die neun *seltsamen* Worte“ überschrieben ist (S. 93. ff.), hätte ich zur Vergleichung ebenfalls eine nicht geringe Anzahl der „*Vortheile*“ aus Lessing's Wörterbuche anführen können, von denen ich hier nachträglich wenigstens die folgenden nicht verschweigen haben will: Arzung, Gaden, Gebruch, Gedieg, Klapf, Thurst, erarnen, erwinden, gumpen, kiefeln, kürmeln, prachten,

weiben; findlich, töblich, wächsig; wozu man nur noch Lessing's Erklärung des zuerst angeführten Wortes zu beachten braucht:

„Arzung. Wir haben dieses Wort mit Unrecht untergehen lassen, denn wir haben kein anderes an seiner Stelle. *Heilung* kann nur von äusserlichen Schäden gesagt werden; und die *Curirung*, die *Gesundmachung* — welche Wörter! Die Hebung, die Vertreibung einer Krankheit also, in so fern sie das Werk des Arztes ist, wie soll man sie besser nennen, als Arzung?"

Weder bei Wag, noch bei Harst, noch bei Misswende haben unsere neuen Lessinge eine solche erklärende Bemerkung für nöthig befunden; — oder wären sie ihrer nicht fähig gewesen? — In beiden Fällen stünde es bedenklich um ihr heiliges Ephraimthum.

Endlich ist es noch interessant zu bemerken, welche Wörter, die wir heute unbeanstandet als ganz gebräuchliche anwenden, zu Lessing's Zeit für ungebräuchlich gegolten haben, sodass er sie erst zu erklären für nöthig befinden konnte; nämlich u. A. auch:

„Bestehen; als ein Activum. Etwas bestehen heisst alsdann so viel als einem Dinge Stand halten, es ausstehen. Im *Heldenbuche* lesen wir es sehr oft; und auch in der Geschichte des Ritters *Don Quixote von Mancha* kömmt der Ausdruck ein Abenteuer bestehen, häufig vor." —

„Bieder, rechtschaffen, nützlich, tapfer. Wir lassen dieses alte, der deutschen Redlichkeit so angemessene Wort muthwillig untergehen. Frisch führt den Passionsgesang: O Mensch, bewein' dein Sünde gross etc. an, worin es noch vorkommo." —

„Herzlich, welches jetzt nur so viel als sehr bedeutet, nimmt Logau in seiner ursprünglichen Bedeutung für von Herzen, mit dem Herzen." —

„Kosen. Dieses Zeitwort, welches so viel als reden, schwatzen bedeutet, ist ziemlich rar geworden. — Das zusammengesetzte Zeitwort liebkosen wird noch überall gebraucht." —

So finden wir in Goethe's Werken Hunderte von — mehrentheils der älteren Sprache entnommenen — Ausdrücken, welche zu seiner Zeit schon ungebräuchlich geworden waren, uns Nachgeborenen aber wiederum bereits ganz bekannt und genehm geworden sind. Wenn nun zwar Wagner's Sprache die Sprache seiner Götter und Helden bleiben muss, für welche sie aus innerer Nothwendigkeit entstanden ist, so wird sie doch auch als solche allmählich uns so vertraut werden, zumal die Macht der *Kunst*, insbesondere der *Musik*, sie allen feindlichen Zeitmächten zum Trotze lebendig erhalten wird: sodass man in nicht allzuferner Zeit mit gleicher Verwunderung auf die Möglichkeit eines einstigen Missverstehens, oder gar Abweisens dieser Sprache von Seiten der heutigen Kritiker und ihres Publikums, zurückblicken dürfte, wie wir jetzt auf die Nothwendigkeit einer Erklärung obiger Wörter durch Lessing; nur mit dem grossen Unterschiede, dass Lessing's Erklärungen uns zugleich die Bewunderung für den gesunden und würdigen Sinn des Erklärers, die Aeusserungen seiner Nachfolger aber dem künftigen Geschlechte, wenn dieses noch einige Kenntniss davon erhalten sollte, nur den vollsten Abscheu vor dem ganz Verächtlichen erregen, und dadurch wenigstens noch in gewisser Weise moralisch wirken werden, — während zugleich das allmähliche tiefere Einwachsen der Sprache Wagner's und ihres Geistes in das Bewusstsein unseres Volkes diesem, im nämlichen Sinne, zu der nothwendigen Förderung seiner *inneren Deutschheit* wahrhaft behilflich werden kann.

H. v. Wolzogen.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Herr Dr. *Hans von Bülow* hat den von ihm für unsere Sache gestifteten Fonds, durch die Einsendung von *12000 Mark* an den Verwaltungsrath, zu dem anfänglich zugesagten Gesammtbetrage von 40000 Mark komplettirt. Diesen Entschluss des hochverehrten Spenders hat die Erwägung veranlasst, dass mehr noch ein hartnäckiges Nervenleiden als das von ihm angetretene Amt eines Intendanten und Leiters der herzoglich Meiningischen Hofkapelle für die nächste Zeit eine Fortsetzung seiner, bisher dem Zwecke einer allmählichen Ergänzung jenes Fonds gewidmeten, Konzertthätigkeit erheblich in Frage stellen dürfte.

Wir haben dieser einfachen Anzeige der Thatsache, für unsere Gesinnungsgenossen, nichts hinzu zu fügen, als den von uns Allen sicherlich tief empfundenen Ausdruck des freudigsten Stolzes, einer Sache vereinigt dienen zu dürfen, welche zu den unmittelbaren Wirkungen ihrer geistigen Macht Erscheinungen von so unvergleichlicher idealer Schönheit und moralischer Grösse zählt, wie die Thätigkeit und die That Hans von Bülow's. — Wenn wir vor einigen Monaten an dieser Stelle, bei Gelegenheit der Klaviervorträge des Künstlers in Bayreuth, sagen durften, er habe uns Antwort gegeben auf die eine Lebensfrage unserer Kunst: *was ist Styl?* — so finden wir nun durch ihn auch die zweite Frage, durchaus in der, von unserem Meister selbst bezeichneten edelen Bedeutung, beantwortet: *was ist deutsch?* — Möchten wir Alle mehr und mehr in diesem Sinne uns als Deutsche fühlen lernen! — Die Bethätigung solcher Gesinnung ist der einzig würdige Dank, den wir dem hochherzigen Vorkämpfer und Förderer unserer Sache verehrungsvoll zu erweisen im Stande sind. —

Unser bisheriger Vertreter in Königsberg, der Herausgeber der Zeitschrift *„die Tonkunst"*, Musikdirektor Albert Hahn, ist seiner reichen Wirksamkeit im Interesse einer organisirten Förderung deutscher musikalischer Kunst, kurz nach seiner Berufung zur Gründung und Leitung eines Conservatoriums für eine von ihm auf das Eifrigste vertretene neue musikalische Theorie (Chroma), nach Leipzig, dortselbst am 14. Juli, plötzlich verstorben. — Der ungemeinen, rastlos aufopferungsvoll sich bethätigenden Energie des Idealismus, welche in diesem Manne lebte, und wodurch er ebenso ernstlich *moralisch* als der Unserige sich stäts bewiesen hat, wie er in *künstlerischer* Gesinnung zu unserer Sache stand und in seiner eigenartigen, treuen Weise für sie arbeitete, sei von uns ein ehrendes Andenken gewidmet.

Vergünstigungen für die Vereinsmitglieder. — Herr Verlagsbuchhändler Ernst Schmeitzner in Chemnitz zeigt folgende Preisermässigungen an: Nietzsche, *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (2. Aufl.) statt ℳ 3,60 nur ℳ 2,70. — Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen* I. Stück: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, statt ℳ 3 —, nur ℳ 2,25. II. Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, statt ℳ 3 —, nur ℳ 2,25. III. Stück: Schopenhauer als Erzieher, statt ℳ 3, nur ℳ 2,25. IV. Stück: Richard Wagner in Bayreuth, statt ℳ 3, nur ℳ 2,25. — Nietzsche, *Richard Wagner à Bayreuth*, statt ℳ 2,80, nur ℳ 2,10. — Diese Ermässigung gilt nur für Mitglieder des B. P.-V. — Gegen Einsendung des Betrages an den Verleger erhalten die Besteller die Sachen franco zugeschickt.

Eine fernere Vergünstigung, welche manchem Mitgliede willkommen sein dürfte, hat die Verlagshandlung von Franz Kirchheim in Mainz eintreten lassen, indem sie den Mitgliedern des B. P.-V. das in diesen Blättern einer längeren Arbeit des Redakteurs zu Grunde gelegte, höchst interessante und aufklärende Werk von Constantin Frantz: *Der Föderalismus als das leitende Prinzip für die soziale, staatliche und internationale Organisation unter besonderer Bezugnahme auf Deutschland kritisch nachgewiesen und konstruktiv dargestellt*, für ℳ 4,50 (anstatt ℳ 6.—) zu liefern bereit ist.

Bayreuther Fonds. — Der ungenannte Spender von 2000 ℳ, dessen unsere Blätter im vorigen Jahrgange (S. 152) Erwähnung gethan haben, zeigte soeben eine neue Sendung von 4000 ℳ an. —

Wiesbadener Fonds. — Zur Beantwortung mehrfacher Anfragen diene: dass Gaben für den Wiesbadener Fonds am besten an die Adresse des Herrn Fabrikanten Friedrich Schön in Wörms zu richten sind. Doch nehmen auch unsere Vertreter dieselben zur Weiterbeförderung an. — Kürzlich sandte der Orden vom heil. Gral in München 40 ℳ für den genannten Fonds, ausserdem ein Mitglied in Würzburg 3 ℳ. Fernere Beisteuer bleibt erwünscht.

Berichtigungen. — Der Preis für die Wagnerbüste von Kietz ist nicht auf 16, sondern auf 18 ℳ ermässigt worden. — Der Vortrag des Redakteurs dieser Blätter über den Plan einer Stylbildungsschule in Bayreuth ist nicht in Nr. 31, sondern in Nr. 32 der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienen.

Das im Julistück angezeigte Konzert der Strassburger Militär-Kapelle für unseren Fonds ward insofern nicht ganz korrekt als „ausserhalb des Vereins" veranstaltet bezeichnet, als Herr Kapellmeister Laube schon seit Langem, und Herr Kapellmeister Asbahr am Tage des Konzertes bereits Vereinsmitglied geworden war. —

Geschäftlicher Theil.

Anzeige.

Wir sind ermächtigt, unseren Mitgliedern die Mittheilung zu machen, dass unser Meister sich entschlossen hat, die Aufführung des nächsten Bayreuther Festspieles „Parsifal" auf das Jahr 1882 festzusetzen.

Mit der Anzeige dieser Thatsache beendigen wir das dritte Vereinsjahr und die erste Periode der Entwickelung unseres Vereinslebens, welche uns, um äusserer und innerer Verhältnisse willen, wie der Meister im vorigen Jahre diess auszusprechen sich gezwungen sah, allerdings noch nicht in der anfangs bestimmten kürzeren Frist völlig bis an das vorgesteckte Ziel unserer Bestrebungen führen konnte, doch aber, Dank einzelnen wundervollen Beispielen hochherziger Opferfreudigkeit und der rühmenswerthen gemeinsamen Mithilfe einer grossen Anzahl minder glücklich gestellter treuer Kunstanhänger, in unserem Vereine uns die moralische Grundlage für ein dauerndes Zusammenhalten und Zusammenwirken im Sinne unseres Meisters, und für die erhoffte stätige Fortführung des nunmehr unter dem Lichte einer, seiner Kunst zugewandten, erhabenen Huld bereits zu dem genannten Termine ermöglichten grossen künstlerischen Unternehmens, verschafft und für die Zukunft befestigt hat.

Der Vereinsvorstand wird demnächst im Anschlusse an die obige vorläufige Anzeige weitere geschäftliche Bestimmungen an dieser Stelle offiziell zur Kenntniss unserer Mitglieder bringen.

Bayreuth, 30. September 1880.

Im Auftrage Richard Wagner's:

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter".

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

(6(8)) N 10-12. N° 14

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober. Zehntes Stück. 1880.

Inhalt: — Religion und Kunst. Von Richard Wagner.

Religion und Kunst.

Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloss deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind.

Schiller, an Goethe.

I.

Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werthe nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen. Während dem Priester Alles daran liegt die religiösen Allegorieen für thatsächliche Wahrheiten angesehen zu wissen, kommt es dagegen dem Künstler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei sein Werk als seine Erfindung ausgiebt. Die Religion lebt aber nur noch künstlich, wann sie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole sich genöthigt findet, und somit

das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachsende Anhäufung von, dem Glauben empfohlenen, Unglaublichkeiten verdeckt. Im Gefühle hiervon suchte sie daher von je die Mithilfe der Kunst, welche so lange zu ihrer eigenen höheren Entfaltung unfähig blieb, als sie jene vorgebliche reale Wahrhaftigkeit des Symboles durch Hervorbringung fetischartiger Götzenbilder für die sinnliche Anbetung verführen sollte, dagegen nun die Kunst erst dann ihre wahre Aufgabe erfüllte, als sie durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitete.

Um hierin klar zu sehen, würde der Entstehung von Religionen mit grosser Sorgsamkeit nachzugehen sein. Gewiss müssten uns diese um so göttlicher erscheinen, als ihr innerster Kern einfacher befunden werden kann. Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion sehen wir nun in der Erkenntniss der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen. Uns muss nun einleuchten, dass es zu jeder Zeit einer übermenschlichen Anstrengung bedurfte, diese Erkenntniss dem in vollster Natürlichkeit befangenen Menschen, dem Volke, zu erschliessen, und dass somit das erfolgreichste Werk des Religionsgründers in der Erfindung der mythischen Allegorieen bestand, durch welche das Volk auf dem Wege des Glaubens zur thatsächlichen Befolgung der aus jener Grund-Erkenntniss fliessenden Lehre hingeleitet werden konnte. In dieser Beziehung haben wir es als eine erhabene Eigenthümlichkeit der christlichen Religion zu betrachten, dass die tiefste Wahrheit durch sie mit ausdrücklicher Bestimmtheit den *Armen am Geiste* zum Troste und zur Heils-Anleitung erschlossen werden sollte; wogegen die Lehre der Brahmanen ausschliesslich den *Erkennenden* nur angehörte, weshalb die *Reichen am Geiste* die in der Natürlichkeit haftende Menge als von der Möglichkeit der Erkenntniss ausgeschlossene und nur durch zahllose Wiedergeburten zur Einsicht in die Nichtigkeit der Welt gelangende, ansahen. Dass es einen kürzeren Weg zur Heilsgewinnung gäbe, zeigte dem armen Volke der erleuchtetste Wiedergeborene selbst: nicht aber das erhabene Beispiel der Entsagung und unstörbarsten Sanftmuth, welches Buddha gab, genügte allein seinen brünstigen Nachfolgern; sondern die letzte grosse Lehre der Einheit alles Lebenden durfte seinen Jüngern wiederum nur durch eine mythische Erklärung der Welt zugänglich werden, deren überaus sinniger Reichthum und allegorische Umfasslichkeit immer nur der Grundlage der von staunenswürdigster Geistes-Fülle und Geistes-Bildung getragenen brahmanischen Lehre entnommen ward. Hier war es denn auch, wo im Verlaufe der Zeiten und im Fortschritte der Umbildungen nie die eigentliche Kunst zur erklärenden Darstellung der Mythen und Allegorieen heran zu ziehen war; wogegen die Philosophie dieses Amt übernahm, um, mit deren von feinster Geistesbildung geleiteten Ausarbeitung, den religiösen Dogmen zur Seite zu gehen.

Anders verhielt es sich mit der christlichen Religion. Ihr Gründer war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die That des freiwilligen Lei-

dens: an ihn glauben, hiess: ihm nacheifern, und Erlösung hoffen, hiess: mit ihm Vereinigung suchen. Den *Armen am Geiste* war keine metaphysische Erklärung der Welt nöthig; die Erkenntniss ihres Leidens lag der Empfindung offen, und nur diese nicht verschlossen zu halten war göttliche Forderung an den Gläubigen. Wir müssen nun annehmen, dass, wäre der Glaube an Jesus den *Armen* allein zu eigen verblieben, das christliche Dogma als die einfachste Religion auf uns gekommen sein würde; dem *Reichen* war sie aber zu einfach, und die unvergleichlichen Verwirrungen des Sektengeistes in den ersten drei Jahrhunderten des Bestehens des Christenthum's, belehren uns über das rastlose Ringen der Geistes-Reichen, den Glauben des Geistes-Armen durch Umstimmung und Verdrehung der Begriffs-Nöthigungen sich anzueignen. Die Kirche entschied sich gegen alle philosophische Ausdeutung der, in der Anwendung von ihr auf blinde Gefühlsergebung berechneten, Glaubenslehre; nur was dieser durch ihre Herkunft eine übermenschliche Würde geben sollte, nahm sie schliesslich aus den Ergebnissen der Streitigkeiten der Sekten auf, um hieraus allmählich den ungemein komplizirten Mythen-Vorrath anzusammeln, für welchen sie fortan den unbedingten Glauben, als an etwas durchaus thatsächlich Wahrhaftiges, mit unerbittlicher Strenge forderte.

In der Beurtheilung des Wunderglaubens dürften wir am besten geleitet werden, wenn wir die geforderte Umwandlung des natürlichen Menschen, welcher zuvor die Welt und ihre Erscheinungen für das allerrealste ansah, in Betracht ziehen; denn jetzt soll er die Welt als nur anscheinlich und nichtig erkennen, das eigentliche Wahre aber ausser ihr suchen. Bezeichnen wir nun als Wunder einen Vorgang, durch welchen die Gesetze der Natur aufgehoben werden, und erkennen wir bei reiflicher Ueberlegung, dass diese Gesetze in unserem eigenen Anschauungsvermögen begründet und unlösbar an unsere Gehirnfunktionen gebunden sind, so muss uns der Glaube an Wunder als ein fast nothwendiges Ergebniss der gegen alle Natur sich erklärenden Umkehr des Willens zum Leben begreiflich werden. Das grösste Wunder ist für den natürlichen Menschen jedenfalls diese Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Gesetze der Natur selbst enthalten ist; das was diese Umkehr bewirkt hat, muss nothwendig weit über die Natur erhaben und von übermenschlicher Gewalt sein, da die Vereinigung mit ihm als das einzig Ersehnte und zu Erstrebende gilt. Dieses Andere nannte Jesus seinen *Armen* das *Reich Gottes*, im Gegensatze zu dem *Reiche der Welt;* der die Mühseligen und Belasteten, Leidenden und Verfolgten, Duldsamen und Sanftmüthigen, Feindesfreundlichen und Allliebenden zu sich berief, war ihr *himmlischer Vater*, als dessen *Sohn* er zu ihnen, *seinen Brüdern*, gesandt war.

Wir sehen hier der Wunder allergrössestes und nennen es Offenbarung. Wie es möglich war, hieraus eine Staats-Religion für römische Kaiser und Ketzer-Henker zu machen, werden wir im späteren Verlaufe unserer Abhandlung näher in Betrachtung zu nehmen haben, während für jetzt nur die fast nothwendig scheinende Bildung derjenigen Mythen uns beschäftigen soll, deren

endlich übermässiges Anwachsen durch Künstlichkeit das kirchliche Dogma entwürdigte, der Kunst selbst jedoch neue Ideale zuführte.

Was wir im Allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; diess würde heissen: die Kunst erfasst das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äusserlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung. Sehr treffend sagt unser grosser Philosoph von der idealen Gestalt der griechischen Statue: in ihr zeige der Künstler der Natur gleichsam, was sie gewollt, aber nicht vollständig gekonnt habe; womit demnach das künstlerische Ideal über die Natur hinausginge. Von dem Götterglauben der Griechen liesse sich sagen, dass er, der künstlerischen Anlage des Hellenen zu Liebe, immer an den Anthropomorphismus gebunden sich erhalten habe. Ihre Götter waren wohlbenannte Gestalten von deutlichster Individualität; der Name derselben bezeichnete Gattungsbegriffe, ganz so wie die Namen der farbig erscheinenden Gegenstände die verschiedenen Farben selbst bezeichneten, für welche die Griechen keine abstrakten Namen gleich den unserigen verwendeten: Götter hiessen sie nur, um ihre Natur als eine göttliche zu bezeichnen; das Göttliche selbst aber nannten sie „der Gott": *ὁ θεός*. Nie ist es den Griechen beigekommen *den Gott* sich als Person zu denken, und künstlerisch ihm eine Gestalt zu geben wie ihren benannten Göttern; er blieb ein ihren Philosophen zur Definition überlassener Begriff, um dessen deutliche Feststellung der hellenische Geist sich vergeblich bemühte, — bis von wunderbar begeisterten armen Leuten die unglaubliche Kunde ausging, der *Sohn Gottes* habe, für die Erlösung der Welt aus ihren Banden des Truges und der Sünde, sich am Kreuze geopfert. — Wir haben es hier nicht mit den erstaunlich mannigfaltigen Anstrengungen der spekulirenden menschlichen Vernunft zu thun, welche sich die Natur dieses auf Erden wandelnden und schmachvoll leidenden Sohnes d e s Gottes zu erklären suchte: war das grösseste Wunder der, in Folge jener Erscheinung eingetretenen, Umkehr des Willen's zum Leben, welche alle Gläubigen an sich erfahren hatten, offenbar geworden, so war das andere Wunder der Göttlichkeit des Heils-Verkünder's in jenem bereits mit inbegriffen. Hiermit war dann auch die Gestalt des Göttlichen in anthropomorphistischer Weise von selbst gegeben: es war der zu qualvollem Leiden am Kreuze ausgespannte Leib des höchsten Inbegriffes aller mitleidvollen Liebe selbst. Ein unwiderstehlich zu wiederum höchstem Mitleiden, zur Anbetung des Leidens und zur Nachahmung durch Brechung alles selbstsüchtigen Willen's hinreissendes — Symbol? — nein: Bild, wirkliches Abbild. In Ihm, und seiner Wirkung auf das menschliche Gemüth liegt der ganze Zauber, durch welchen die Kirche sich zunächst die griechisch-römische Welt zu eigen machte. Was ihr dagegen zum Verderb ausschlagen musste, und endlich zu dem immer stärker sich aussprechenden Atheismus unserer Zeiten führen

konnte, war der durch Herrscherwuth eingegebene Gedanke der Zurückführung dieses Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen *Schöpfer des Himmels und der Erde*, mit welchem, als einem zornigen und strafenden Gotte, endlich mehr durchzusetzen schien, als mit dem sich selbst opfernden allliebenden Heiland der *Armen*. Jener Gott wurde durch die Kunst gerichtet: der Jehova im feurigen Busche, selbst auch der weissbärtige ehrwürdige Greis, welcher etwa als Vater segnend auf seinen Sohn aus den Wolken herabblickte, wollte, auch von meisterhaftester Künstlerhand dargestellt, der gläubigen Seele nicht viel sagen; während der leidende Gott am Kreuze, das *Haupt voll Blut und Wunden*, selbst in der rohesten künstlerischen Wiedergebung, noch jeder Zeit uns mit schwärmerischer Regung erfüllt.

Wie von einem künstlerischen Bedürfnisse gedrängt, verfiel der Glaube, gleichsam den Jehova als *Vater* auf sich beruhen lassend, auf das nothwendige Wunder der Geburt des Heilandes durch eine M u t t e r, welche, da sie selbst nicht Göttin war, dadurch göttlich ward, dass sie gegen alle Natur den Sohn als reine Jungfrau, ohne menschliche Empfängniss, gebar. Ein als Wunder-Annahme sich aussprechender unendlich tiefer Gedanke. Wohl begegnen wir im Verlaufe der christlichen Geschichte wiederholt dem Phänomen der Befähigung zum Wunderwirken durch reine Jungfräulichkeit, davon eine metaphysische Erklärung mit einer physiologischen, sich gegenseitig stützend, sehr wohl zusammentrifft, und diess zwar im Sinne der *causa finalis* mit der *causa efficiens*, das Wunder der Mutterschaft ohne natürliche Empfängniss bleibt aber nur durch das höchste Wunder, die Geburt des Gottes selbst, ergründlich: denn in diesem offenbart sich die Verneinung der Welt als ein um der Erlösung willen vorbildlich geopfertes Leben. Da der Heiland selbst als durchaus sündenlos, ja unfähig zu sündigen erkannt ist, musste in ihm schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen sein, so dass er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden konnte; und die Wurzel hiervon war nothwendig in seiner Geburt zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, sondern vom Willen zur Erlösung eingegeben sein musste. Was nur der schwärmerischen Erleuchtung als durchaus nothwendig aufgehen durfte, war als geforderter Glaubenspunkt den grellsten Missdeutungen von Seiten der realistischen Volksanschauung ausgesetzt: die *unbefleckte Empfängniss* Maria's liess sich sagen, aber nicht denken und noch weniger vorstellen. Die Kirche, welche im Mittelalter ihre Glaubenssätze durch ihre Magd, die scholastische Philosophie, beweisen liess, suchte endlich auch die Mittel für eine sinnliche Vorstellung derselben aufzufinden: über dem Portale der Kirche des h. Kilian in Würzburg sehen wir auf einem Steinbilde den lieben Gott aus einer Wolke herab dem Leibe Maria's, vermöge eines Blasrohr's, den Embryo des Heilandes einflössen. Es genüge dieses eine Beispiel für unsäglich viele Gleiche! Auf den hieraus einleuchtenden Verfall der religiösen Dogmen in das Künstliche, welches wir als widerwärtig bezeichnen mussten, bezogen wir uns sogleich anfänglich: dagegen gerade an diesem wichtigen Beispiele das erlösende Ein-

treten der Wirksamkeit der idealisirenden wahren Kunst am deutlichsten nachgewiesen werden möge, wenn wir auf Darstellungen göttlicher Künstler, wie die Raphaël's in der sogenannten *Sixtinischen Madonna* hindeuten. Noch einiger Maassen im kirchlichen Sinne realistisch wurde von grossen Bildnern die wunderbare Empfängniss Maria's in der Darstellung der Verkündigung derselben durch den der Jungfrau erscheinenden Engel aufgefasst, wenngleich hier bereits die jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten uns in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken liess. Jenes Bild Raphaël's zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunder's in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhebend: hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die so hoch begabte antike Welt noch nicht selbst nur ahnen konnte; denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche eine Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissen's der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren. Und dieses unaussprechliche Wunder sehen wir mit unseren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfasslich, der edelsten Erfahrung unseres eigenen Daseins innig verwandt, und doch über alle Denkbarkeit der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; so dass, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfassbare und somit unbezeichenbare Geheimniss des religiösen Dogma's in unverschleierter Offenbarung, nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte.

Doch noch ein anderes Dogma musste sich der Phantasie des Bildner's darbieten, und zwar dasjenige, an welchem der Kirche endlich mehr gelegen schien, als an dem der Erlösung durch die Liebe. Der Weltüberwinder war zum Weltrichter berufen. Der göttliche Knabe hatte vom Arme der jungfräulichen Mutter herab den ungeheueren Blick auf die Welt geworfen, mit welchem er sie durch jeden, das Begehren erweckenden Schein hindurch, in ihrem wahren Wesen, als todesflüchtig, todverfallen erkannte. Vor dem Walten des Erlösers durfte diese Welt der Sucht und des Hasses nicht bestehen; dem belasteten Armen, den er zur Befreiung durch Leiden und Mitleiden zu sich in das Reich Gottes berief, musste er den Untergang dieser Welt in ihrem eigenen Sündenpfuhle, auf der Wagschale der Gerechtigkeit liegend, zeigen. Von den sonnenumstrahlten lieblichen Bergeshöhen, auf denen er der Menge das Heil zu verkünden liebte, deutete der immer nur sinnbildlich und durch Gleichnisse seinen *Armen* Verständliche, auf das grauenhafte todesöde Thal *Gehenna* hinab, wohin am Tage des Gerichtes Geiz und Mord, um verzweiflungsvoll sich anzugrinsen, verwiesen sein würden. *Tartarus*, *Infernum*, *Hela*, alle die Straf-Oerter der Bösen und Feigen nach ihrem Tode, fanden sich in *Gehenna* wieder, und mit der *Hölle* zu schrecken ist bis auf den heutigen Tag das eigentliche Macht-Mittel der Kirche über die Seelen geblieben, denen das *Himmelreich* immer ferner sich entrückte. Das letzte

Gericht: — eine hier trostreiche, dort entsetzliche Verheissung! Es giebt nichts fürchterlich Hässliches und grausenhaft Anekelndes, was im Dienste der Kirche nicht mit anwidernder Künstlichkeit verwendet wurde, um der erschreckten Einbildungskraft eine Vorstellung von dem Orte der ewigen Verdammniss zu bieten, wofür die mythischen Bilder aller, mit dem Glauben an Höllenstrafen behafteter Religionen, mit vollendeter Verzerrung zusammen gestellt waren. Wie aus Erbarmen um das Entsetzliche selbst fühlte sich ein übermenschlich erhabener Künstler auch zur Darstellung dieses Schreckensbildes bestimmt: der Ausführung des christlichen Gedanken's schien auch dieses Gemälde des jüngsten Gerichtes nicht fehlen zu sollen. Zeigte uns Raphaël den geborenen Gott nach seiner Herkunft aus dem Schoosse erhabenster Liebe, so stellt uns nun Michel Angelo's ungeheures Bildwerk den seine furchtbare Arbeit vollbringenden Gott dar, vom Reiche der zum seligen Leben Berufenen abwehrend und zurückstossend, was der Welt des ewigsterbenden Todes angehört: doch — ihm zur Seite die Mutter, der er entwuchs, die mit ihm und um ihn göttlichste Leiden litt und nun den der Erlösung untheilhaftig Gebliebenen den ewigen Blick trauernden Mitleiden's nachsendet. Dort der Quell, hier der angeschwollene Strom des Göttlichen. —

Obgleich es mit den vorliegenden Untersuchungen nicht auf eine Darstellung der geschichtlichen Entwickelung der Kunst aus der religiösen Vorstellung, sondern nur auf die Bezeichnung der Affinitäten Beider abgesehen ist, dürfte dennoch jener geschichtliche Verlauf mit der Beachtung des Umstandes zu berühren sein, dass es fast einzig die bildende Kunst und vorzüglich die der Malerei war, welche die ursprünglich eben bildlich sich gebenden religiösen Dogmen in wiederum bildlicher Darstellung zu idealer Anschauung vorführen konnte. Hiergegen war die Poesie durch die bildliche Geartetheit der religiösen Dogmen selbst in der Weise bestimmt, dass sie in dem kanonisch festgestellten Begriffe, als einer, reale Wahrheit und Glaubhaftigkeit in Anspruch nehmenden, Form haften bleiben musste. Waren diese Dogmen selbst bildliche Begriffe, so durfte auch das grösste dichterische Genie, welches doch eben nur durch bildliche Begriffe darstellt, hieran nichts modeln oder deuten, ohne in Irrgläubigkeit zu verfallen, wie es allen den philosophisch dichterischen Geistern wiederfuhr, welche in den ersten Jahrhunderten der Kirche der Beschuldigung der Ketzerei verfielen. Vielleicht war die dem Dante innewohnende dichterische Kraft die grösste, welche je einem Sterblichen verliehen sein kann; in seinem ungeheuren Gedichte zeigt uns seine dichterische Erfindung aber doch immer nur da, wo er die anschauliche Welt von der Berührung mit dem Dogma fern halten kann, wahrhaft gestaltende Kraft, während er die dogmatischen Begriffe stäts nur nach der kirchlichen Anforderung realer Glaubhaftigkeit zu behandeln vermag; daher diese auch hier in der von uns so bezeichneten krassen Künstlichkeit der Darstellung

verbleiben, wodurch sie uns, gerade aus dem Munde des grossen Dichters, abschreckend, ja absurd entgegen treten.

Im Betreff der bildenden Kunst bleibt es nun auffällig, dass ihre ideal schaffende Kraft in dem Maasse abgenommen hat, als sie von ihrer Berührung mit der Religion sich entfernte. Zwischen jenen erhabensten kunst-religiösen Offenbarungen der göttlichen Herkunft des Erlösers und der schliesslichen Werk-Vollbringung des Welten-Richters, war das schmerzlichste aller Bilder, das des am Kreuze leidenden Heilandes, ebenfalls zur höchsten Vollendung gelangt, und dieses blieb nun der Grund-Typus für die mannigfachen Darstellungen der Glaubensmärtyrer und Heiligen, mit schrecklichsten Leiden durch Entrückungs-Wonne verklärt, als Hauptgegenstand. Hier lenkte die Darstellung der leiblichen Qualen, wie die der Werkzeuge und der Ausführenden derselben, die Bildner bereits auf die gemeine reale Welt, wo dann die Vorbilder menschlicher Bosheit und Grausamkeit sich von selbst in unabweislicher Zudringlichkeit aus ihrer Umgebung ihnen darboten. Das *Charakteristische* durfte den Künstler endlich als durch seine Mannigfaltigkeit lohnend anziehen: das vollendete *Portrait*, selbst des gemeinsten Verbrechers, wie er unter den weltlichen und kirchlichen Fürsten jener merkwürdigen Zeit anzutreffen war, wurde zur fruchtbringendsten Aufgabe des Malers, welcher andererseits seine Motive zur Darstellung des Schönen früh genug dem sinnlichen Frauen-Reize seiner üppigen Umgebung zu entnehmen sich bestimmt fühlte. In das letzte Abendroth des künstlerisch idealisirten christlichen Dogma's hatte unmittelbar das Morgenroth des wiederauflebenden griechischen Kunstideales hineingeschienen: was jetzt der antiken Welt zu entnehmen war, konnte aber nicht mehr jene Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion sein, durch welche die erstere einzig aufgeblüht und zu ihrer Vollendung gelangt war: hierüber belehre uns der Blick auf eine antike Statue der Venus, verglichen mit einem italienischen Gemälde der Frauen, die ebenfalls für Venus' ausgegeben wurden, um über den Unterschied von religiösem Ideal und weltlicher Realität sich zu verständigen. Der griechischen Kunst konnte eben nur Formen-Sinn abgelernt, nicht idealer Gehalt entnommen werden: diesem Formensinne konnte wiederum das christliche Ideal nicht mehr anschaulich bleiben, wogegen nur die reale Welt als einzig von ihm erfasslich scheinen musste. Wie diese reale Welt sich endlich gestaltete, und welche Vorwürfe sie der bildenden Kunst einzig zuführen konnte, wollen wir jetzt unserer Betrachtung noch entziehen, und zunächst dagegen nur feststellen, dass diejenige Kunst, welche in ihren Affinitäten mit der Religion ihre höchste Leistung zu erreichen bestimmt war, aus dieser Durchdringung gänzlich ausgeschieden, wie nicht zu leugnen steht, in gänzlichen Verfall gerathen ist.

Um jene Affinität noch einmal auf das Innigste zu berühren, lenken wir dagegen jetzt noch einen Blick auf die Tonkunst.

Konnte es der Malerei gelingen, den idealen Gehalt des in allegorischen Begriffen gegebenen Dogma's dadurch zu veranschaulichen, dass sie die alle-

gorische Figur, ohne ihre im eigentlichen Sinne geforderte Glaubwürdigkeit als zweifelhaft voraussetzen zu müssen, selbst zum Gegenstand ihrer idealisirenden Darstellungen verwendete, so musste, wie wir diess zu ersehen genöthigt waren, die Dichtkunst ihre ähnlich bildende Kraft an den Dogmen der christlichen Religion ungeübt lassen, weil sie, durch Begriffe darstellend, die begriffliche Form des Dogma's, als im eigentlichen Sinne wahr, unangetastet erhalten musste. Einzig konnte daher der lyrische Ausdruck entzückungsvoller Anbetung der Dichtkunst nahe gelegt sein, und diese musste, da der Begriff hier nur im kanonisch festgesetzten Wortstyle behandelt werden durfte, nothwendig in den des Begriffes unbedürftigen, rein musikalischen Ausdruck sich ergiessen. Erst durch die Tonkunst ward die christliche Lyrik daher zu einer wirklichen Kunst: die kirchliche Musik ward auf die Worte des dogmatischen Begriffes gesungen; in ihrer Wirkung löste sie aber diese Worte, wie die durch sie fixirten Begriffe, bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf, so dass sie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt derselben fast einzig der entzückten Empfindung mittheilte. Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum mindesten jetzt, als jeder andern ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christenthums ist. Zu ihrer Ausbildung als schöne Kunst trug die wiederauflebende antike Kunst, deren Wirkung als Tonkunst uns fast unvorstellbar geblieben ist, einzig nichts bei; weshalb wir sie auch als die jüngste, und unendlicher Entwickelung und Wirksamkeit fähigste Kunst bezeichnen. Ihrer bisherigen Ausbildung nachzugehen oder ihrer zukünftigen Entwickelung vorzugreifen, kann hier nicht unsere Absicht sein, da wir sie für jetzt nur nach ihrer Affinität zur Religion in Betracht zu ziehen haben. In diesem Sinne ist nun, nach der vorangegangenen Erörterung über die Nöthigung der poetischen Lyrik zur Auflösung des wörtlichen Begriffes in das Tongebilde, anzuerkennen, dass die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart, weshalb wir sie sinnbildlich in dasselbe Verhältniss zur Religion setzen möchten, in welchem wir den Gottes-Knaben zur jungfräulichen Mutter auf jenem Raphaëlischen Gemälde uns darstellten: denn als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes, darf sie uns als eine welterlösende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungs-Welt selbst gelten. Auch die idealste Gestalt des Malers bleibt in Betreff des Dogmas durch den Begriff bedingt, und jene erhabene jungfräuliche Gottesmutter hebt uns bei ihrer Beschauung nur über den, der Vernunft widerspänstigen, Begriff des Wunders hinweg, indem sie uns gleichsam das letztere als möglich erscheinen lässet. Hier heisst es: *das bedeutet*. Die Musik aber sagt uns: *das ist*, — weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, und diese zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüth wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche, Tongestalt.

Es musste, bei dieser ihrer erhabenen Eigenheit, der Musik vorbehalten bleiben, von dem begrifflichen Worte sich endlich ganz loszulösen: die ächteste Musik vollzog diese Loslösung auch in dem Verhältnisse, in welchem das religiöse Dogma zum eitlen Spiele jesuitischer Kasuistik oder rationalistischer Rabulistik wurde. Die gänzliche Verweltlichung der Kirche zog auch die Verweltlichung der Tonkunst nach sich: dort wo beide noch vereinigt wirken, wie z. B. im heutigen Italien, ist auch in den Schaustellungen der Einen wie in der Begleitung der Andern kein Unterschied von jedem sonstigen Parade-Vorgange zu bemerken. Nur ihre endliche volle Trennung von der verfallenden Kirche vermochte der Tonkunst das edelste Erbe des christlichen Gedanken's in seiner ausserweltlich neugestaltenden Reinheit zu erhalten; und die Affinitäten einer Beethoven'schen Symphonie zu einer reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion, ahnungsvoll nachzuweisen, soll unsere Aufgabe für den Fortgang dieser begonnenen Darstellung sein.

Um zu solcher Möglichkeit zu gelangen, haben wir jedoch zunächst den mühsamen Weg zu beschreiten, auf welchem uns der Grund des Verfalles selbst der erhabensten Religionen, und mit diesem auch der Grund des Versinken's aller Kulturen, die von jenen hervorgerufen, vor allem auch der Künste, die von ihnen befruchtet waren, erklärlich zu machen sein dürfte. Nur dieser aber, so Schreckhaftes er uns auch für das Erste entgegenführen muss, kann der rechte Weg zur Aufsuchung des Gestade's einer neuen Hoffnung für das menschliche Geschlecht sein.

II.

Wenn wir derjenigen Phase der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes nachgehen, welche wir, als auf sichere Ueberlieferung gegründet, die geschichtliche nennen, so ist es leichter zu begreifen, dass die im Verlaufe dieser Geschichte sich offenbarenden Religionen so bald sich ihrem inneren Verfalle zuneigten, als dass sie einen so langen äusseren Bestand hatten. Die beiden erhabensten Religionen, Brahmanismus mit dem aus ihm sich loslösenden Buddhaismus, und Christenthum, lehren Abwendung von der Welt und ihren Leidenschaften, womit sie dem Strome der Weltbewegung sich geradeswegs entgegenstemmen, ohne in Wahrheit ihn aufhalten zu können. Ihr äusserer Fortbestand scheint somit nur dadurch erklärlich, dass einerseits sie die Kenntniss der Sünde in die Welt brachten, und andrerseits auf die Benützung dieser Kenntniss, neben dem in der Geschichte sich entwickelnden Systeme der Herrschaft über die Leiber, eine Herrschaft über die Geister sich begründete, welche sofort die Reinheit der religiösen Erkenntniss, ganz im Sinne des allgemeinen Verfalles des menschlichen Geschlechtes, bis zur Unkenntlichkeit entstellte.

Diese Lehre von der Sündhaftigkeit der Menschen, deren Erkenntniss den Ausgang jener beiden erhabenen Religionen bildet, ist den sogenannten *freien Geistern* unverständlich geblieben, da diese weder den bestehenden

Kirchen das Recht der *Sünden-Zuerkenntnis*, noch ebenso wenig dem Staate die Befugniss, gewisse Handlungen für Verbrechen zu erklären, zugestehen zu dürfen glaubten. Mögen beide Rechte für bedenklich angesehen werden, so dürfte es nicht minder für ungerecht gelten, jenes Bedenken auch gegen den Kern der Religion selbst zu wenden, da im Allgemeinen wohl zugestanden werden muss, dass nicht die Religionen selbst an ihrem Verfalle schuld sind, sondern vielmehr der Verfall des geschichtlich unserer Beurtheilung vorliegenden Menschengeschlechtes jenen mit nach sich gezogen hat; denn diesen sehen wir einerseits mit solch bestimmter Natur-Nothwendigkeit vor sich gehen, dass er selbst jede Bemühung, ihm entgegenzutreten, mit sich fortreissen musste.

Und gerade an jener so übel ausgebeuteten Lehre von der Sündhaftigkeit ist dieser schreckliche Vorgang am deutlichsten nachzuweisen, wofür wir sofort auf den richtigen Punkt zu treffen glauben, wenn wir die brahmanische Lehre von der Sündhaftigkeit der Tödtung des Lebendigen und der Verspeisung der Leichen gemordeter Thiere in Betracht ziehen.

Bei näherem Eingehen auf den Sinn dieser Lehre und der durch sie begründeten Abmahnung, dürften wir sofort auf die Wurzel aller wahrhaft religiösen Ueberzeugung treffen, womit wir zugleich den tiefsten Gehalt aller Erkenntniss der Welt, nach ihrem Wesen wie nach ihrer Erscheinung, erfassen würden. Denn jene Lehre entsprang erst der vorangehenden Erkenntniss der Einheit alles Lebenden, und der Täuschung unserer sinnlichen Anschauung, welche uns diese Einheit als eine unfassbar mannigfaltige Vielheit und gänzliche Verschiedenheit vorstellte. Jene Lehre war somit das Ergebniss einer tiefsten metaphysischen Erkenntniss, und wenn der Brahmane uns die mannigfaltigsten Erscheinungen der lebenden Welt mit dem Bedeuten: „*das bist Du*" vorführte, so war uns hiermit das Bewusstsein davon erweckt, dass wir durch die Aufopferung eines unserer Nebengeschöpfe uns selbst zerfleischten und verschlängen. Dass das Thier nur durch den Grad seiner intellektualen Begabung vom Menschen verschieden war, dass das, was aller intellektualen Ausrüstung vorausgeht, begehrt und leidet, in Jenem aber ganz derselbe Willen zum Leben sei wie im vernunft-begabtesten Menschen, und dass dieser eine Wille es ist, welcher in dieser Welt der wechselnden Formen und vergehenden Erscheinungen sich Beruhigung und Befreiung erstrebt, so wie endlich, dass diese Beschwichtigung des ungestümen Verlangens nur durch gewissenhafteste Uebung der Sanftmuth und des Mitleidens für alles Lebende zu gewinnen sei, — dieses ist dem Brahmanen und Buddhisten bis auf den heutigen Tag unzerstörbares religiöses Bewusstsein geblieben. Wir erfahren, dass um die Mitte des vorigen Jahrhunderts englische Spekulanten die ganze Reis-Ernte Indiens aufgekauft hatten, und dadurch eine Hungersnoth im Lande herbeiführten, welche drei Millionen der Eingebornen dahinraffte: keiner dieser Verhungernden war zu bewegen gewesen, seine Hausthiere zu schlachten und zu verspeisen; erst nach ihren Herren verhungerten auch diese. Ein mächtiges Zeugniss für die Aechtheit eines religiösen Glaubens, mit welchem die Bekenner desselben allerdings auch aus der „Geschichte" ausgeschieden sind.

Gehen wir dagegen den Erfolgen des geschichtlich sich dokumentirenden Menschengeschlechtes jetzt etwas näher nach, so können wir nicht umhin, die jammervolle Gebrechlichkeit desselben uns nur aus einem Wahne zu erklären, in welchem etwa das reissende Thier befangen sein muss, wenn es sich, endlich selbst nicht mehr vom Hunger dazu getrieben, sondern aus blosser Freude an seiner wüthenden Kraft, auf Beute stürzt. Wenn die Physiologen noch darüber uneinig sind, ob der Mensch von der Natur ausschliesslich auf Frucht-Nahrung oder auch auf Fleisch-Atzung angewiesen sei, so zeigt uns die Geschichte, von ihrem ersten Aufdämmern an, den Menschen bereits als in stätem Fortschritt sich ausbildendes Raubthier. Dieses erobert die Länder, unterjocht die frucht-genährten Geschlechter, gründet durch Unterjochung ander Unterjocher grosse Reiche, bildet Staaten und richtet Zivilisationen ein, um seinen Raub in Ruhe zu geniessen.

So ungenügend alle unsere wissenschaftliche Kenntniss im Betreff der ersten Ausgangs-Punkte dieser geschichtlichen Entwickelung ist, dürfen wir doch die Annahme festhalten, dass die Geburt und der früheste Aufenthalt der menschlichen Gattungen in warme und von reicher Vegetation bedeckte Länder zu setzen sei; schwieriger scheint es zu entscheiden, welche gewaltsame Veränderungen einen grossen Theil des wohl bereits stark angewachsenen menschlichen Geschlechtes aus seinen natürlichen Geburts-Stätten rauheren und unwirthbareren Regionen antrieb. Die Urbewohner der jetzigen indischen Halbinsel glauben wir beim ersten Dämmern der Geschichte in den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya, durch Viehzucht und Ackerbau sich ernährend, wiederfinden zu dürfen, von wo aus sie unter der Anleitung einer, den Bedürfnissen des Hirtenlebens entsprechenden, sanften Religion in die tieferen Thäler der Indusländer zurück wandern, um wiederum von hier aus ihre Urheimath, die Länder des Ganges, gleichsam von Neuem in Besitz zu nehmen. Gross und tief müssen die Eindrücke dieser Einwanderung und Wiederkehr auf den Geist der nun so erfahrenen Geschlechter gewesen sein: den Bedürfnissen des Lebens kam eine üppig hervorbringende Natur mit williger Darbietung entgegen; Beschauung und ernste Betrachtung durften die nun sorglos sich Nährenden zu tiefem Nachsinnen über eine Welt hinleiten, in welcher sie jetzt Bedrängniss, Sorge, Nöthigung zu harter Arbeit, ja zu Streit und Kampf um Besitz kennen gelernt hatten. Dem jetzt sich als wiedergeboren empfindenden Brahmanen durfte der Krieger als Beschützer der äusseren Ruhe nothwendig und deshalb beneidenswerth erscheinen; der Jäger ward ihm aber entsetzlich, und der Schlächter des befreundeten Hausthieres ganz undenklich. Diesem Volke entwuchsen keine Eberhauer aus dem Zahngebisse, und doch blieb es muthiger als irgend ein Volk der Erde, denn es ertrug von seinen späteren Peinigern jede Qual und Todesart standhaft für die Reinheit seines milden Glaubens, von welchem nie ein Brahmane oder Buddhist, etwa aus Furcht oder für Gewinn, wie dies von Bekennern jeder andern Religion geschah, sich abwendig machen liess.

In den gleichen Thälern der Indus-Länder glauben wir aber auch die Scheidung vor sich gehen zu sehen, durch welche verwandte Geschlechter von den südwärts in das alte Geburtsland zurückziehenden sich trennten, um westwärts in die weiten Länder Vorderasiens vorzudringen, wo wir sie im Verlaufe der Zeit, als Eroberer und Gründer mächtiger Reiche, mit immer grösserer Bestimmtheit Monumente der Geschichte errichten sehen. Diese Völker hatten die Wüsten durchwandert, welche die äussersten asiatischen Vorländer vom Indus-lande trennen; das vom Hunger gequälte Raubthier hatte sie hier gelehrt, nicht mehr der Milch, sondern auch des Fleisches ihrer Heerden als Nahrung sich zu bedienen, bis alsbald nur Blut den Muth des Eroberers zu nähren fähig schien. Schon hatten aber die rauhen Steppen des über den indischen Gebirgsländern nordwärts hinaus sich erstreckenden Asiens, wohin einst die Flucht vor ungeheuren Naturvorgängen die Urbewohner milder Regionen getrieben, das menschliche Raubthier gross gezogen. Von dorther entströmten zu allen früheren und späteren Zeiten die Fluthen der Zerstörung und Vernichtung jedes Ansatzes zum Wiedergewinn sanfterer Menschlichkeit, wie sie uns schon die Urssagen der iranischen Stämme in der Meldung von den stäten Kämpfen mit jenen turanischen Steppenvölkern bezeichnen. Angriff und Abwehr, Noth und Kampf, Sieg und Unterliegen, Herrschaft und Knechtschaft, Alles mit Blut besiegelt, nichts anderes zeigt uns fortan die Geschichte der menschlichen Geschlechter: als Folge des Sieges des Stärkeren alsbald eintretende Erschlaffung durch eine, von der Knechtschaft der Unterjochten getragene Kultur; worauf dann Ausrottung der Entarteten durch neue rohere Kräfte von noch ungesättigter Blutgier. Denn immer tiefer verfallend, scheinen Blut und Leichen die einzig würdige Nahrung für den Welteroberer zu werden: das Mahl des Thyestes wäre bei den Indern unmöglich gewesen; mit solchen entsetzlichen Bildern konnte jedoch die menschliche Einbildungskraft spielen, seitdem ihr Thier- und Menschenmord geläufig geworden war. Und sollte die Phantasie des civilisirten modernen Menschen mit Abscheu von solchen Bildern sich abwenden dürfen, wenn sie sich an den Anblick eines Pariser Schlachthauses in seiner frühen Morgen-Beschäftigung, vielleicht auch eines kriegerischen Schlachtfeldes am Abende eines glorreichen Sieges, gewöhnt hat? Gewiss dürften wir es bisher nur darin weiter als mit jenen Thyesteischen Speise-Mählern gebracht haben, dass uns eine herzlose Täuschung darüber möglich geworden ist, was unsern ältesten Ahnen noch in seiner Schrecklichkeit offen lag. Noch jene Völker, welche als Eroberer nach Vorder-Asien vorgedrungen waren, vermochten ihr Erstaunen über das Verderben, in das sie gerathen, durch Ausbildung so ernster religiöser Begriffe kund zu geben, wie sie der parsischen Religion des Zoroaster zu Grunde liegen. Das Gute und das Böse: Licht und Nacht, Ormuzd und Ahriman, Kämpfen und Wirken, Schaffen und Zerstören: — Söhne des Lichtes traget Scheu vor der Nacht, versöhnet das Böse und wirket das Gute! — Noch gewahren wir hier einen dem alten Indus-Volke verwandten Geist, doch in Sünde verstrickt, im Zweifel über den Ausgang des sie voll sich entscheidenden Kampfes.

Aber auch einen andern Ausgang suchte der, unter Qual und Leiden seiner Sündhaftigkeit sich bewusst werdende, verirrte Wille des menschlichen Geschlechtes aus dem, seinen natürlichen Adel entwürdigenden, Verderben: hoch begabten Stämmen, denen das Gute so schwer fiel, ward das Schöne so leicht. In voller Bejahung des Willens zum Leben begriffen, wich der griechische Geist der Erkenntnis der schrecklichen Seite dieses Lebens zwar nicht aus, aber selbst diese Erkenntniss ward ihm nur zum Quelle künstlerischer Anschauung: er sah mit vollster Wahrhaftigkeit das Furchtbare; diese Wahrhaftigkeit selbst ward ihm aber zum Triebe einer Darstellung, welche eben durch ihre Wahrhaftigkeit schön ward. So sehen wir in dem Wirken des griechischen Geistes gleichsam einem Spiele zu, einem Wechsel zwischen Gestalten und Erkennen, wobei die Freude am Gestalten den Schrecken des Erkennens zu bemeistern sucht. Hierbei sich genügend, der Erscheinung froh, weil er die Wahrhaftigkeit der Erkenntniss in sie gebannt hat, frägt er nicht dem Zwecke des Daseins nach, und lässt den Kampf des Guten und Bösen, ähnlich der parsischen Lehre, unentschieden, da er für ein schönes Leben den Tod willig annimmt, nur darnach bestrebt, auch diesen schön zu gestalten.

Wir nannten diess in einem erhabenen Sinne ein Spiel, nämlich ein Spiel des Intellektes in seiner Freilassung vom Willen, dem er jetzt nur zur eigenen Selbst-Beschauung dient, — somit das Spiel des Ueberreichen an Geist. Aber das Bedenkliche der Beschaffenheit der Welt ist, dass alle Stufen der Entwickelung der Willensäusserungen, vom Walten der Urelemente durch alle niederen Organisationen hindurch bis zum reichsten menschlichen Intellekte, in Raum und Zeit zugleich neben einander bestehen, und demnach die höchste Organisation immer nur auf der Grundlage selbst der rohesten Willens-Manifestationen sich als vorhanden und wirkend erkennen kann. Auch die Blüthe des griechischen Geistes war an die Bedingungen desselben komplizirten Daseins gebunden, welche einen nach unabänderlichen Gesetzen sich dahin bewegenden Erdball mit all seinen, nach abwärts gesehen, immer roher und unerbittlicher sich darstellenden Lebensgeburten zur Grundlage hat. So konnte sie als ein schöner Traum der Menschheit lange die Welt mit einem täuschenden Dufte erfüllen, an dem sich zu laben aber nur den von der Noth des Willens befreiten Geistern vergönnt war; und was konnte diesen endlich solcher Genuss anders als ein herzloses Gaukelspiel sein, wenn wir ersehen müssen, dass Blut und Mord, ungebändigt und stäts neu entbunden, die menschlichen Geschlechter durchrasen, die Gewalt einzig herrscht, und Geistesbefreiung nur durch Knechtung der Welt zu erkaufen möglich erscheint? Aber ein herzloses Gaukelspiel, wie wir es nannten, musste das Befassen mit Kunst und der Genuss der durch sie aufgesuchten Befreiung von der Willensnoth nur noch sein, sobald in der Kunst nichts mehr zu erfinden war: das Ideal zu erreichen war die Sache des einzelnen Genie's gewesen; was dem Wirken des Genie's nachlebt, ist nur das Spiel der erlangten Geschicklichkeit, und so sehen wir

denn die griechische Kunst, ohne den griechischen Genius, das grosse römische Reich durchleben, ohne eine Thräne des Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können. Vermöchte uns aus weiter Ferne ein langer Sonnenschein zu täuschen, den wir über dem Reiche der Antoninen friedvoll ausgebreitet sehen, so würden wir einen, immerhin dennoch kurzen, Triumph des künstlerisch philosophischen Geistes über die rohe Bewegung der rastlos sich zerstörenden Willenskräfte der Geschichte einzeichnen dürfen. Doch würde uns auch hierbei nur ein Anschein beirren, welcher uns Erschlaffung für Beruhigung ansehen liesse. Für thöricht musste es dagegen erkannt werden, durch noch so sorgsame Vorkehrungen der Gewalt die Gewalt aufhalten zu können. Auch jener Weltfrieden beruhte nur auf dem Rechte des Stärkeren, und nie hatte das menschliche Geschlecht, seitdem es zuerst dem Hunger nach blutiger Beute verfallen, aufgehört durch jenes Recht sich einzig zu Besitz und Genuss für befugt zu halten. Dem kunstschöpferischen Griechen galt es, nicht minder als dem rohesten Barbaren, für das einzige weltgestaltende Gesetz: es giebt keine Blutschuld, die nicht auch dieses schön gestaltende Volk in zerfleischendem Hasse auf seinen Nächsten auf sich lud; bis dann der Stärkere auch ihm wieder nahe kam, dieser Stärkere abermals dem Gewaltsameren unterlag, und Jahrhunderte auf Jahrhunderte, stäts neue rohere Kräfte in das Spiel führend, uns heute endlich zu unserem Schutze hinter alljährlich sich vergrössernde Riesenkanonen und Panzermauern geworfen haben.

Von je ist es, mitten unter dem Rasen der Raub- und Blutgier, weisen Männern zum Bewusstsein gekommen, dass das menschliche Geschlecht an einer Krankheit leide, welche es nothwendig in stäts zunehmender Degeneration erhalte. Manche aus der Beurtheilung des natürlichen Menschen gewonnene Anzeigen, so wie sagenhaft aufdämmernde Erinnerungen, liessen sie die natürliche Art dieses Menschen, und seinen jetzigen Zustand demnach als eine Entartung erkennen. Ein Mysterium hüllte Pythagoras ein, den Lehrer der Pflanzen-Nahrung; kein Weiser sann nach ihm über das Wesen der Welt nach, ohne auf seine Lehre zurückzukommen. Stille Genossenschaften gründeten sich, welche verborgen vor der Welt und ihrem Wüthen die Befolgung dieser Lehre als ein religiöses Reinigungs-Mittel von Sünde und Elend ausübten. Unter den Aermsten und von der Welt Abgelegensten erschien der Heiland, den Weg der Erlösung nicht mehr durch Lehren, sondern durch das Beispiel zu weisen: sein eigenes Blut und Fleisch gab er, als letztes höchstes Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: — *solches allein geniesset fortan zu meinem Andenken.* Dieses das einzige Heilsamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers ausgeübt. Wie mit angstvoller Gewissensqual verfolgt diese Lehre die christliche Kirche, ohne dass diese sie je in ihrer Reinheit zur Befolgung bringen könnte, trotzdem sie, sehr ernstlich erwogen, den allgemein fasslichsten Kern

des Christenthums bilden sollte. Sie wurde zu einer symbolischen Aktion, vom Priester ausgeübt, umgewandelt, während ihr eigentlicher Sinn sich nur in den zeitweilig verordneten Fasten ausspricht, ihre strenge Befolgung aber nur gewissen religiösen Orden, mehr im Sinne einer Demuth fördernden Entsagung, als dem eines leiblichen wie geistigen Heilmittels, auferlegt blieb.

Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von thierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen. Diese Unmöglichkeit anerkennen müssen, heisst aber so viel, als den unaufhaltsamen Verfall des menschlichen Geschlechtes selbst bekennen. Berufen, den auf Raub und Gewalt begründeten Staat aufzuheben, musste der Kirche, dem Geiste der Geschichte entsprechend, die Erlangung der Herrschaft über Reich und Staaten als erfolgreichstes Mittel erscheinen. Hierzu, um verfallende Geschlechter sich zu unterwerfen, bedurfte sie der Hülfe des Schreckens, und der eigenthümliche Umstand, dass das Christenthum als aus dem Judenthum hervorgegangen angesehen werden konnte, führte zur Aneignung der nöthig dünkenden Schreckmittel. Hier hatte der Stammgott eines kleinen Volkes den Seinigen, sobald sie streng die Gesetze hielten, durch deren genaueste Befolgung sie gegen alle übrigen Völker der Erde sich abgeschlossen erhalten sollten, die einstige Beherrschung der ganzen Welt, mit allem was darin lebt und webt, verhiessen. In Erwiderung dieser Sonderstellung von allen Völkern gleich gehasst und verachtet, ohne eigene Produktivität, nur durch Ausbeutung des allgemeinen Verfalles sein Dasein fristend, wäre dieses Volk sehr wahrscheinlich im Verlaufe gewaltsamer Umwälzungen ebenso verschwunden, wie die grössesten und edelsten Geschlechter völlig erloschen sind; namentlich schien der Islam dazu berufen, das Werk der gänzlichen Auslöschung des Judenthum's auszuführen, da er sich des Juden-Gottes als Schöpfers des Himmels und der Erde selbst bemächtigte, um ihn mit Feuer und Schwert zum alleinigen Gott alles Athmenden zu erheben. Die Theilnahme an dieser Weltherrschaft ihres Jehova glaubten, so scheint es, die Juden verscherzen zu können, da sie andererseits Theilnahme an einer Ausbildung der christlichen Religion gewonnen hatten, welche ihnen diese, mit allen ihren Erfolgen für Herrschaft, Kultur und Zivilisation, im Verlaufe der Zeiten in die Hände zu liefern sehr wohl geeignet war. Denn der erstaunliche Ausgangspunkt hierfür war geschichtlich gegeben: — in einem Winkel des Winkellandes Judäa war Jesus von Nazareth geboren. Anstatt in solcher unvergleichlich niedrigen Herkunft ein Zeugniss dafür zu erblicken, dass unter den herrschenden und hochgebildeten Völkern der damaligen Geschichtsepoche keine Stätte für die Geburt des Erlöser's der *Armen* zu finden war, sondern gerade dieses, einzig durch die Verachtung selbst der Juden ausgezeichnete Galiläa, eben vermöge seiner tiefest erscheinenden Erniedrigung, zur Wiege des neuen Glaubens berufen sein konnte, — dünkte es den ersten Gläubigen, armen, dem

jüdischen Gesetze stumpf unterworfenen Hirten und Landbauern, unerlässlich, die Abkunft ihres Heilandes aus dem Königsstamme David's nachweisen zu können, wie zur Entschuldigung für sein kühnes Vorgehen gegen das ganze jüdische Gesetz. Bleibt es mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischem Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unächten Herkunft wegen von den Juden verachtet waren, so mögen wir diess, wie alles die geschichtliche Erscheinung des Erlöser's Betreffende, hier gern dem Historiker überlassen, der seinerseits ja wiederum erklärt mit einem *standenlosen Jesus nichts anfangen zu können*. Uns wird es dagegen genügen, den Verderb der christlichen Religion von der Herbeiziehung des Judenthum's zur Ausbildung ihrer Dogmen herzuleiten. Wie wir diess bereits zuvor berührten, gewann gerade hieraus aber die Kirche ihre Befähigung zu Macht und Herrschaft; denn wo wir christliche Heere, selbst unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergiessen ausziehen sahen, war nicht der Alldulder anzurufen, sondern *Moses*, *Josua*, *Gideon*, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hiessen, waren dann die Namen, deren Anrufung es zur Befeuerung des Schlachtenmuthes bedurfte; wovon denn die Geschichte Englands aus den Zeiten der Puritaner-Kriege ein deutliches, die ganze alttestamentliche Entwickelung der englischen Kirche beleuchtendes Beispiel aufweist. Wie, ohne diese Hereinziehung des altjüdischen Geistes und seine Gleichstellung mit dem des rein christlichen Evangeliums, wäre es auch bis auf den heutigen Tag noch möglich, kirchliche Ansprüche an die *zivilisirte Welt* zu erheben, deren Völker, wie zur gegenseitigen Ausrottung bis an die Zähne bewaffnet, ihren Friedenswohlstand vergeuden, um beim ersten Zeichen des Kriegsherrn methodisch zerfleischend über sich herzufallen? Offenbar ist es nicht Jesus Christus, der Erlöser, den unsere Herren Feldprediger vor dem Beginne der Schlacht den um sie versammelten Bataillonen zum Vorbild empfehlen; sondern, nennen sie ihn, so werden sie wohl meinen: *Jehova*, *Jahre*, oder einen der *Elohim*, der alle Götter ausser sich hasste, und sie deshalb von seinem treuen Volke unterjocht wissen wollte.

Gehen wir nun unserer so sehr gepriesenen Zivilisation auf den Grund, so finden wir, dass sie eigentlich für den nie voll erblühenden Geist der christlichen Religion eintreten soll, welche einzig zur gleisnerischen Heiligung eines Kompromisses zwischen Rohheit und Feigheit benutzt erscheint. Als ein charakteristischer Ausgangspunkt dieser Zivilisation ist es zu betrachten, dass die Kirche die von ihr zum Tode verurtheilten Andersgläubigen der weltlichen Gewalt mit der Empfehlung übergab, bei der Vollziehung des Urtheils kein Blut zu vergiessen, demnach aber gegen die Verbrennung durch Feuer nichts einzuwenden hatte. Es ist erwiesen, dass auf diese unblutige Weise die kräftigsten und edelsten Geister der Völker ausgerottet worden sind, die nun, um diese verwaist, in die Zucht zivilisatorischer Gewalten genommen wurden, welche, ihrerseits dem Vorgange der Kirche nachahmend, die, nach neueren Philosophen, *abstrakt* treffende Flinten- und Kanonen-

Kugel dem *konkret* Blutwunden schlagenden Schwerte und Spiesse substituirten. War uns der Anblick des den Göttern geopferten Stier's ein Greuel geworden, so wird nun in sauberen, von Wasser durchspülten Schlachthäusern ein tägliches Blutbad der Beachtung aller derer entzogen, die beim Mittagmahle sich die bis zur Unkenntlichkeit hergerichteten Leichentheile ermordeter Hausthiere wohl schmecken lassen sollen. Begründen sich alle unsere Staaten auf Eroberung und Unterjochung vorgefundener Landes-Insassen, und nahm der letzte Eroberer für sich und die Seinigen den Grund und Boden des Landes in leibeigenen Besitz — wovon England noch jetzt ein wohlerhaltenes Beispiel darbietet —, so gab Erschlaffung und Verfall der herrschenden Geschlechter doch auch das Mittel zu einer allmählichen Verwischung des barbarischen Anscheines solcher ungleichen Besitzes-Vertheilung: das Geld, für welches endlich Grund und Boden den verschuldeten Eigenthümern abgekauft werden konnte, gab dem Käufer dasselbe Recht wie dem einstigen Eroberer, und über den Besitz der Welt verständigt sich jetzt der Jude mit dem Junker, während der Jurist mit dem Jesuiten über das Recht im Allgemeinen ein Abkommen zu treffen sucht. Leider hat dieser friedliche Anschein das Schlimme, dass Keiner dem Andern traut, da das Recht der Gewalt einzig im Gewissen Aller lebendig ist, und jeder Verkehr der Völker unter sich nur durch Politiker geleitet zu werden für möglich gehalten wird, welche wachsam die von Machiavell aufgezeichnete Lehre befolgen: *was du nicht willst, dass er Dir thu', das füge Deinem Nächsten zu.* So müssen wir es auch diesem staatserhaltenden Gedanken für entsprechend ansehen, dass unsere leiblich ihn darstellenden höchsten Herrn, wenn es für bedeutende Manifestationen sich im fürstlichen Schmuck zu zeigen gilt, hierfür die Militär-Uniform anlegen, so übel und würdelos sie, endlich einzig für praktische Zwecke hergerichtet, die Gestalten kleiden möge, welche für alle Zeiten im höchsten Richter-Gewande gewiss edler und würdiger sich ausnehmen dürften.

Ersehen wir hieran, dass unserer so komplizirten Zivilisation selbst nur die Verhüllung unserer durchaus unchristlichen Herkunft nicht gelingen will, und kann unmöglich das Evangelium, auf das wir trotzdem in zartester Jugend bereits vereidigt werden, zu ihrer Erklärung, geschweige denn zu ihrer Rechtfertigung herbeigezogen werden, so hätten wir in unserem Zustande sehr wohl einen Triumph der Feinde des christlichen Glaubens zu erkennen.

Wer hierüber sich klar gemacht hat, muss auch leicht einsehen, warum in gleicher Weise auf dem der Zivilisation abliegenden Gebiete der Geistes-Kultur ein immer tieferer Verfall sich kund giebt: die Gewalt kann zivilisiren, die Kultur muss dagegen aus dem Boden des Frieden's sprossen, wie sie schon ihren Namen von der Pflege des eigentlichen Bodengrundes her führt. Aus diesem Boden, der einzig dem thätig schaffenden Volke gehört, erwuchsen zu jeder Zeit auch einzig Kenntnisse, Wissenschaften und Künste, genährt durch jeweilig dem Volksgeiste entsprechende Religionen. Zu diesen Wissenschaften und Künsten des Friedens tritt nun die rohe Gewalt des Eroberers

und sagt ihnen: was von Euch zum Kriegshandwerk taugt — mag gedeihen, was nicht — mag verkommen. So sehen wir, dass das Gesetz Muhamed's zu dem eigentlichen Grundgesetze aller unserer Zivilisationen geworden ist, und unseren Wissenschaften und Künsten sieht man es an, wie sie unter ihm gedeihen. Es stehe nur irgendwo ein guter Kopf auf, der es zugleich von Herzen redlich meint; die Wissenschaften und Künste der Zivilisation wissen ihm bald die Wege zu weisen. Hier wird gefragt: bist Du einer herzlosen und schlechten Zivilisation nützlich oder nicht? Von den sogenannten Natur-Wissenschaften, namentlich der Physik und Chemie, ist den Kriegs-Behörden weis gemacht worden, dass in ihnen noch ungemein viel zerstörende Kräfte und Stoffe aufzufinden möglich wäre, wenn auch leider das Mittel gegen Frost und Hagelschlag sobald noch nicht herbeizuschaffen sei. Diese werden besonders begünstigt; auch fördern die entehrenden Krankheiten unserer Kultur alle die menschenschänderischen Ausgeburten der spekulativen Thier-Vivisektion in unseren physiologischen Operationen, zu deren Schutz Staat und Reich sich sogar auf den *wissenschaftlichen Standpunkt* stellen. Den Ruin, den in eine mögliche gesunde Entwickelung einer christlichen Volkskultur die lateinische Wiedergeburt der griechischen Künste hineingetragen hat, verarbeitet Jahr um Jahr eine dumpf vor sich dahin stümpernde Philologie, den Hütern des antiken Gesetzes des Rechtes des Stärkeren gefallsüchtig zuschmunzelnd. Alle Künste aber werden herbeigezogen und gepflegt, sobald sie zur Abwendung vom Gewahrwerden des Elendes, in dem wir uns etwa begriffen fühlen könnten, dienlich erscheinen. Zerstreuung, Zerstreuung. Nur keine Sammlung, als höchstens Geld-Sammlungen für Feuer- und Wasserbeschädigte, für welche die Kriegskassen kein Geld haben.

Und für diese Welt wird immerfort gemalt und musizirt. In den Gallerien wird Raphaël fort und fort bewundert, und erklärt, und seine *Sixtina* bleibt den Kunstkennern ein grösstes Meisterstück. In Konzert-Sälen wird aber auch Beethoven gehört; und fragen wir uns nun, was unserem Publikum wohl eine Pastoral-Symphonie sagen möge, so bringt uns diese Frage, tief und ernstlich erwogen, auf Gedanken, wie sie dem Verfasser dieses Aufsatzes sich immer unabweisbarer aufdrängten, und welche er nun seinen geneigten Lesern fasslich mitzutheilen versuchen will, vorausgesetzt, dass die Annahme eines tiefen Verfalles, in welchen der geschichtliche Mensch gerathen, nicht bereits vom Weiterbeschreiten des eingeschlagenen Weges sie abgeschreckt hat.

III.

Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines stäten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte. Die sogenannte pessimistische Welt-Ansicht müsste uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, dass sie sich auf die Be-

urtheilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifizirt werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns so weit bekannt würde, dass wir aus seiner richtig wahrgenommenen Natur-Anlage auf eine später eingetretene Entartung schliessen könnten, welche nicht unbedingt in jener Natur-Anlage begründet lag. Dürfen wir nämlich die Annahme bestätigt finden, dass die Entartung durch übermächtige äussere Einflüsse verursacht worden sei, gegen welche sich der, solchen Einflüssen gegenüber noch unerfahrene, vorgeschichtliche Mensch nicht zu wehren vermochte, so müsste uns die bisher bekannt gewordene Geschichte des menschlichen Geschlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewusstseins für die Anwendung der auf diesem Wege erworbenen Kenntnisse zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse gelten können.

So unbestimmt, und oft in kürzester Zeit sich widersprechend, auch die Ergebnisse unserer wissenschaftlichen Forschung sich herausstellen und häufig uns mehr beirren als aufklären, scheint doch eine Annahme unserer Geologen als unwidersprechlich sich zu behaupten, nämlich diese, dass das zuletzt dem Schoosse der animalischen Bevölkerung der Erde entwachsene menschliche Geschlecht, welchem wir noch jetzt angehören, wenigstens zu einem grossen Theile, eine gewaltsame Umgestaltung der Oberfläche unseres Planeten erlebt hat. Hiervon überzeugend spricht zu uns ein sorgfältiger Ueberblick der Gestalt unserer Erdkugel: dieser zeigt uns, dass in irgend einer Epoche ihrer letzten Ausbildung grosse Theile der verbundenen Festländer versanken, andere empor stiegen, während unermessliche Wasserfluthen vom Südpole her endlich nur an den, gleich Eisbrechern gegen sie sich vorstreckenden, spitzen Ausläufern der sich behauptenden Festländer der nördlichen Halbkugel, sich stauten und verliefen, nachdem sie alles Ueberlebende in furchtbarer Flucht vor sich hergetrieben hatten. Die Zeugnisse für die Richtigkeit einer solchen Flucht des animalischen Lebens aus den Tropenkreisen bis in die rauhesten nordischen Zonen, wie sie unsere Geologen in Folge von Ausgrabungen, z. B. von Elephanten-Skeletten in Sibirien, liefern, sind allbekannt. Wichtig für unsere Untersuchung ist es dagegen, sich eine Vorstellung von den Veränderungen zu verschaffen, welche durch solche gewaltsame Dislokationen der Erdbewohner bei den, bisher im Mutterschoosse ihrer Urgeburtsländer gross gezogenen, thierischen und menschlichen Geschlechtern nothwendig eingetreten sein müssen. Sehr gewiss muss das Hervortreten ungeheurer Wüsten, wie der afrikanischen Sahara, die Anwohner der vorherigen, von üppigen Uferländern umgebenen Binnenseen in eine Hungersnoth geworfen haben, von deren Schrecklichkeit wir uns einen Begriff machen können, wenn uns von den wüthenden Leiden Schiffbrüchiger berichtet wird, durch welche vollkommen zivilisirte Bürger unserer heutigen Staaten zum Menschenfrasse hingetrieben wurden. In den feuchten Ufer-Umgebungen der Canadischen Seen leben jetzt noch den Panthern und Tigern verwandte thierische Geschlechter als Fruchtesser, während an jenen Wüstenrändern der geschichtliche Tiger und Löwe zum blutgierigsten

reissenden Thiere sich ausbildete. Dass ursprünglich der Hunger allein es gewesen sein muss, welcher den Menschen zum Thiermord und zur Ernährung durch Fleisch und Blut angetrieben hat, nicht aber diese Nöthigung bloss durch Versetzung in kältere Klimaten eingetreten sei, wie diejenigen wissen wollen, welche thierische Nahrung in nördlichen Gegenden als Pflicht der Selbsterhaltung vorgeschrieben glauben, beweist die offenliegende Thatsache, dass grosse Völker, welchen reichliche Frucht-Nahrung zu Gebote steht, selbst in rauheren Klimaten durch fast ausschliesslich vegetabilische Nahrung nichts von ihrer Kraft und Ausdauer einbüssen, wie dies an den, zugleich zu vorzüglich hohem Lebensalter gelangenden, russischen Bauern zu ersehen ist; von den Japanesen, welche nur Frucht-Nahrung kennen, wird ausserdem der tapferste Kriegsmuth bei schärfstem Verstande gerühmt. Es sind demnach ganz abnorme Fälle anzunehmen, durch welche, z. B. bei den, nordasiatischen Steppen zugetriebenen malayischen Stämmen, der Hunger auch den Blutdurst erzeugte, von welchem die Geschichte uns lehrt, dass er nie zu stillen ist und dem Menschen zwar nicht Muth, aber das Rasen zerstörender Wuth eingiebt. Man kann es nicht anders erfinden, als dass, wie das reissende Thier sich zum König der Wälder aufwarf, nicht minder das menschliche Raubthier sich zum Beherrscher der friedlichen Welt gemacht hat: ein Erfolg der vorangehenden Erd-Revolutionen, der den vorgeschichtlichen Menschen ebenso überrascht hat, wie er auf jene unvorbereitet war. Wie nun aber auch das Raubthier nicht gedeiht, sehen wir auch den herrschenden Raubmenschen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung siecht er in Krankheiten, welche nur an ihm sich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder sein natürliches Lebensalter noch einen sanften Tod, sondern wird von, nur ihm bekannten Leiden und Nöthen, leiblicher wie seelischer Art, durch ein nichtiges Leben zu einem stäts erschreckenden Abbruch desselben dahin gequält.*)

Wenn wir anfänglich den Erfolgen dieses menschlichen Raubthieres, wie sie uns die Weltgeschichte aufweist, im weitesten Ueberblicke nachgingen, so möge es uns nun dienlich erscheinen, wiederum näher auf die diesen Erfolgen entgegen wirkenden Versuche zur Wiederauffindung des *verlorenen Paradieses* einzugehen, denen wir im Verlaufe der Geschichte mit anscheinlich immer zunehmender Ohnmacht, und endlich fast unzuverspürender Wirkung, begegnen.

Unter den zuletzt gemeinten Versuchen treffen wir in unserer Zeit die Vereine der sogenannten Vegetarianer an: gerade aus diesen, welche den

*) Der Verfasser verweist hier ausdrücklich auf das Buch: *Thalysia, oder das Heil der Menschheit*, von A. Gleizes, aus dem Französischen vortrefflich übersetzt und bearbeitet von Robert Springer. (Berlin 1873. Verlag von Otto Janke). Ohne genaue Kenntnisnahme von den in diesem Buche niedergelegten Ergebnissen sorgfältigster Forschungen, welche das ganze Leben eines der liebenswerthesten und tiefsinnigsten Franzosen eingenommen zu haben scheinen, dürfte es schwer werden, für die hieraus geschöpften und mit dem vorliegenden Versuche angedeuteten Folgerungen auf die Möglichkeit einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes, bei dem Leser eine zustimmende Aufmerksamkeit zu gewinnen.

Kernpunkt der Regenerationsfrage des menschlichen Geschlechtes unmittelbar in das Auge gefasst zu haben scheinen, vernimmt man von einzelnen vorzüglichen Mitgliedern die Klage darüber, dass ihre Genossen die Enthaltung von Fleischnahrung zumeist nur aus persönlichen diätetischen Rücksichten ausüben, keineswegs aber damit den grossen regeneratorischen Gedanken verbinden, auf welchen es, wollten die Vereine Macht gewinnen, einzig anzukommen hätte. Ihnen zunächst stehen, mit bereits einiger Maassen ausgedehnterer praktischer Wirksamkeit, die Vereine zum Schutze der Thiere: von diesen, welche ebenfalls nur durch Vorhaltung von Zwecken der Nützlichkeit die Theilnahme des Volkes für sich zu gewinnen suchen, dürften wahrhaft erspriessliche Erfolge wohl erst dann zu erwarten sein, wenn sie das Mitleid mit den Thieren bis zu einer verständnissvollen Durchdringung der tieferen Tendenz des Vegetarianismus ausbildeten; wonach dann eine, auf solche gegenseitige Durchdringung begründete, Verbindung beider Vereine eine bereits nicht zu unterschätzende Macht bilden dürfte. Nicht minder würde eine von den genannten beiden Vereinen geleitete und ausgeführte Veredelung der bisher einzig an den Tag getretenen Tendenz der sogenannten Mässigkeits-Vereine zu wichtigen Erfolgen führen können. Die Pest der Trunksucht, welche sich über alle Leibeigenen unserer modernen Kriegszivilisation als letzte Vertilgerin aufgeworfen hat, liefert dem Staate durch Steuererträge aller Art Zuflüsse, welchen dieser zu entsagen noch nirgends Neigung gezeigt hat; wogegen die wider sie gerichteten Vereine nur den praktischen Zweck wohlfeilerer Assekuranz für Seeschiffe, ihre Ladungen und sonstige, der Bewachung durch nüchterne Diener zu übergebende Etablissements im Sinne haben. Mit Verachtung und Hohn blickt unsere Zivilisation auf die Wirksamkeit der genannten drei, in ihrer Zersplitterung durchaus unwirksamen Vereinigungen hin: zu solcher Geringschätzung darf sich aber bereits Erstaunen als über wahnwitzige Anmaassung, gesellen, wenn unseren grossen Kriegsherren die Apostel der Friedensverbindungen mit unterthänigen Gesuchen gegen den Krieg sich vorstellen. Hiervon erlebten wir noch in neuester Zeit ein Beispiel und haben uns der Antwort unseres berühmten *Schlachtendenker's* zu entsinnen, worin als ein, wohl noch ein paar Jahrhunderte andauerndes, Hinderniss des Friedens der Mangel an Religiosität bei den Völkern bezeichnet wurde. Was hier unter Religiosität und Religion im Allgemeinen verstanden sein mochte, ist allerdings nicht leicht sich klar zu machen; namentlich dürfte es schwer fallen, die Irreligiosität gerade der Völker und Nationen, als solcher, sich als Feindin des Aufhören's der Kriege zu denken. Es muss hierunter von unserem General-Feldmarschall wohl etwas Anderes verstanden gewesen sein, und ein Hinblick auf die bisherigen Kundgebungen gewisser internationaler Friedensverbindungen dürfte erklären, warum man auf die dort ausgeübte Religiosität nicht viel giebt.

Die Fürsorge religiöser Belehrung ist hiergegen neuester Zeit wirklich versuchsweise den grossen Arbeiter-Vereinigungen zugewendet worden,

deren Berechtigung wohlwollenden Freunden der Humanität nicht unbeachtet bleiben durfte, deren wirkliche oder vermeintliche Uebergriffe in die Gebiete der zu Recht bestehenden Staatsgesellschaft den Hütern derselben aber durchaus ungestattbar erscheinen mussten. Jede, selbst die anscheinend gerechteste Anforderung, welche der sogenannte *Sozialismus* an die durch unsere Zivilisation ausgebildete Gesellschaft erheben möchte, stellt, genau erwogen, die Berechtigung dieser Gesellschaft sofort in Frage. In Rücksicht hierauf, und weil es unthunlich erscheinen muss, die gesetzliche Anerkennung der gesetzlichen Auflösung des gesetzlich Bestehenden in Antrag zu bringen, können die Postulate der Sozialisten nicht anders als in einer Unklarheit sich zu erkennen geben, welche zu falschen Rechnungen führt, deren Fehler durch die ausgezeichneten Rechner unserer Zivilisation sofort nachgewiesen werden. Dennoch könnte man, und dies zwar aus starken inneren Gründen, selbst den heutigen Sozialismus als sehr beachtenswerth von Seiten unserer staatlichen Gesellschaft ansehen, sobald er mit den drei zuvor in Betracht genommenen Verbindungen der Vegetarianer, der Thierschützer und der Mässigkeitspfleger, in eine wahrhaftige und innige Vereinigung träte. Stünde von den, durch unsere Zivilisation nur auf korrekte Geltendmachung des berechnendsten Egoismus angewiesenen Menschen zu erwarten, dass die zuletzt in das Auge gefasste Vereinigung, mit vollkommenem Verständniss der Tendenz jeder der genannten, in ihrem Unzusammenhange machtlosen Verbindungen, unter ihnen einen vollen Bestand gewinnen könnte, so wäre auch die Hoffnung des Wiedergewinnes einer wahrhaften Religion nicht minder berechtigt. Was bisher den Begründern aller jener Vereinigungen nur aus Berechnungen der Klugheit aufgegangen zu sein schien, fusst, ihnen selbst zum Theil wohl unbewusst, auf einer Wurzel, welche wir ohne Scheu die eines religiösen Bewusstsein's nennen wollen: selbst dem Grollen des Arbeiter's, der alles Nützliche schafft um davon selber den verhältnissmässig geringsten Nutzen zu ziehen, liegt eine Erkenntniss der tiefen Unsittlichkeit unserer Zivilisation zum Grunde, welcher von den Verfechtern der letzteren nur mit, in Wahrheit lächerlichen Sophismen entgegnet werden kann; denn gesetzt, der leicht zu führende Beweis dafür, dass Reichthum an sich nicht glücklich macht, könnte vollkommen zutreffend geliefert werden, so würde doch nur dem Herzlosesten ein Widerspruch dagegen ankommen dürfen, dass Armuth elend macht. Unsere alt-testamentarische christliche Kirche beruft sich hierbei zur Erklärung der misslichen Beschaffenheit aller menschlichen Dinge auf den Sündenfall der ersten Menschen, welcher — höchst merkwürdiger Weise — nach der jüdischen Tradition keineswegs von einem verbotenen Genusse von Thierfleisch, sondern dem einer Baumfrucht sich herleitet; womit in einer nicht minder auffälligen Verbindung steht, dass der Judengott das fette Lammopfer Abel's schmackhafter fand als das Feldfruchtopfer Kain's. Wir sehen aus solchen bedenklichen Aeusserungen des Charakter's des jüdischen Stamm-Gottes eine Religion hervorgehen, gegen deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration

des Menschen-Geschlechtes ein tief überzeugter Vegetarianer unserer Tage bedeutende Einwendungen zu machen haben dürfte. Nehmen wir hinwider an, dass, in seinem angelegentlichen Vernehmen mit dem Vegetarianer, dem Thierschutz-Vereinler die wahre Bedeutung des ihn bestimmenden Mitleides nothwendig aufgehen müsse, und beide dann den im Branntwein verkommenden Paria unserer Zivilisation mit der Verkündigung einer Neubelebung durch Enthaltung von jenem gegen die Verzweifelung eingenommenen Gifte, sich zuwendeten, so dürften aus dieser hiermit gedachten Vereinigung Erfolge zu gewinnen sein, wie sie vorbildlich die in gewissen amerikanischen Gefängnissen angestellten Versuche aufgezeigt haben, durch welche die boshaftesten Verbrecher vermöge einer weislich geleiteten Pflanzen-Diät zu den sanftesten und rechtschaffensten Menschen umgewandelt wurden. Wessen Gedenken würden die Gemeinden dieses Vereines wohl feiern, wenn sie nach der Arbeit des Tages sich zum Mahle versammelten, um an Brot und Wein sich zu erlaben? —

Führen wir uns hiermit ein Phantasie-Bild vor, welches uns verwirklicht zu denken durch keine vernünftige Annahme, ausser der des absoluten Pessimismus, uns verwehrt dünken darf, so kann es vielleicht als nicht minder ersprieslich gelten, auf die weitergehende Wirksamkeit des gedachten Vereines zu schliessen, da wir hierbei von der einen, alle Regeneration bestimmenden Grundlage einer religiösen Ueberzeugung davon ausgehen, dass die Entartung des menschlichen Geschlechtes durch seinen Abfall von seiner natürlichen Nahrung bewirkt worden sei. Die durch besonnene Nachforschung zu erlangende Kenntniss davon, dass nur ein Theil — man nimmt an nur ein Dritttheil — des menschlichen Geschlechtes in diesen Abfall verstrickt worden ist, dürfte uns an dem Beispiel des unleugbaren physischen Gedeihen's der grösseren Hälfte desselben, welche bei der natürlichen Nahrung verblieben ist, sehr füglich über die Wege belehren, die wir zum Zwecke der Regeneration der entarteten, obwohl herrschenden Hälfte einzuschlagen hätten. Ist die Annahme, dass in nordischen Klimaten die Fleisch-Nahrung unerlässlich sei, begründet, was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäss angeleitete Völker-Wanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, welche, wie dies von der einzigen Südamerikanischen Halbinsel behauptet worden ist, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Welttheile zu ernähren im Stande sind? Die an Fruchtbarkeit überreichen Länder Süd-Afrika's überlassen unsere Staatslenker der Politik des englischen Handels-Interesses, während sie mit den kräftigsten ihrer Unterthanen, sobald sie vor dem drohenden Hunger-Tode fliehen, nichts anderes anzufangen wissen, als sie, im besten Falle ungehindert, jedenfalls aber ungeleitet und der Ausbeutung für fremde Rechnung übergeben, davon ziehen zu lassen. Da dieses nun so steht, würden die von uns gedachten Vereine, zur Durchführung ihrer Tendenzen, ihre Sorgsamkeit und Thätigkeit, vielleicht nicht ohne Glück, der Auswanderung zuzuwenden haben; und den neuesten Erfahrungen nach er-

scheint es nicht unmöglich, dass bald diese, wie behauptet wird, der Fleisch-Nahrung durchaus bedürftigen nordischen Länder den Sauhetzern und Wildjägern, ohne alle weiter belästigende und nach Brot verlangende untere Bevölkerung, zur alleinigen Verfügung zurückgelassen blieben, wo diese dann als Vertilger der auf den verödeten Landstrichen etwa überhand nehmenden reissenden Thiere sich recht gut ausnehmen würden. Uns aber dürfte daraus kein moralischer Nachtheil erwachsen, dass wir, etwa nach Christus' Worten: *gebet dem Kaiser was des Kaiser's, und Gott was Gottes ist*, den Jägern ihre Jagdreviere lassen, unsere Aecker aber für uns bauen: die von unserem Schweisse gemästeten, schnappenden und schmatzenden Geldsäcke unserer Zivilisation aber, möchten sie ihr Zetergeschrei erheben, würden wir etwa wie die Schweine auf den Rücken legen, welche dann durch den überraschenden Anblick des Himmels, den sie nie gesehen, sofort zu staunendem Schweigen gebracht werden.

Bei der gewiss nicht verzagten Ausmalung des uns vorschwebenden Phantasie-Bildes eines Regenerations-Versuches des menschlichen Geschlechtes, haben wir für jetzt aller der Einwendungen nicht zu achten, welche uns von den Freunden unserer Zivilisation gemacht werden könnten. Nach dieser Seite hin beruht unsere Annahme ergebnissvollster Möglichkeiten auf den durch redliche wissenschaftliche Forschungen gewonnenen Erkenntnissen, deren klare Einsicht uns durch die aufopfernde Thätigkeit edler Menschen — unter denen wir zuvor eines der Vortrefflichsten gedachten — erleichtert worden ist. Während wir hierauf alle jene denkbaren Einsprüche verweisen, haben wir uns selbst sehr gründlich nur noch in der einen Voraussetzung zu bestärken, dass nämlich aller echte Antrieb, und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der grossen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne. Nachdem unsere übersichtliche Darstellung uns stark beleuchtenden Andeutungen in diesem Betreff bereits wiederholt nahe geführt hat, müssen wir uns jetzt diesem Hauptstücke unserer Untersuchung vorzüglich zuwenden, da wir von ihm aus auch erst den, vorsätzlich uns zunächst bestimmenden, Ausblick auf die Kunst mit der verlangten Sicherheit zu richten vermögen werden.

Wir gingen von der Annahme einer Verderbniss des vorgeschichtlichen Menschen aus: unter diesem wollen wir keineswegs den *Urmenschen* verstehen, von dem wir vernünftiger Weise keine Kenntniss haben können, vielmehr die Geschlechter, von denen wir zwar keine Thaten, wohl aber Werke kennen. Diese Werke sind alle Erfindungen der Kultur, welche der geschichtliche Mensch für seine zivilisatorischen Zwecke nur benützt und verquemlicht, keineswegs erneuert oder vermehrt hat; vor Allem der Sprache, welche vom Sanskrit bis auf die neuesten europäischen Sprach-Amalgame eine zunehmende Degeneration aufdeckt. Wer bei diesem Ueberblicke die, in unserem heutigen Verfalle uns erstaunlich dünken müssenden Anlagen des menschlichen Geschlechtes genau erwägt, wird zu der Annahme gelangen dürfen, dass der

ungeheure Drang, welcher, von Zerstörung zu Neubildung hin, alle Möglichkeiten seiner Befriedigung durchstrebend, als sein Werk diese Welt uns hinstellt, mit der Hervorbringung dieses Menschen an seinem Ziele angelangt war, da in ihm er seiner sich als Wille selbst bewusst ward, als welcher er nun, sich und sein Wesen erkennend, über sich selbst entscheiden konnte. Den zur Herbeiführung seiner letzten Erlösung nothwendigen Schrecken über sich selbst zu empfinden, wurde dieser Mensch durch eben jene ihm ermöglichte Erkenntniss, nämlich durch das Sich-Wiedererkennen in allen Erscheinungen des gleichen Willen's, befähigt, und die Anleitung zur Ausbildung dieser Befähigung gab ihm das, nur ihm in dem hierzu nöthigen Grade empfindbare, Leiden. Stellen wir uns unter dem Göttlichen unwillkürlich eine Sphäre der Unmöglichkeit des Leiden's vor, so beruht diese Vorstellung immer nur auf dem Wunsche einer Möglichkeit, für welche wir in Wahrheit keinen positiven, sondern nur einen negativen Ausdruck finden können. So lange wir dagegen das Werk des Willen's, der wir selbst sind, zu vollziehen haben, sind wir in Wahrheit auf den Geist der Verneinung angewiesen, nämlich der Verneinung des eigenen Willen's selbst, welcher, als blind und nur begehrend, sich deutlich wahrnehmbar nur in dem Unwillen gegen das kundgiebt, was ihm als Hinderniss oder Unbefriedigung widerwärtig ist. Da er aber doch selbst wiederum allein nur dieses sich Entgegenstrebende ist, so drückt sein Wüthen nichts Anderes als seine Selbst-Verneinung aus, und hierüber zur Selbstbesinnung zu gelangen darf endlich nur das dem Leiden entkeimende Mitleiden ermöglichen, welches dann als Aufhebung des Willen's die Negation einer Negation ausdrückt, die wir nach den Regeln der Logik als Affirmation verstehen.

Suchen wir nun hier, unter der Anleitung des grossen Gedanken's unseres Philosophen, das unerlässlich uns vorgelegte metaphysische Problem der Bestimmung des menschlichen Geschlechtes mit einiger Deutlichkeit uns nahe zu bringen, so hätten wir das, was wir als den Verfall des durch seine Handlungen geschichtlich uns bekannt gewordenen Geschlechtes bezeichneten, als die strenge Schule des Leidens anzuerkennen, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden, — etwa in dem Sinne der Macht, *die stäts das Böse will und stäts das Gute schafft*. Nach den Kenntnissen, welche wir von der allmählichen Bildung unseres Erdballes erlangt haben, hatte dieser auf seiner Oberfläche bereits einmal menschenähnliche Geschlechter hervorgebracht, die er dann durch eine neue Umwälzung aus seinem Innern wieder untergehen liess; von dem hierauf neu zum Leben geforderten jetzigen menschlichen Geschlechte wissen wir, dass es, mindestens zu einem grossen Theile, aus seinen Urgeburts-Stätten durch eine, die Erd-Oberfläche bedeutend umgestaltende, für jetzt letzte Revolution vertrieben worden ist. Zu einem paradiesischen Behagen an sich selbst zu gelangen, kann daher unmöglich die letzte Lösung des Räthsels dieses gewaltsamen Triebes sein, welcher in allen seinen Bildungen als furchtbar und erschreckend unserem Bewusstsein gegenwärtig bleibt. Stäts werden alle die bereits er-

kannten Möglichkeiten der Zerstörung und Vernichtung, durch die er sein eigentliches Wesen kund gibt, vor uns liegen; unsere eigene Herkunft aus den Lebenskeimen, die wir in grauenhafter Gestaltung die Meerestiefen immer wieder hervorbringen sehen, wird unserem entsetzten Bewusstsein nie sich verbergen können. Und dieses zur Fähigkeit der Beschauung und Erkenntniss, somit zur Beruhigung des ungestümen Willensdranges gebildete Menschen-Geschlecht, bleibt es selber sich nicht stäts noch auf allen den niedrigeren Stufen beharrend gegenwärtig, auf welchen ungenügende Ansätze zur Erreichung höherer Stufen, durch wilde eigene Willens-Hindernisse gehemmt, zum Abscheu oder Mitleiden für uns, unabänderlich sich erhielten? Durfte dieser Um- und Ausblick selbst die im Schoosse einer mütterlich sorgsamen Natur mild gepflegten und zu Sanftmuth erzogenen, edelsten Geschlechter der Menschen mit Trauer und Bangigkeit erfüllen, welches Leiden musste sich ihrer bemächtigen, als sie ihrem eigenen Verfalle, ihrer Entartung bis zu den tiefsten Vorgeburten ihres Geschlechtes hinab, mit nur duldend möglicher Abwehr zuzusehen genöthigt waren? Die Geschichte dieses Abfalles, wie wir sie in weitesten Umrissen uns vorführten, dürfte, wenn wir sie als die Schule des Leidens des Menschen-Geschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre uns darin erkennen lassen, dass wir einen, aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewusst angestrebten Zieles verderblichen, Schaden mit Bewusstsein wieder zu verbessern, gleichsam das vom Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien. Dass alle unsere Maschinen hierfür nichts ausrichten, dürfte den gegenwärtigen Geschlechtern bald einleuchten, da die Natur zu meistern nur denen gelingen kann, die sie verstehen und im Einverständniss mit ihr sich einzurichten wissen, wie dies zunächst eben durch eine vernunft-gemässere Vertheilung der Bevölkerung der Erde über deren Oberfläche geschehen würde; wogegen unsere stumpfsinnige Zivilisation mit ihren kleinlichen mechanischen und chemischen Hülfsmitteln, sowie mit der Aufopferung der besten Menschenkräfte für die Herstellung derselben, immer nur in einem fast kindisch erscheinenden Kampfe gegen die Unmöglichkeit sich gefällt. Hiergegen würden wir, selbst bei der Annahme bedeutender Erschütterungen unserer irdischen Wohnstätten, für alle Zukunft gegen die Möglichkeit des Rückfalles des menschlichen Geschlechtes von der erreichten Stufe höherer sittlicher Ausbildung gesichert sein, wenn unsere durch die Geschichte dieses Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöses Bewusstsein in uns begründet und befestigt hat, — dem jener drei Millionen Hindus ähnlich, deren wir vorangehends gedachten.

Und würde eine gegen jeden Rückfall in die Unterthänigkeit unter die Gewalt des blind wüthenden Willen's uns bewahrende Religion erst neu zu stiften sein? Feierten wir denn nicht schon in unserem täglichen Mahle den Erlöser? Bedürften wir des ungeheuren allegorischen Ausschmuckes, mit welchen bisher noch alle Religionen, und namentlich auch die so tiefsinnige

brahmanische, bis zur Fratzenhaftigkeit entstellt wurden? Haben doch wir das Leben nach seiner Wirklichkeit in unserer Geschichte vor uns, die jede Lehre durch ein wahrhaftiges Beispiel uns bezeichnet. Verstehen wir sie recht, diese Geschichte, und zwar im Geiste und in der Wahrheit, nicht nach dem Worte und der Lüge unserer Universitätshistoriker, welche nur Aktionen kennen, dem weitesten Eroberer ihr Lied singen, von dem Leiden der Menschheit aber nichts wissen wollen. Erkennen wir, mit dem Erlöser im Herzen, dass nicht ihre Handlungen, sondern ihre Leiden die Menschen der Vergangenheit uns nahe bringen und unseres Gedenken's würdig machen, dass nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden unsere Theilnahme zugehört. Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissen's, sich noch so friedsam gestalten, stäts und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Ur-Elemente, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niedereren Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja in dem Insekte, dem Wurme, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben.

Wohl uns, wenn wir uns dann den Sinn für den Vermittler des zerschmetternd Erhabenen mit dem Bewusstsein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen, und durch den künstlerischen Dichter der Welt-Tragik uns in eine versöhnende Empfindung dieses Menschen-Lebens beruhigend hinüber leiten lassen können. Dieser dichterische Priester, der einzige der nie log, war in den wichtigsten Perioden ihrer schrecklichen Verirrungen der Menschheit als vermittelnder Freund stäts zugesellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüberbegleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes *Gleichniss* alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Historikers längst unter dem Aktenstaube unserer Zivilisation begraben liegt. Eben jener allegorischen Zuthaten, durch welche der edelste Kern der Religion bisher so weit entstellt wurde, dass, da die geforderte reale Glaubhaftigkeit derselben endlich geleugnet werden musste, dieser Kern selbst angenagt werden konnte, jenes theatralischen Gaukelwerkes, durch das wir noch heute das so leicht zu täuschende phantasievolle arme Volk, namentlich südlicher Länder, von wahrer Religiosität ab zu frivolem Spiele mit dem Göttlichen angeleitet sehen, — dieser so übel bewährten Beihülfen zur Aufrechterhaltung religiöser Kulte, werden wir nicht mehr bedürfen. Wir zeigten zuerst, wie nur das grösste Genie der Kunst durch Umbildung in das Ideale den ursprünglichen erhabenen Sinn auch jener Allegorieen uns retten konnte; wie jedoch dieselbe Kunst, von der Erfüllung dieser idealen Aufgabe gleichsam gesättigt, den realen Erscheinungen des Lebens sich zuwendend, eben von der tiefen Schlechtigkeit dieser Realität zu ihrem eigenen Verfalle hingezogen wurde. Nun aber haben wir eine neue Realität vor uns, ein, mit tiefem religiösen Bewusstsein von

dem Grunde seines Verfalles aus diesem sich aufrichtendes und neu sich artendes Geschlecht, mit dem wahrhaftigen Buche einer wahrhaftigen Geschichte zur Hand, aus dem es jetzt ohne Selbst-Belügung seine Belehrung über sich schöpft. Was einst den entartenden Athenern ihre grossen Tragiker in erhaben gestalteten Beispielen vorführten, ohne über den rasend um sich greifenden Verfall ihres Volkes Macht zu gewinnen; was Shakespeare einer in eitler Täuschung sich für die Wiedergeburt der Künste und des freien Geistes haltenden, in herzloser Verblendung einem unempfundenen Schönen nachstrebenden Welt, zur bitteren Enttäuschung über ihren wahren, durchaus nichtigen Werth, als einer Welt der Gewalt und des Schrecken's, im Spiegel seiner wunderbaren dramatischen Improvisationen vorhielt, ohne von seiner Zeit auch nur beachtet zu werden, — diese Werke der Leidenden sollen uns nun geleiten und angehören, während die Thaten der Handelnden der Geschichte nur durch jene uns noch vorhanden sein werden. So dürfte die Zeit der Erlösung der grossen Kassandra der Welt-Geschichte erschienen sein, der Erlösung von dem Fluche, für ihre Weissagungen keinen Glauben zu finden. Zu uns werden alle diese dichterischen Weisen geredet haben, und zu uns werden sie von Neuem sprechen.

Herzlosen, wie gedankenlosen Geistern ist es bisher geläufig gewesen, den Zustand des menschlichen Geschlechtes, sobald es von den gemeinen Leiden eines sündhaften Lebens befreit wäre, als von träger Gleichgültigkeit erfüllt sich vorzustellen, — wobei zugleich zu beachten ist, dass diese nur die Befreiung von der niedrigsten Willensnoth als das Leben mannigfaltig gestaltend im Sinne haben, während, wie wir diess vorangehend soeben berührten, die Wirksamkeit grosser Geister, Dichter und Seher stumpf von ihnen abgewiesen ward. Hiegegen erkannten wir das uns nothwendige Leben der Zukunft von jenen Leiden und Sorgen einzig durch einen bewussten Trieb befreit, dem das furchtbare Welträthsel stäts gegenwärtig ist. Was als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns zu gemeinsamer Bethätigung unseres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragischen Belehrungen grosser Geister immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, ist die in mannigfachsten Formen uns einnehmende Erkenntniss der Erlösungs-Bedürftigkeit. Dieser Erlösung selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfliessen, vorempfindend bereits theilhaftig zu werden: uns beängstigt dann nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens, wie sie uns der Tag — ach! die Geschichte der Menschheit vorführte: rein und friedens-sehnsüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend. Die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit, durch diese Klage sich ihres hohen Amtes der Erlösung der ganzen mit-leidenden Natur bewusst werdend, entschwebt da dem Abgrunde der Erscheinungen, und, losgelöst von jener grauen-

haften Ursächlichkeit alles Entstehens und Vergehens, fühlt sich der rastlose Wille in sich selbst gebunden, von sich selbst befreit.

Im neu bekehrten Schweden hörten die Kinder eines Pfarrers am Strom-Ufer einen Nixen zur Harfe singen: *singe nur immer*, riefen sie ihm zu, *du kannst doch nicht selig werden.* Traurig senkte der Nix Harfe und Haupt; die Kinder hörten ihn weinen, und meldeten das ihrem Vater daheim. Dieser belehrt sie und sendet sie mit guter Botschaft dem Nixen zurück. *Nicker, sei nicht mehr traurig*, rufen sie ihm nun zu: *der Vater lässt dir sagen, du konntest doch noch selig werden.* Da hörten sie die ganze Nacht hindurch vom Flusse her es ertönen und singen, dass nichts Holderes je zu vernehmen war. — Nun hiess uns der Erlöser selbst unser Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu singen. Ihr edelstes Erbe hinterliess uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion. Den Tempel-Mauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der Erlösungs-bedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmissverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte.

Aber was sagten unserer heutigen Welt auch die göttlichsten Werke der Tonkunst? Was können diese tönenden Offenbarungen aus der erlösenden Traum-Welt reinster Erkenntniss einem heutigen Konzert-Publikum sagen? Wem das unsägliche Glück vergönnt ist, mit Herz und Geist eine dieser vier letzten Beethoven'schen Symphonieen rein und fleckenlos von sich aufgenommen zu wissen, stelle sich dagegen etwa vor, von welcher Beschaffenheit eine ganze grosse Zuhörerschaft sein müsste, die eine, wiederum der Beschaffenheit des Werkes selbst wahrhaft entsprechende, Wirkung durch eine Anhörung desselben empfangen dürfte: vielleicht verhülfe ihm zu solch einer Vorstellung die analogische Heranziehung des merkwürdigen Gottesdienstes der Shaker-Sekte in Amerika, deren Mitglieder, nach feierlich und herzlich bestätigtem Gelübde der Entsagung, im Tempel singend und tanzend sich ergehen. Drückt sich hier eine kindliche Freude über wiedergewonnene Unschuld aus, so dürfte uns, die wir die, durch Erkenntniss des Verfalles des menschlichen Geschlechtes errungene Sieges-Gewissheit des Willens über sich selbst mit unserem täglichen Speise-Mahle feiern, das Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen als ein weihevoll reinigender religiöser Akt selbst gelten. Zu göttlicher Entzückung heiter aufsteigende Klage. *Ahnest Du den Schöpfer, Welt?* so ruft der Dichter, der aus Bedarf der begrifflichen Wort-Sprache mit einer anthropomorphistischen Metapher ein Unausdrückbares missverständlich bezeichnen muss. Ueber alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus, offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, dass auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!*

Haben Sie schon einmal einen Staat regiert? frug Mendelssohn-Bartholdy einst Berthold Auerbach, welcher sich in einer, dem berühmten Komponisten vermuthlich unliebsamen, Kritik der preussischen Regierung ergangen hatte. *Wollen Sie etwa eine Religion stiften?* dürfte der Verfasser dieses Aufsatzes befragt werden. Als solcher würde ich nun frei bekennen, dass ich diese für ebenso unmöglich halte, als dass Herr Auerbach, wenn ihm etwa durch Mendelssohn's Vermittelung ein Staat übergeben worden wäre, diesen zu regieren verstanden haben möchte. Meine Gedanken in jenem Betreff kamen mir als schaffendem Künstler in seinem Verkehre mit der Oeffentlichkeit an: mich durfte bedünken, dass ich in diesem Verkehre auf dem rechten Wege sei, sobald ich die Gründe erwog, aus welchen selbst ansehnliche und beneidete Erfolge vor dieser Oeffentlichkeit mich durchaus unbefriedigt liessen. Da es mir möglich geworden ist, auf diesem Wege zu der Ueberzeugung davon zu gelangen, dass wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen eines erfand. Auf die Geschichte der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes und seine Zukunft zu schliessen, durfte dem Künstler so lange fern liegen, als er sie mit dem Verstande jener Frage Mendelssohn's begriff und den Staat etwa als die Mühle anzusehen hatte, durch welche das Getreide der Menschheit, nachdem es auf der Kriegs-Tenne ausgedroschen, hindurch gemahlen werden müsse, um geniessbar zu werden. Da mich auf meinem Wege der richtige Schauder vor dieser Zurichtung der Menschheit für unerfindbare Zwecke erfassen konnte, erschien es mir endlich von glücklicher Vorbedeutung, dass ein, hiervon abliegender besserer Zustand der zukünftigen Menschheit, welchen Andere sich nur als ein häßliches Chaos vorstellen können, mir als ein höchst wohlgeordneter aufgehen durfte, da in ihm Religion und Kunst nicht nur erhalten werden, sondern sogar erst zur einzig richtigen Geltung gelangen sollten. Von diesem Wege ist die Gewalt vollständig ausgeschlossen, da es nur die Erkräftigung der friedlichen Keime bedarf, die überall unter uns, wenn auch eben nur dürftig und schwach, bereits Boden gefasst haben.

Anders kann es allerdings sich fügen, sobald der herrschenden Gewalt die Weisheit immer mehr schwinden sollte. Was diese Gewalt vermag, ersehen wir mit dem Erstaunen, welches Friedrich der Grosse einmal empfunden und humoristisch geäussert haben soll, als er einem fürstlichen Gaste, der ihm bei einem Parade-Manöver seine Verwunderung über die unvergleichliche Haltung seiner Soldaten ausdrückte, erwiderte: *nicht dass, sondern, dass die Kerle uns nicht todtschiessen, ist das Merkwürdigste.* Es ist — glücklicher Weise! — nicht wohl abzusehen, wie bei den ausgezeichneten Triebfedern, welche für die militärische Ehre in Kraft gesetzt sind, die Kriegsmaschine innerlich sich abnützen und etwa in der Weise in sich zusammenbrechen sollte, dass einem Friedrich dem Grossen nichts in seiner Art Merkwürdiges

daran verbleiben dürfte. Dennoch muss es Bedenken erwecken, dass die fortschreitende Kriegskunst immer mehr, von den Triebfedern moralischer Kräfte ab, sich auf die Ausbildung mechanischer Kräfte hinwendet: hier werden die rohesten Kräfte der niederen Natur-Gewalten in ein künstliches Spiel gesetzt, in welches, trotz aller Mathematik und Arithmetik, der blinde Wille, in seiner Weise einmal mit elementarischer Macht losbrechend, sich einmischen könnte. Bereits bieten uns die gepanzerten Monitor's, gegen welche sich das stolze herrliche Segelschiff nicht mehr behaupten kann, einen gespenstisch grausenhaften Anblick: stumm ergebene Menschen, die aber gar nicht mehr wie Menschen aussehen, bedienen diese Ungeheuer, und selbst aus der entsetzlichen Heizkammer werden sie nicht mehr desertiren: aber wie in der Natur alles seinen zerstörenden Feind hat, so bildet auch die Kunst im Meere Torpedo's, und überall sonst Dynamit-Patronen u. dgl. Man sollte glauben, dieses Alles, mit Kunst, Wissenschaft, Tapferkeit und Ehrenpunkt, Leben und Habe, könnte einmal durch ein unberechenbares Versehen in die Luft fliegen. Zu solchen Ereignissen in grossartigstem Style dürfte, nachdem unser Friedens-Wohlstand dort verpufft wäre, nur noch die langsam, aber mit blinder Unfehlbarkeit vorbereitete, allgemeine Hungersnoth ausbrechen: so stünden wir etwa wieder da, von wo unsere weltgeschichtliche Entwickelung ausging, und es könnte wirklich den Anschein erhalten, *als habe Gott die Welt erschaffen, damit sie der Teufel hole*, wie unser grosser Philosoph diess im jüdisch-christlichen Dogma ausgedrückt fand.

Da herrsche dann der Wille in seiner vollen Brutalität. Wohl uns, die wir den *Gefilden hoher Ahnen* uns zugewendet!

Richard Wagner.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Druck von Th. Berger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

November. Elftes Stück. 1880.

Inhalt: — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Das Rheingold. Vierte Scene. — Unsere Zeit und unsere Kunst. Von Hans von Wolzogen. Vorwort über den Begriff der „Freiheit." — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: III. Neuere Operntexte. Von Ernst Ludwig. — Geschichtlicher Theil. Zur Kaiser-Joseph-Feier. Von Prof. Adalbert Horawitz. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Die Bühnenproben

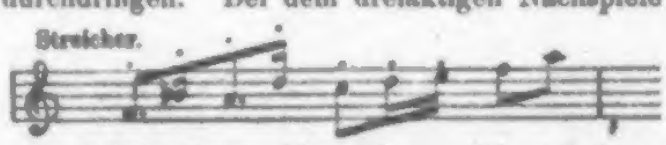
zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Das Rheingold.

Vierte Scene.

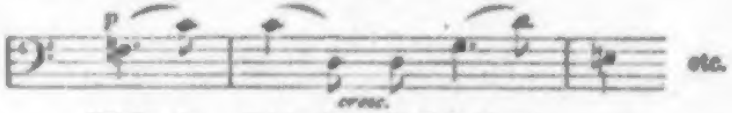
Wir gelangen wieder auf die freie Bergeshöhe; noch ist aber die Gegend in fahle Nebel gehüllt. Mit übermüthigem Spotte verhöhnt Loge den in seinen Banden daliegenden Alberich. In den knappen, schlagend originellen Tonweisen bricht mit souverainer Freiheit eine ganz eigenthümliche Mischung von Ironie und Humor hervor; und dieser Geist musste auch die Art der Wiedergabe durchdringen. Bei dem dreiaktigen Nachspiele



tänzelt Loge, ein Schnippchen schlagend, um Alberich herum. Eine ähnliche Bewegung macht er nach den Worten *rasch ohne Säumen, sorg um die Lösung*

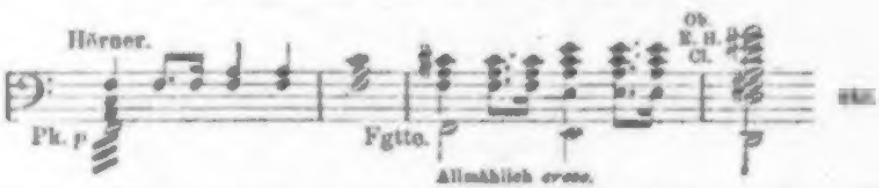
zunächst, wo er ein höhnisch spottendes Händeklatschen erschallen lässt. Da in der Partitur die Details der mimischen Aktion auf das Genaueste bezeichnet sind, und die Darsteller mit diesen Vorschriften auch vollkommen vertraut waren, so sah sich der Meister nur selten dazu genöthigt, besondere Bemerkungen zu machen; die wenigen sollen aber hier genau verzeichnet werden. So hatte Alberich die Bewegung, mit der er sich anschickt, den Ring an die Lippe zu führen, schon bei dem vorangehenden Takte

vorzubereiten. Bei den Worten *Ein gold'ner Ring ragt dir am Finger* etc. musste Wotan auf Alberich zuschreiten und später, wenn er ihn mit schneidiger Schärfe anherrscht: *Dein Eigen nennst du den Ring? Rasest du, schamloser Albe?* mit zwei Schritten energisch vor ihn hintreten. In der leidenschaftlichen, von einer ohnmächtigen Wuth erfüllten Entgegnung Alberich's ist der Ausdruck bei den, wie von Gift getränkten, Worten



Wirfst du Schä-cher die Schuld mir vor

und ebenso bei den folgenden *war nur so leicht die Kunst, es zu schmieden, erlangt?* das Tempo etwas zu ermässigen, indem diese Stellen wie verweilend zu nehmen sind. Desto rückhaltloser kommt dann alle dämonische Gewalt zum Durchbruch. Der von diesem Wüthen ungerührt bleibende Wotan muss bereits einen Takt vor dem Zurufe *Her den Ring!* etc. bei Alberich stehen. Sehr ruhig und breit war das, aus dem anfänglichen Piano wie durch eine magische Kraft zu majestätischer Grösse anwachsende Thema

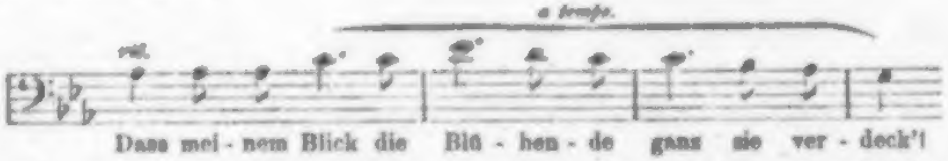


vorzutragen. Nach seinem, mit furchtbarer Tongewalt gesungenen Fluche musste Alberich bei der Stelle *Kein Froher soll seiner sich freu'n, keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz!* wie schleichend an Wotan herangehen, und vor den, mit dem Tone einer grimmigen Entschlossenheit kundgegebenen Worten *Bis in meiner Hand den geraubten wieder ich halte!* plötzlich zurücktreten.

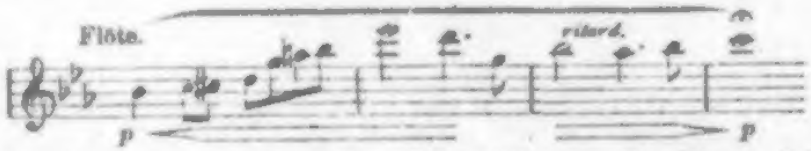
Mit einer unentwegten Energie und bis zu dem vorgezeichneten *diminuendo* nicht nachlassenden Kraft der Tonstärke ward der nach dem raschen Verschwinden Alberich's ertönende Orchestersatz gespielt, in welchem die Unheil

drohende Furchtbarkeit der Situation einen uns gleichsam niederschmetternden Ausdruck erhält. Während hierauf die Scene sich erhellt, und Wotan ganz in den Anblick des an seine Hand gesteckten Ringes versunken ist, geht Loge mit ausdrucksvollem Spiele dem Hintergrunde zu, wo er die aus der Ferne herankommenden Riesen gewahrt. Bei den Worten *Freia führen sie her* kehrt er wieder nach vorne zurück. Nun erscheinen auch Donner, Froh und Fricka. Bei der in besorgtem Tone an Wotan gestellten Frage *Bringst du gute Kunde?* lehnt sich Fricka mit erhobenen Armen, ihn halb umarmend, an ihn. Donner und Froh bleiben noch auf dem Hügel und gehen erst nach dem vom wonnigsten Frühlingshauche durchwehten Gesange des letzteren herunter.

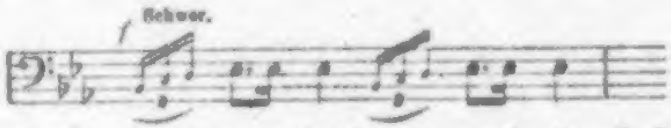
Freudig eilt Fricka auf die von den Riesen geführte Freia zu; die tief innige Betonung ihrer Begrüssung ward mit warmem Gefühle vorgetragen. Doch Fasolt wehrt ihr, Freia zu berühren, lässt aber dabei diese los und tritt mehr in den Vordergund, während Fafner mit Freia zurückbleibt. Seine Klage über den Zwang, auf Freia's Besitz verzichten zu müssen, hatte Fasolt durchaus mit empfindungsvollem Ausdrucke vorzubringen, der sich besonders in dem letzten Takte



konzentriren musste. Nach diesem, wie unwillkürlich hervorbrechenden Gefühlserguss wendet er sich sehr heftig und mit unmuthiger Ergebung ab. Jetzt wird Freia langsam von den beiden Riesen vorgeführt, so dass sie beim Ertönen der hier als Ausdruck der Klage und Verschämtheit erscheinenden Freia-Melodie

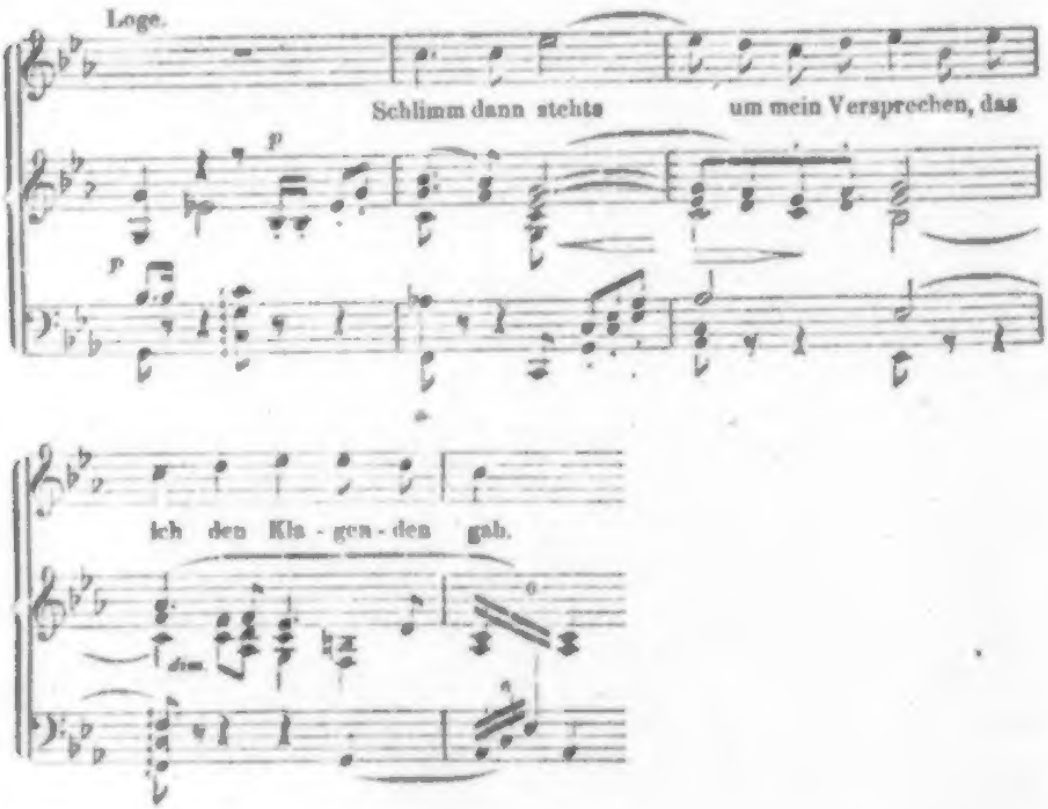


schon in der Mitte der Bühne steht. Darauf stossen die Riesen hintereinander, genau mit den guten Takttheilen des rhythmischen Motivs



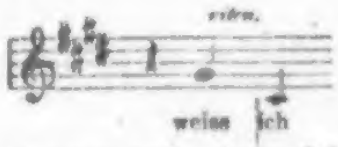
zusammentreffend, ihre Pfähle zu beiden Seiten in den Boden. Die Scene bot hier ein ungemein lebensvolles und reich gegliedertes Bild. Seinen bittern Unmuth mit Mühe niederkämpfend, steht Wotan im Vordergrund; Loge und Froh häufen zwischen Pfählen das Geschmeide auf; in Klagen über die Freia angethane Schmach und in Vorwürfen gegen Wotan ergeht sich Fricka.

Bald entsteht da Streit zwischen dem roh drängenden Fafner, dem nicht genug des Goldes aufgehäuft werden kann, und dem nur mit Mühe sich mässigenden Donner. Schon will dieser mit Gewalt gegen Fafner vordringen und holt mit seinem Hammer zum Schlage aus, als Wotan mit leichter Handbewegung den Speer etwas vorstreckend ruft: *Friede doch! Schon dünkt mich Freia verdeckt.* Der mit seiner Arbeit fertig gewordene Loge hat bei seinen Worten *Der Hort ging auf* seinen Platz mehr nach vorne zu nehmen. Fasolt muss bei Kundgebung seiner, anfänglich mit regnisirtem Ausdrucke beginnenden Klage *Freia, die Schöne, schau' ich nicht mehr* u. s. w. etwas mehr nach unten abseits von dem Getriebe der Haupthandlung stehen. Dann tritt er aber näher an Freia heran, spät nach dem Horte und geräth, als er durch eine Ritze noch ihren Blick erschaut, in äusserste Erregung. Seine Stimme erbebt vor grösster und gluthvollster Leidenschaft, als er, wie ganz ausser sich, ausruft: *Seh' ich diess wonnige Auge, von dem Weibe lass ich nicht ab!* Im Tone der rücksichtslosesten Entschiedenheit hatte Fafner die, an den zu beschwichtigen suchenden Loge gerichteten, melodisch so markant betonten Worte *Mit nichten, Freund! an Wotans Finger glänzt von Gold noch ein Ring! den geht die Ritze zu füllen!* grob hervorzustossen. Streng vorwärts gehend genommen werden musste, nach des Meisters ausdrücklicher Forderung, das wesentlich belebter gewordene Tempo bei Loge's zu Wotan gesprochenen Worten

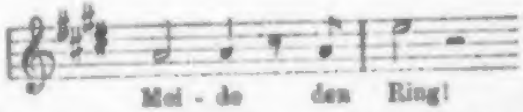


Ich führe diese Stelle vollständig hier an, weil sich an ihr als einem besonders deutlichen Beispiele ersehen lässt, wie die ausführenden Künstler (sowohl Sänger, wie Instrumentisten) durch den Gefühlsgehalt und die Bedeutsamkeit der melodischen Phrasen leicht zu einem verweilenden Zögern verleitet werden können, welche Vortragsmanier aber einer ganz stylwidrigen Selbstbespiegelung der Empfindung entspringt, und der Tod des echten dramatisch-dialogischen Ausdruckes ist. Jetzt entfaltet sich auf der Bühne ein neues, durch die leidenschaftlichste Aktion belebtes Bild. Wüthend reisst Fasolt Freia hinter dem Horte hervor und will mit ihr forteilen; angstvoll ruft diese nach Hilfe, und Fricka dringt in Wotan, dem Fordern der Riesen nach dem Ringe zu entsprechen. Doch Wotan, in dessen Innern der Gedanke an die einzig durch den Besitz des Ringes zu erringende Weltherrschaft tiefe Wurzeln geschlagen hat, ruft mit unbeugsam scheinender, wie todestrotziger Entschlossenheit: *Lasst mich in Ruh: den Reif geb' ich nicht!*

Da begiebt sich etwas ganz Neues, Unerhörtes. Durch den in Wotan's Innern zum Siege gelangten Trieb einer ihn mit dämonischer Gewalt faszinirenden Herrschsucht wird eine verborgene unterirdische Macht wachgerufen, deren Walten sonst vom geheimnissvollen Dunkel verhüllt ist. Von einem magischen bläulichen Scheine umflossen erscheint Erda in einer Felskluft. Die Wiedergabe ihrer, dem Gedankengehalte wie der Betonung nach, so tief bedeutsamen Warnung trug den Stämpel der höchsten Vollendung. Sowohl die wie umschleierte Tonfärbung sowie die eminente Beherrschung des dramatisch-musikalischen Sprachakzentes entsprach vollkommen der Absicht des Tondichters. Bei der Stelle *Wie alles ward* —



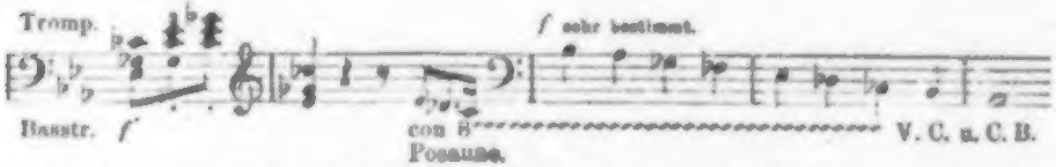
mussten die letzten Worte langsam und sehr gedehnt ausgeführt werden; man empfing den Eindruck, als wenn Erda's Geist wie verdämmernd in sich selbst zurücksänke. Schwer und gewichtig war das dreimal wiederholte *Höre!* zu akzentuiren, welches der, das Ende der Götterwelt verkündenden Warnung vorhergeht. Die letzten Worte dieser Stelle, welche in der Stimmung mit der Scene von den „Müttern" im zweiten Theile des „Faust" dem tiefsten Kerne nach verwandt erscheint:



wurden mit einer die Seele geradezu durchschneidenden, entsetzenvollen Betonung gesungen. Mit sehr bedeutsamer aber dabei ruhiger Betonung wurden dann die, während des Versinkens, von Erda gesprochenen Worte *Sinn' in Sorge und Furcht!* wiedergegeben. Mit grösster Leidenschaft vorstürmend,

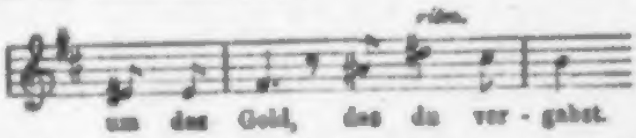
will Wotan der Verschwindenden in die Kluft nacheilen. Sowohl im Ausdruck seiner von furchtbarer Erregung vibrirenden Stimme, mit der er ausruft: *Soll ich sorgen und fürchten, dich muss ich fassen, alles erfahren!*, wie in der mimischen Aktion musste hier ein gewaltiges Ungestüm hervorbrechen; es ist diess der einzige Moment im „Rheingold", wo Wotan jene grossartige Selbstbeherrschung vollständig verliert, die sonst in allen seinen Aeusserungen hervortritt. Mit dem angstvoll hervorgestossenen Rufe *Was willst du Wüthender?* hält ihn Fricka zurück, und das Gleiche thut Froh, der am Schlusse seines Ausrufes *Halt ein, Wotan! Scheue die Edle, achte ihr Wort!* mit erhobener Hand eine bedeutsam warnende Geste macht. Sinnend starrt Wotan vor sich hin, während Donner mit grosser Entschiedenheit den Riesen zuruft, dass sie das Gold erhalten sollen. Schmerzlich und klagevoll ertönt dazwischen der Wehruf der in banger Angst einer Entscheidung harrenden Freia. Die Spannung der Situation ist aufs Höchste gestiegen. In schwüler Schwere ertönt das Erda-Motiv

Da rafft sich Wotan, aus seinem tiefen Sinnen zu sich kommend, mit plötzlichem Entschlusse auf

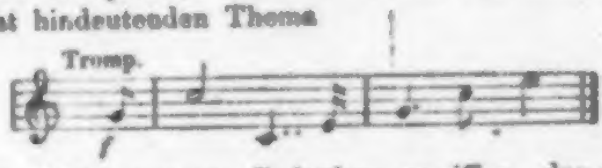


macht einen energischen Schritt und hebt den Speer in die Höhe. Bei seinem mit erhobener Stimme gethanen Ausrufe: *Zu mir Freia! Du bist befreit!* u. s. w. durchmisst er mit majestätischen Schritten den ganzen Bühnenraum und wirft den Ring auf den Hort. Ich habe kaum nöthig zu sagen, wie alle Glieder dieser ganzen Kette von Handlungsmomenten mit voller dramatischer Lebendigkeit und präzisem Ineinandergreifen ausgeführt wurden. Jeder der Darsteller trug durch individuell charakteristisches Spiel das Seine dazu bei, dass wir mit erregtester, wie athemloser Spannung den Vorgängen folgten. Als für die weitere Entwickelung der Handlung symbolisch bedeutsam werdende Nuance darf nicht unerwähnt bleiben, dass nach des Meisters ausdrücklicher Vorschrift Fafner bei dem Zusammenraffen des Hortes ein von ihm für werthlos geachtetes, schlecht aussehendes altes Schwert liegen lässt. Bei dem Handel der Riesen, zwischen denen sofort wegen der Theilung der Beute heftiger Streit losbricht, geht Loge, in geheimer Schadenfreude sich die Hände reibend, der Mitte der Bühne zu, wobei er Fasolt zuruft: *Den Hort lass ihm,*

halte nur auf den Ring! Die Riesen müssen während dessen die linke Ecke der Bühne (rechts vom Zuschauer) gewonnen haben. Nach der furchtbaren That des Brudermordes hatte sich Fafner bei seinen Worten *Nun blinzle nach Freia's Blick!* mit Hohn zu Fasolt's Leiche niederzubücken. In dem jetzt bei dem feierlichen Schweigen der entsetzt dastehenden Götter ertönenden Fluchthema musste besonders das *Crescendo* der Pauken mit gewaltigem Anwachsen zum *Fortissimo* sich steigern. Bei den sich hieran anschliessenden, von sarkastischer Ironie erfüllten Worten Loge's *Was gleicht, Wotan, wohl deinem Glücke?* u. s. w., wo sich in der Betonung mit einer wie schmeichlerischen Weichheit eine ätzende Schärfe verbindet, ist sorglich jedes Schleppen des Tempo's zu vermeiden. Wie sehr der Tondichter darauf bedacht war, jede falsche Sentimentalität fernzuhalten, geht aus der synkopirenden Rhythmisirung der Cadenz im vorletzten Takte



hervor. Wie weichlich würde diese Stelle wirken, wenn in liedartiger Weise das *die* auf den dritten (guten) Takttheil fiele! Dem unterdessen fortgehenden Fafner folgt Donner nach und steigt den Felsen hinan. Wenn nach dem von Donner erregten Gewitter die nach Walhall führende Regenbogenbrücke sichtbar wird, mussten bei dem Ertönen der Ges-dur-Melodie die Götter von dem ihnen neuen, ungewohnten Anblick der in der Abendsonne erglänzenden Burg wie bestrickt erscheinen und diese durch Stellung und Gebärde ausdrücken. Das jetzt in ruhigster Majestät beginnende Walhall-Thema war nach des Meisters besonderer Anweisung bei ungemeiner Fülle des Tones dennoch wie im zartesten *piano* zu spielen. Bei dem neuen, auf eine in der Zukunft zu vollbringende That hindeutenden Thema



hebt Wotan, von einem grossen Gedanken ergriffen, das von Fafner liegen gelassene Schwert auf und ruft, auf die Burg deutend: *So grüss ich die Burg, sicher vor Bang' und Grau'n!* Die Wiedergabe des aus der Tiefe herauf erschallenden Klagegesanges der Rheintöchter trug das Gepräge der höchsten Vollendung; wie leichthin dazwischen geworfen waren Loge's ironisch beschwichtigende Reden auszuführen, und über Alles machtvoll ertönte das zu einem Riesenbau sich emporthürmende Walhall-Thema, mit dem das Vorspiel der nun erst beginnenden Welt-Tragödie zu Ende geht.

Unsere Zeit und unsere Kunst.

Von Hans von Wolzogen.

An die Vereinsmitglieder.

Die Leser der „Bayreuther Blätter" werden sich erinnern, dass im Mai-Stücke eine Arbeit von mir, unter dem Gesammttitel: *Unsere Zeit und unsere Kunst* mit einer längeren Einleitung eröffnet ward, worauf noch, in den beiden folgenden Stücken, von desselben Werkes erstem Buche: *Aus unserer Zeit* das erste Kapitel („Zur sozialen Frage") erschien. Es lag in meiner Absicht, dieses erste Buch in dem laufenden Jahrgange vollständig zum Abdrucke zu bringen, und danach während des nächsten Jahres ebenfalls in unseren Blättern das ganze zweite Buch: *Von unserer Kunst* erscheinen zu lassen. Dazwischen ist dieses zweite Buch zu einer vorher ungeahnten Ausdehnung angewachsen und hat sich über so mancherlei, besonders geschichtlich-politische Themata zu verbreiten gehabt, dass ich Anstand nehmen musste, durch die Veröffentlichung desselben in den Blättern anderen Mitarbeitern und uns näher liegenden Stoffen den ohnehin beschränkten Raum zu entziehen. Ich habe mich also entschlossen, in den letzten Stücken dieses Jahrganges nur noch einen *Auszug* aus dem zweiten Kapitel des ersten Buches zu geben, und so wenigstens dieses zu einem gewissen Abschlusse zu bringen. Dagegen verweise ich alle Diejenigen unter unseren Mitgliedern, welche ein genügendes Interesse an meiner Arbeit gewonnen haben, um sich auch mit dem — um das Doppelte grösseren — zweiten Theile derselben: *Von unserer Kunst* bekannt machen zu wollen, auf die zu Ostern n. J. bei E. Schmeitzner in Chemnitz erscheinende *Buchausgabe* des gesammten Werkes.

Das hier also nicht mehr veröffentlichte zweite Buch desselben enthält die ausgeführte Anwendung des aus dem ersten Buche, nach dem darin besprochenen Werke von C. Frantz, in sozial-politischer Hinsicht Gelernten: auf die speziellen Interessen unserer Kunst. Es wird zunächst die Stellung und Behandlung der *Kunste* überhaupt innerhalb unserer modernen Welt geschildert, und als Parallele dazu ein Bild von dem Verhältnisse dieser Welt zur *Religion* und *Kirche* entworfen. Hieraus ergiebt sich die Frage: ob unsere Zeit und die daraus zu erwartende Zukunft überall noch der *Kunst* als eines *Kulturelementes* bedürfe; was zu einer Auseinandersetzung der *Kulturbedeutung der Kunst* für alle Zeiten führt. Der Zustand der Kunst speziell im heutigen Deutschland aber veranlasst einen ausgedehnten historischen Rückblick auf das Verhältniss der Schicksale der deutschen Geschichte zur Entwickelung des deutschen Geisteslebens, hauptsächlich der Kunst, von den ältesten Zeiten an. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei unseren Klassikern geschenkt, und vornehmlich die Persönlichkeit und Wirksamkeit Goethe's besprochen. Auf Grund der hieraus gewonnenen Erkenntniss von der geschichtlichen Nothwendigkeit des bisherigen Mangels einer wahren Kulturbedeutung für unsere edelste Kunst, wird zum Schlusse nochmals die *Gegenwart*, und zwar nun die eigentliche zeitgenössische *Kunstproduktion* kritisch betrachtet; wobei zumal die moderne *Romanlitteratur* zu beachten war. Mit der Hinweisung auf die Berechtigung, unsere Kunst, im Hinblicke auf eine erst zu gewinnende zukünftige deutsche Kultur, als eine Kunst der *Zukunft* zu bezeichnen, und mit der Gegenüberstellung dieser *Kunst* und der *geschichtlichen Macht der deutschen Zukunft*, Preussen, schliesst der erste Theil des zweiten Buches: *In der Gegenwart.*

Der zweite Theil des zweiten Buches: *Für die Zukunft* behandelt, nach einer einleitenden Darstellung des Lebens unseres Meisters im Vergleiche zur Entwickelung der deutschen Geschichte seit 1813, das Verhältniss der zuletzt erwähnten geschichtlichen Zukunftsmacht zu der deutschen Kunst, besonders unter den Regierungen der letzten vier Könige von Preussen. Dieser Abschnitt bildet zum Theile auch ein Erinnerungsblatt für die Feier des 100jährigen Geburtstages Karl Friedrich Schinkel's am 13. März 1881. Hierauf erwägt das Hauptkapitel des Werkes die einzelnen Möglichkeiten für unsere Kunst, durch deren rechtzeitig vorbereitete Benutzung ihr dereinst noch innerhalb der geschichtlichen Welt selber zu einer kulturbedeutenden Blüthe verholfen werden könnte. Es sind diess: *die Möglichkeit des Förderalismus für die europäischen Staaten*, — *die Möglichkeit des nationalen politischen Förderalismus*, — *die Möglichkeit einer überseeischen Föderation* (Kolonialpolitik), — *die Möglichkeit des parlamentarischen Förderalismus*, — *die Möglichkeit des sozialistischen Staates*, und endlich *die Möglichkeit der Bewegung des jüdischen durch den christlichen Geist* in rein ideeller Beziehung. — Jede einzelne Betrachtung führt zu dem Ergebnisse, dass Alles daran liegt: die vorhandenen Keime und Spuren des Idealismus in unserem Volksgeiste, und vornehmlich den *reinen Styl* unserer grossen Kunst, fortdauernd lebendig zu erhalten für alle Eventualitäten der Zukunft, in welcher dann etwa durch die also lebendig bewahrten idealen Kräfte eine *deutsche Kultur* einstmals noch würde zu ermöglichen sein. — Das Schlusskapitel behandelt *die Wirklichkeit des Idealismus*, und enthält damit, nebst einer allgemeinen Charakteristik der Wagnerischen Kunst, das eigentliche ideale Glaubensbekenntniss des *Wagnerthumes* im ernstesten Sinne.

Ich gestehe offen, dass ich mit der Abfassung der oben flüchtig geschilderten Arbeit unseren Gesinnungsgenossen eine Art von Kompendium des Wagnerianismus zu geben gedacht hatte, indem ich die vereinzelten Versuche und Reflektionen in unseren Blättern zu einem Ganzen zusammen zu fassen, im Einzelnen auszuführen, im Allgemeinen auf das Wesentliche zu konzentriren suchte. Manchen, was unsere Leser dort in seiner zusammenhanglosen Erscheinung nicht verrascht und verwirrt haben mag, dürfte nach einer verständigen Aneignung der Grundgedanken meiner Schrift ihnen wie von selbst in das Gesammtgebäude der Wagnerianischen Weltanschauung sich einfügen. Vor Allem aber wünsche ich mir erhoffen zu dürfen, dass unsere Kunst von ihnen hiernach nicht mehr nur als eine schöne Musik, vielmehr unsere Musik als eine gewaltige Kulturmacht für die Zukunft begriffen werden könne: eine Auffassung, welche bisher auch im Kreise unserer Mitglieder noch nicht als *zur allgemeinen* geworden gelten zu können schien.

Diejenigen Mitglieder, welche gesonnen sind, sich die Buchausgabe des Gesammtwerkes anzuschaffen, lade ich hiermit freundschaftlich zur *Subskription* auf dasselbe ein, indem ich ihnen mittheile, dass der Verleger bereit ist, denen von ihnen, welche vor dem Erscheinen des Werkes *durch Nennung ihres Namens bei der Redaktion dieser „Blätter"* zur Subskription sich anmelden werden, das Buch (circa 14 Bogen gr. 8°) zu ermässigtem Preise (circa 4 ℳ) abzulassen. Eine baldige Anmeldung in dieser Form wäre erwünscht.

Möge meine Arbeit in dem Sinne auf unsere Freunde wirken, in welchem ich sie verfasst habe. Auf eine Wirkung über unseren Kreis hinaus rechne ich nicht; ich widme das Buch den bisher unserer Sache unwandelbar zugethan gebliebenen *Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines* als deren getreuer Gesinnungsgenosse.

Hans von Wolzogen.

Aus unserer Zeit.

Zweites Kapitel.

Ueber den politischen Liberalismus.

Verwerf über den Begriff der „Freiheit."

(Auszug.)

> Man hat den Sozialismus oft eine Konsequenz des Liberalismus genannt. Aber der Sozialismus ist nicht nur mit dem „Liberalismus", sondern auch mit dem Parlamentarismus unauflöslich verbunden. — Der Parlamentarismus, wie er ist, wird in immer weiteren Kreisen als ein falsches Ideal erkannt; der Sozialismus, sein furchtbares Gegenbild, hilft dieser Erkenntnis in drastischer Weise nach. Der Weg in die Zukunft geht sowohl an der Scylla des Parlamentarismus, wie an der Charybdis des Sozialismus vorüber. Das Konkrete muss wieder an Stelle des Abstrakten treten; an Stelle hohler Parteiphrasen, die lebendigen Interessen.*)

Constantin Frantz fügt seiner Kritik der modernen sozialen Theorie des *Sozialismus* als ergänzendes Gegenbild eine Kritik der modernen politischen Doktrin des *Liberalismus* hinzu. Es wird für uns, die wir nicht nur wortgläubige „Politiker" sein wollen, nothwendig sein, uns vorerst über den Begriff, um den es sich hierbei handelt, einigermaassen klar zu werden; wobei uns übrigens ein schöner „Spruch in Prosa" unseres Goethe als beste Leuchte dienen könnte:

> Wenn ich von liberalen *Ideen* reden höre, so verwundere ich mich immer, warum die Menschen sich gern mit leeren Wortschällen hinhalten; eine Idee darf nicht liberal seyn. Kräftig sey sie, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, produktiv zu seyn, erfülle; noch weniger darf der *Begriff* liberal seyn, denn er hat einen ganz anderen Auftrag. Wo man die Liberalität aber suchen muss, das ist in den Gesinnungen, und diese sind das lebendige Gemüth. Gesinnungen aber sind selten liberal, weil die Gesinnung unmittelbar aus der Person, ihren nächsten Beziehungen und Bedürfnissen hervorgeht. — Weiter schreiben wir nicht; an diesen Maassstab halte man, was man täglich hört. —

*) Obige, als eine Art von „Motto" dem Kapitel vorgedruckten Sätze sind einem ganz vortrefflichen Artikel über „die Werthlosigkeit des modernen Parlamentarismus" entnommen, welcher im 9. Hefte der von Otto Glagau herausgegebenen Zeitschrift *„der Kulturkämpfer"* zu zweckdienlicher Ergänzung und Erläuterung des ganzen Kapitels, und zwar vornehmlich der letzten Abschnitte, nachgelesen werden mag. — Bei dieser Gelegenheit wollen wir es nicht unterlassen, unsere künstlerischen Gesinnungsgenossen auf die genannte Zeitschrift mit ernster Empfehlung aufmerksam zu machen. Inmitten der verwirrenden Masse unserer

Der *Liberalismus* führt seinen Namen von der Freiheit. Das ist gewiss ein schönes Wort; wenn man es aber nach seiner eigenthümlichen, selbständigen Bedeutung auffasst, so besagt es doch nichts weiter als ein *Nichtgebundensein*. Die absolute Ungebundenheit kann nun schwerlich als jenes Grosse und Schöne gelten, woran wir bei dem Begriffe der „Freiheit" doch allgemein zu denken pflegen. Vielmehr zeigt sie sich gar leicht und häufig als *Frechheit*, deren sprachliche Verwandtschaft mit der „Freiheit" bereits darauf hinweist, dass man auch dieses letztere Wort nur erst mittels eines besonderen bestimmenden und erläuternden Attributes in dem gewöhnlich damit verbundenen schönen Sinne zu verstehen habe. Es kommt auch hier vererst sehr ernstlich auf die *Natur* der Dinge oder der Personen an, welche frei, d. h.: nicht gebunden sind, sowie auf die Natur dessen, wovon man frei ist, und woran man sich nicht bindet. Die Freiheit des Schlechten ist nicht der Freiheit des Guten, — die Befreiung von der Unnatur, der Unwahrheit und Unmenschlichkeit nicht der Entfesselung des Widernatürlichen, des Lügnerischen und Schlechten gleich zu setzen, nur weil Beides unter den Wortbegriff der „Freiheit" fällt.

Betrachtet man sich gerade jene „*Freiheiten*" näher, welche unsere moderne politische Doktrin auf ihr Programm zu setzen und legislatorisch dem Volke zu spenden hatte, so muss man es schon an ihren Früchten erkennen, dass hier der „Wortbegriff" der „Natur" der Dinge nicht entsprochen hat, ja, dass die Natur des „Freiheit" wollenden Menschen selber durch die Herrschaft des „Wortbegriffs" gefährlich getäuscht und zum Theile verdorben worden ist. Man höre nur auf die recht eigentliche Vertreterin, Heroldin und Agentin der heutzutage „liberal" sich nennenden Politik, auf die mächtige „Stimme", die sie sich geschaffen hat: die moderne *Presse*! Erscheint nicht hier die Freiheit am Allerauffälligsten und Breitesten schon zur Frechheit entwickelt? Die wahrhaft edelen Strebungen „liberal" gesonnener Menschen haben da ein Organ gewonnen, welches sie um ihre ethische *Würde* bringt, sobald sie sich, durch dasselbe, an die politische Oeffentlichkeit wenden! — Und nicht anders der moderne *Parlamentarismus*. — Ueberall, wo der Trieb des Menschen nach Freiheit zur politischen Doktrin, zum Parteibegriffe wird, wo das „*Wort*", das geschriebene

meist so bedenklich beeinflussten, von den verschiedensten Spekulationsinteressen geleiteten, politischen Journalistik, bietet der „Kulturkämpfer" die äusserst wohlthuende Erscheinung einer unparteiisch-sachlichen Betrachtung der wirklichen Zustände, Bedürfnisse und Sorgen unseres Volkes und Staates dar, welche ihre klaren Erkenntnisse und ihre belehrenden Erinnerungen in geschickter Kürze und interessanter Abwechslung sehr ansprechend uns mitzutheilen weiss. Eine solche Art, die sozialen und politischen Fragen des Tages und ihre historischen Ursachen zu behandeln, muss gerade Denen erwünscht und werthvoll sein, welche, von der Sorge für eine *ideale* Macht erfüllt, die realen Verhältnisse, unter welchen dieselbe zu pflegen versucht werden soll, nicht nach den zeitweilig geltenden Theorien politischer Parteien, sondern in ihrer, das reale Volksleben selbst bedingenden und bildenden, eigenthümlichen Natur und Wirklichkeit zu begreifen wünschen müssen. — (Die Zeitschrift erscheint bei Friedrich Lochhardt in Berlin zweimal des Monats zu dem Preise von 1 ℳ für das einzelne Heft, und ist durch jede Postanstalt zu 3 ℳ pro Quartal zu beziehen.) D. Red.

und das gesprochene, die Herrschaft über die reinmenschliche Thatsache des Bedürfnisses unserer Natur nach der Befreiung von dem Unmenschlichen und Widernatürlichen gewinnt: da ist diese menschliche Natur auch schon um ihr bestes Theil betrogen. Die ehrenwerthesten Gesinnungen der Einzelnen führen unter solcher Herrschaft in ihrer theoretisch politisirenden Gesammtheit einen von Jenen am Allerwenigsten gewünschten und gedachten Niedergang des Volkswohles herbei, wie wir ihn heute mit Schrecken uns vor Augen sehen.

Was unser Freund als Politiker über die Irrthümer des „modernen Liberalismus" uns sagen wird, und was manchen vortrefflichen Genossen aus unserer Vereinigung, der sich mit bestem Vertrauen auf den schönen Begriff des Wortes *liberal* nennt, unsympatisch berühren könnte: dieses bezieht sich auf jene Herrschaft des Wortes und der Doktrin, auf die theoretische Verkehrung des ethischen Freiheitstriebes in eine Abstraktion für die Parteipolitik des Tages, nicht aber auf das menschenwürdige, reine Gefühl in ihrer eigenen Brust, in welchem sie schliesslich ihren Liberalismus, sofern er ihnen wirklich eine echte und tiefe Herzenssache ist, begründet finden müssen. Wer ehrlich gegen sich selber ist, wird zugestehen, dass der eigentliche Werth seiner liberalen Gesinnung nicht in der temporären Form der auch von ihm etwa akzeptirten Parteischlagworte, sondern eben in jenem festen, inneren ethischen Kerne des menschlichen Gefühles beruht. Dieses natürliche Gefühl für wahre Menschenwürde ist aber ebensosehr die Wurzel jeder echten liberalen Gesinnung, wie auch jenes idealen Triebes, der uns auf dem ästhetischen Gebiete des menschlichen Geisteslebens zur höchsten *Kunst* gelangen lässt. Daher ist es undenkbar, dass ein Angehöriger gerade unserer Kunst, in jenem ernsten, grossen Sinne, nicht „liberal" wäre, auch wenn er in politischer Hinsicht noch so entschieden vielleicht zu den „Konservativen" sich zählte.

Wir müssen es wiederholen: edel, gross und schön ist das ursprüngliche Gefühl der Menschenseele, welches sich in dem Drange nach *„Freiheit"* bethätigt. Es hat sich aus dem innersten Kerne der menschlichen Natur selbst entwickelt, — aber um den Menschen von dem Fluche derselben zu befreien, ihn aus der tiefsten Noth seines Daseins, der Unfreiheit seines Wesens, dem Gebundensein an das Irdische, Gemeine, Lügenhafte, den Egoismus und recht eigentlichen Satanismus des „Willens", zu erlösen und über die Welt hinaus zu führen. Gleich wie der unfreie *Wotan* aus grässlichster Götternoth in heisser Sehnsucht nach dem „freien Helden" sich selber aufgibt und darin seine Erlösung findet: so muss auch aus innerster menschlicher Noth der Drang nach Befreiung vom Schlechten, Unwahren, Niedrigen, Unmenschlichen als eine ideale Sehnsucht nach dem ewig *„Anderen"*, nach dem Guten, Reinen, Echten, Uebermenschlichen sich entwickeln, welches nicht auf Erden seine Heimath hat, doch dessen *Geist* allein auf Erden menschliche Seelen befreien und beglücken kann. Aus diesem wahren Freiheitsdrange entsteht alles Grosse und Schöne, wodurch der Mensch zum Weltüberwinder wird. In der *Kunst*, und zuhöchst in der *Religion*, vollziehen sich die grössesten Wunder dieser geheim-

nisvollen Gewalt. Ja, der wahre Freiheitsdrang ist im tiefsten Sinne wesentlich *religiöser* Natur. Wenn ein solcher Geist der „Freiheit" die Menschenseele ergreift und emporträgt über die Welt der Unwahrheit und Unnatur, so wirkt er mit Nothwendigkeit zugleich verändernd und veredelnd auf den ganzen Menschen, oder auf die ganze Menschengenossenschaft, welche daran Theil haben, verwandelt von innen heraus all ihr Denken und Thun, und erhebt es zu wahrer Menschenwürde, in den verklärenden Lichtschimmer dessen, was wir „göttlich" nennen. So würde reiner *christlicher* Geist, wenn er unter uns lebte, den Segen lebendiger *Harmonität* der Gemeinde seiner Gläubigen mittheilen, und alle ihre natürlichen Beziehungen, ihre irdischen Verhältnisse, aus dem Grunde der Natur der Menschenseele selbst, in die höchsten Formen echter Menschlichkeit hinauf führen, ohne dass weltliche Gewalten, mit Prinzipien des modernen Humanitarismus, oder mit Gesetzen für den Fortschritt der Zivilisation, sich darum zu bemühen hätten, und ohne dass die Freiheit zum Liberator ihrer selbst eines politischen Liberalismus bedürfte.

Aber der Drang nach Freiheit ist zugleich eine *dämonische* Macht; denn das Wesen des Menschen ist dem Dämon der *Unfreiheit* unterworfen.

Nun will diese Unfreiheit selbst sich als „Freiheit" proklamiren. Der erwachte Drang nimmt nicht die Richtung aus dem Bannge biete des an seinen Fluch gebundenen Menschenwesens hinaus, sondern er wähnt die Befreiung von der Unfreiheit in sich selbst und in dieser selbigen *Welt des unfreien Willens* als solcher realisirt zu finden. Er überhebt sich, hinter jenen wirklichen Nöthen, denen er naturgemäss entsprungen ist, und die ihm die Weihe der Wahrheit geben, nicht mehr den Urgrund aller irdischen Noth, eben die menschliche *Unfreiheit*, zu erkennen. Diese Unfreiheit aber, welche ihm eben die befreiende Richtung über die Welt hinaus anweisen müsste, hat, wenn sie selbst dagegen als Freiheit schalten wollte, von Anfang her nur Schuld und Sünden gewirkt.

Es war ein solches dämonisches Aufbäumen des Freiheitsdranges wider die historisch monopolisirte *Unmenschlichkeit* der französischen Regierung und Staatsgeschichte, welches in jener grossen Revolution, als der wahren Mutter und zugleich einzig naturkräftig vollwerthigen Repräsentantin des modernen „Liberalismus" — wie C. Frantz dieses trefflich darstellt — sich zum furchtbar vernichtenden Ausdrucke brachte.*) Was seitdem als „Liberalismus" agitirt und florirt hat, ist nur noch ein schwächliches rein-politisches Parteispiel, keine gewaltige soziale Nothwendigkeit mehr. Aus dieser, durch die liberale Revolution nicht gestillten Noth des *sozialen* Lebens hat sich vielmehr unser *Sozialismus* entwickelt, welcher die grosse Revolution der Zukunft vorbereitet. Wir wissen aber andrerseits, wie auch in jener dämonischen poli-

*) Vergl. C. Frantz's Darlegung der Bedeutung der Revolution in „Schellings positiver Philosophie, III Theil. S. 250 ff."

tischen Revolution von 1789 selbst der tief berechtigte Freiheitsdrang der geknechteten und betrogenen Menschheit bis zur gänzlichen Verleugnung des Göttlichen und bis zur brutalen Vergöttlichung des Menschen geführt hat. Der blutige Wille der Welteroberung hetzte despotisch die Kräfte des frei gewordenen Volkes zur Vernichtung der Menschlichkeit. Dies ist das endliche *Ziel* des nur an das *Irdische* als Solches sich fesselnden Willenstriebes: wo er wahr ist, wird er *böse*; wo er falsch wird, ist er nur noch die *todte Formel*, unter welcher wir in den letzten Jahrzehnten zu leiden hatten. Wie das Menschenwesen eine Mischung aus dämonisch-natürlichem und aus göttlichem Wesen ist, so greifen auch zwei *Wahrheiten* in die Lüge seiner Geschichte ein: die Wahrheit der sich selbst befreienden *Natur*gewalt, in den grossen Revolutionen der politischen Völker, und die Wahrheit der erlösenden *Gottes*macht, in der christlichen Religiosität des individuellen Menschengemüthes. Jenes Evangelium Rousseau's, welches den Menschen zur Natur zurück versetzen wollte, und ihn in der Revolution zu extremer Unnatur und Unmenschlichkeit befördert hatte, ist der radikale Gegensatz zu dem Evangelium Christi, das aus der innersten Natur des sündig leidenden Menschenherzens heraus zur *Ueberwindung* der Welt „im Geiste und in der Wahrheit" und zur Vereinigung des Göttlichen im Menschen mit seinem ewigen Urquelle führt. Und doch ist zugleich der dämonische Naturtrieb, über seine augenblicklichen Schrecken hinaus, ein Erwecker von *Mitteln*, zur allmählichen Vorbereitung des anderen göttlichen Reiches; nur dass diese Mittel in ihrer reinen Wirkung immer wieder gekreuzt werden, gerade durch die Irreführungen des entarteten und um seine Natur betrogenen Freiheitstriebes selbst. Es ist dies eben der Fluch der geschichtlichen Welt des Willens, dass auf ihr auch die neuen Morgen der ethischen Erhebung nur in der Blutfarbe der dämonischen Gewalt und in den Nebelhüllen des irdischen Truges auftreten können. Der Weg zum Ideale führt durch Widernisse der Realität; die Freiheitskämpfe alle selbst bleiben innerhalb der geschichtlichen Welt die unfreien Knechte des Willens! —

Verliert der Freiheitstrieb des menschlichen Herzens, wie in den dämonischen Wahngespinnsten und den komödienhaften Begriffsverwirrungen des politischen Lebens, den Blick auf das wahrhaft befreiende *Ideal*, so geht ihm auch der Boden der *Natur* verloren, aus dem er selber geboren ist. Dieses Beides hängt auf das Innigste mit einander zusammen. Wer die Richtung nach jenem *Ideale* verfehlt und verachtet, der muss an Stelle der wahrhaften Noth des Menschenwesens etwas Anderes erfinden, was ihn berechtigt, nach einer „Befreiung" zu verlangen; und damit ist auch der Boden der *Natur* verlassen. Es wird nun vorausgesetzt: dieser heutige Mensch als solcher *hat* Menschlichkeit, *hat* Menschenwürde, *hat* darauf beruhende Menschenrechte: dies alles sind Gegebenheiten; — und daraufhin gebührt ihm von vornherein die *Freiheit quand même* (denn hier wird die deutsche Freiheit ein französischer Begriff). Es handelt sich nicht mehr um ein *Besserwerden*, wodurch die

Humanität sich erst allmählich herausbilden würde, sondern um ein „*Guthaben*“ des Menschengeschlechtes, auf Grund der Hypothese eines thatsächlichen *Gutseins*. Dieses „Guthaben“ bedeutet aber nichts weiter als ein allgemeines *laissez aller*; wobei alsdann das „Gutsein“ aller Menschen recht eigentlich als das losgelassene „*Ichsein*“ jedes Einzelnen sich offenbart. Was ursprünglich der Traum einer edlen Menschenliebe gewesen, wird so, in wacher Wirklichkeit, zur verderblichen Phrase der Eigenliebe. Der menschliche Freiheitsdrang ist aus einer moralischen Macht zu einer politischen Doktrin geworden; die Theorie tritt an die Stelle der Natur; und damit wird die *dämonische Wahrheit* des liberalen Triebes, der einst die grosse Revolution hervorrufen konnte, zu jener schwächlichen Halb- oder Unwahrheit heutiger liberaler Parteipolitik, welche dem Wesen und der Nothwendigkeit jenes gewaltigen Geistes soweit entfremdet ist, dass auch ihre kleineren revolutionären Bewegungen nur noch den Charakter der politischen *Komödie* tragen.

Der leere Begriff, zu welchem die Freiheit entartet ist, und wonach rücksichtslos, gegen die Natur, Alles über einen Kamm geschoren, und zwischen Gut und Böse, Echt und Unecht, Heimisch und Fremd, kein Unterschied mehr gemacht wird — dieser leere Begriff geräth aber nun mit Leichtigkeit als spekulatives Werkzeug in die Hände wer weiss welcher fremden Mächte, welche mit dem Dämon in unserer Seele sich gut stehen und aus seiner befreiten Eigenart vortrefflich Kapital zu schlagen wissen. Ja, sie schlagen und pochen so lange, in Parlament und Presse, mit Zungen und Federn, auf den befreundeten Dämon unserer unfreien „Freiheit“, bis er sich selbst dagegen empört und wieder einmal die Kraft der Wahrheit gewinnt, welche grosse Revolutionen schafft. In den, nun als rechter Schmutz enthüllten Sammelhaufen des dämonischen Kapitales aus sogenannter „liberaler Wirthschaft“ pflanzt dann der *Sozialismus* seine rothe Fahne — ach, wir wissen es leider: auch er kaum mehr auf dem reinen Boden der *Natur*, und sicherlich nicht *ad gloriam Dei*! — —

Von dem „Ruhme Gottes“ will weder der Liberalismus noch der Sozialismus etwas wissen. Sie Beide suchen nur einen höheren Ruhm des Menschen, der Erstere in der fortschreitenden Befreiung des Individuums, der Andere in der absoluten Gleichheit der gesellschaftlichen Menschenrechte auf Arbeit und Lohn. Aber sowohl das freie Individuum wie die gleichberechtigte Gesellschaft sind nur die *Mittel* zu dem höchsten Zwecke wahrer Menschenehre und Menschenwürde. Andererseits jedoch führt der Weg zu jenem Ruhme durch alle Irrthümer der Weltmenschlichkeit, worein wir uns jetzt verstrickt finden; und die grausamsten Revolutionen des Willens selber mussten dazu dienen, den Weg zum Heile freilegen zu helfen! Die Befreiung des Menschen von dem Unmenschlichen und seine Erhebung zum Göttlichen wird in der That erst durch die *Befreiung des Individuums* möglich; weshalb denn auch das Christenthum die Idee der individuellen Freiheit in die Weltgeschichte eingeführt hat, ohne dass man jedoch es selber damit schlechtweg identifiziren und auch

Art des seine Beseitigung anstrebenden modernen Geistes seine welterlösende religiöse Macht auf die politische Bedeutung seines stärksten Mittels beschränken dürfte. Der liberale Trieb der modernen Welt ist eine der grössesten Nothwendigkeiten in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit; aber indem er aus einem Mittel zum Zwecke missgestämpelt, in politischer Doktrin erstarrt, verfällt er auf seinem gelobten Fortschritte nur in seinen eigenen Widerspruch. Die stärkste Herausbildung der freien Persönlichkeit führt uns auf politischem Gebiete einerseits durch die Demokratie zum *Cäsarismus*, und andererseits, durch den Widerstreit der gleichen Rechtsansprüche aller freien Individuen, zu dem grossen Staatsausgleiche des modernen *Sozialismus*; Beides aber steht nicht mehr auf dem Boden der Natur, sondern auf dem Grunde der Gewalt, die sich selber Gottheit ist.

Man hat jüngst im Haag dem grössesten jüdischen Denker, Baruch Spinoza, als dem *blijden boodschapper der mondige menschheed* (dem Evangelisten der mündigen Menschheit), ein Denkmal gesetzt, und der namhafteste jüdische Dichter unserer Tage, Berthold Auerbach, hat dabei der dankbaren Menschheit den beredten Mund geliehen. In seiner Weiherede trat ebenfalls der *Freiheits*begriff sowohl, wie der *Gottes*begriff, auf bemerkenswerthe Weise hervor. Es hiess da:

> „In Spinoza war vor Allem der *homo liber* erschienen, der über der Trennung der Staaten und Nationen steht. Er war denen entstammt, die eingefügt in alle Nationen um des Glaubens willen leiden mussten; er selber musste leiden um des freien Denkens willen, und er ward ein Befreier. Die Menschen verschiedener Bekenntnisse, die dort an dem Denkmal vorüber zu ihren Tempeln wallen, können und sollen mit Liebe — und Liebe allein ist die wahre Religion — das Bild des Mannes betrachten, der zu keinem Tempel aus Stein wallfahrtete, sondern dem die ganze Welt der Tempel Gottes, die Erscheinung des dem All immanenten Gottesgeistes war; es giebt keine profane Welt, denn sie ist Gottes!"

Nur beiläufig sei hierneben der Ausspruch eines andern namhaften Stammesgenossen des Denkers und des Dichters zitirt, der uns etwas handgreiflicher und in positiver Form darüber belehrt, wie man in dieser nirgends profanen Gotteswelt der „freien Menschen" die *wahre Religion*, d. h. also die Liebe, auffasst. Paul Lindau war es, der jüngst das schöne Wort niederschrieb: *Wir sagen, wenn wir wirklich lieben: „Ich gehe, wohin Sie wollen: in die protestantische Kirche, in die Synagoge, in die Moschee, meinethalben sogar in den Buddha-Tempel!"* Soweit ist man in der gänzlichen Verwirrung und Entartung seiner religiösen Begriffe durch jene Verallgemeinerung der spinozistisch-jüdischen Denkweise gelangt. Ein grauenhaftes Vorbild dafür bietet uns die bekannte Thatsache dar, dass der Philosoph und Verfasser der „Ethik" selbst, den Auerbach die „Verkörperung des *ἐν καὶ πᾶν*" nennt, und von dem er sagt: „Er lebte seine Lehre, er war *gross und gut*" — dass dieser seine Freude an der Quälerei von Insekten fand; was nach jüdisch-ethischer Auffassung nichts mit dem *ἐν καὶ πᾶν*, der wahren Religion der Liebe, und der Grösse und Güte des „mündigen" Menschenwesens zu thun hat!

Im Buddhatempel aber, und in der christlichen Kirche, wo diese ihrem eigenen reinen Glauben dienen, lernt man eine andere Liebe, einen anderen Menschen, eine andere Welt, eine andere Freiheit und einen anderen Gott kennen, als der „Befreier durch das freie Denken" sie seinen Wissenschaftlich-Gläubigen verkündet.

Schopenhauer und R. Wagner haben ein grosses Werk vollbracht: die sittliche Befreiung des Menschengeistes von der jüdischen Vorstellungsweise, welche in der Welt des Teufels *Wille* eine Welt des Gottes *Jehovah* sieht. Wie aber die mit uns ehrlich *Kunstgläubigen* aus den Irren und Wirren des menschlichen Freiheitstriebes auf dem von jenen Genien gewiesenen rechten Wege weiter fortschreiten können, das muss einer späteren Betrachtung überwiesen bleiben, wenn wir uns ausschliesslich den *idealen Mächten* in unserem Volksgeiste zuzuwenden haben werden. Für jetzt müssen wir es uns daran genügen lassen, jene *politische Doktrin*, welche sich selber den Weg verrannt hat, in ihrer Beziehung zu der Natur des Menschen, die sich unter ihrer Herrschaft als Egoismus enthüllt, und des Landes, das von derselben Herrschaft mit dem Ruin bedroht erscheint, sowie in ihrer politischen Formulirung als moderner Parlamentarismus kennen zu lernen, und zu erfahren, was unser Freund zu einer etwa möglichen Verbesserung ihrer Irrthümer, auf ihrem eigenen Gebiete, im Geiste der deutschen Natur als treuer Berather uns mitzutheilen weiss.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

III.

Neuere Operntexte.

Von Ernst Ludwig.

Es wurde in diesen Blättern bereits erörtert, welchen Einfluss Wagner's Dichtungen auf die Dramatiker unserer Tage gehabt haben. Als weit weniger zweifelhaft gilt allgemein der Einfluss, den sie auf die neuesten Operulibretti ausübten und noch ausüben. Kein einigermassen mit natürlichem Geschmack begabter Mensch, ja selbst der feindlichste Musiker nicht, konnte es sich verhehlen, dass schon durch Wagner's Texte allein, und zwar bereits von dem des Rienzi an, die „Oper" überhaupt auf eine dramatisch unendlich höhere Stufe gestellt werde, als wo jene landläufigen Fabrikreimereien genügen mochten, welche man von den elenden Uebersetzungen italienischer und französischer Opern her

gewohnt war, und die das gutmütige Auditorium unserer Opernhäuser, da es ja doch die Worte nicht zu verstehen brauchte, sich auch in deutschen Originalen gefallen liess. Erst Wagner öffnete einem grösseren Publikum die Augen über die entsetzliche Plattheit und Charakterlosigkeit des Wortgewäsches, welches seit der Geburt der Oper selbst unter die schönsten Melodien gesetzt worden war. Die jungen Komponisten, die eine Oper „*in petto*" hatten, kratzten sich nun verlegen den Kopf und begannen sich nach einem „*noblen Text*" umzusehen. Ein nicht unbekannter Kapellmeister, der ein Stück schwedischer Geschichte in fünf Akten komponirt hat, sagte uns einmal: „Sehen Sie, die alten Witze mit „Liebe-Triebe" — das *zieht nicht mehr*. Da habe ich mir jetzt *einen grossartigen Text* gekauft! Kostet mich aber schweres Geld." Und er nannte eine nicht unbedeutende Summe. Es ist nur zu verwundern, dass die feindselige Presse unsern Meister noch nicht zur Verantwortung gezogen hat, weil er das Opernkomponiren so theuer gemacht habe! Andere Musiker, die auch etwas daran zu wenden hatten, setzten überdiess noch ihren Ehrgeiz darein, einen wirklichen, anerkannten „Dichter" von Ruf zur „Stillung" ihrer Textbedürfnisse zu bewegen. Der berühmte Mosenthal hat sich am öftesten dazu bereit finden lassen. Meistens waren es die Unwagnerischen (und Undeutschen), die seiner Firma Vertrauen schenkten; so liess sich von ihm Rubinstein *die Makkabäer*, Goldmark *die Königin von Saba* liefern. Auch der melodiöse, anspruchslose Ignaz Brüll erlangte von ihm zu seiner hübschen Musik ein herzlich philiströses, langweiliges Libretto: *Das goldene Kreuz*, ja selbst der grosse Meister Eduard Kretschmer bestellte sich bei ihm einen *heroischen* Text, der in der That auch so ausfiel, dass der Komponist sehr damit zufrieden sein konnte. Er strotzte von guten Eigenschaften: nach Analogie des Lohengrin'schen Frage-Verbotes, drehte sich die Handlung der *Folkunger* um ein Sage-Verbot; im *Brauttanz von Falun* liessen sich nationale Klänge anbringen; ein Krönungszug gab Gelegenheit zu zeigen, was man aus dem Tannhäuser-Marsch gelernt hatte; ein Mönchchor mochte den Pilgerchor vertreten; eine Bannerweihe, ein Gebet, eine Ballade — und dazu eine Musik, die trotz einiger Tannhäusereien und leichtfasslicher Liedertafelgesänge dem Publikum doch eigentlich nur einen grossen *Meyerbeeren* aufband: es konnte gar nicht fehlen, dass das Opus Glück machte und über die meisten deutschen Bühnen ging. Aber obwohl in diesem Text viele sehr schöne Verse vorkommen, wie z. B.

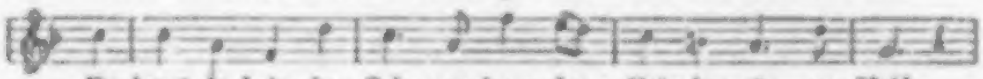
„*Die Tauben der Engel* sie schmettern *mir* zu:
Verloren, verstossen, verworfen bist Du!"

oder die schöne Moral:

„Wer seine Liebe, seine Krone
Dem *Kid des Herrn (!)* zum Opfer gab,
Den führt Gott selbst *zu seinem Throne*
Und segnet ihn *vom dort herab*."

u. s. w. — so waren doch einige Bedenken dagegen laut geworden, und Herr Kretschmer glaubte nichts besseres thun zu können, als sich das nächste mal à la Wagner den Text selbst zu machen. Er „schuf" *Heinrich den Löwen*, in nur vier Akten. Aber diesmal blieb der grosse Erfolg aus. Warum nur? Die Musik war wol kaum schwächer zu nennen, als die der *Folkunger*; sie enthielt ebenfalls verschiedene wohltönende mehrstimmige Gesänge, Balladen und Romanzen, einen Triumfmarsch und ein grossartiges Ballet, worin Walzer, Tarantella, Salterella und Mandolinata miteinander abwechseln, ja zum Schluss sogar Walzer und Tarantella zugleich getanzt wird. Sollte es wohl an der Dichtung gelegen haben, dass dieser Löwe vergeblich gebrüllt hatte; oder sollten gar politische Intriguen diese Welfenoper von den Brettern fern gehalten haben? Kaum denkbar. Weder der grosse Heinrich, noch der grosse Kaiser Rothbart haben in

der Kretschmer'schen Gestaltung irgend etwas an sich, das zu patriotischer Begeisterung hinreissen könnte.*) Ueberdiess ist Heinrich gar nicht einmal der Held, sondern vielmehr dessen Gemahlin, die sich in eine sehr kleidsame Männertracht steckt und darin dem Tyrannen Friedrich ein paar deutscher Lieder (*„Auf blauer Woge* bin ich allein; wie mahnt's mich an den heimischen Rhein!", und „Was ist des Deutschen *höchstes Pfand* (!): die Liebe für sein Vaterland") „im Volkston" vorsingt, welche ihn so weichmüthig stimmen, dass er ihr jeden Wunsch zu gewähren verspricht; worauf sie natürlich die Freilassung ihres wegen eines respektwidrigen Wortes gefangen gesetzten Gatten sich erbittet. Da aber hier erst drei kurze Akte zu Ende, sind und eine böse Altistin noch nicht recht zu Worte gekommen ist, so folgt noch ein vierter Akt, in dem jene hinterlistige Altistin Heinrich seine Gattin Clementine zu verdächtigen sucht, als welche mit einem Mann bei Nacht und Nebel davon gegangen sei. Wir haben das zwar selbst mit angesehen und wissen ganz genau, dass sie in der sicheren Begleitung eines sehr anständigen Ritters zur Befreiung ihres Gemahls ausgezogen ist; aber der Komponist muss zur Füllung des Theaterabends seine Leute noch einiges singen lassen, da er sich nicht wie seine todten Kollegen Beethoven und Méhul behandeln lassen mag, deren allzukurz gerathene Werke, der Fidelio und der Joseph, im Berliner Hoftheater die schöne Ballet-Zugabe des *„Unbewachten Mädchens"* zu erhalten pflegen. So erlaubt sich dann Clementine den Scherz, ihren liebenden Gemahl noch eine ganze Weile an ihrer Tugend zweifeln zu lassen, ja sie entfernt sich sogar schliesslich scheinbar überführt und ganz zerknirscht, jedoch nur um sich in ihrer Garderobe jenes Sängerkostüm aus dem dritten Akt noch einmal anzuziehen und ihre Identität dann durch Repetition der reizenden Ballade:



sonnenklar zu beweisen, Grosser Jubel und —:

„Der deutschen Frauen höchster Ruhm
Ist ihrer Treue Heiligthum!"

wird uns als Moral von *Heinrich den Löwen* mit nach Hause gegeben. Dass dieser mageren Handlung nicht das geringste dramatische Interesse abzugewinnen ist, bedarf keiner weiteren Versicherung. Von Spannung ist gar keine Rede; eben so wenig von einem psychologischen Konflikt. Im ersten Akt treten zwei Personen auf, die etwas Verdächtiges an sich haben, sich aber hernach als höchst unschuldig, ja sogar überflüssig herausstellen. Der italienische Ritter Risonti spielt ohne ersichtlichen andern Zweck, als um das Ensemble durch seinen zweiten Tenor zu ergänzen, den Sarkastischen, und der geheimnissvolle Unbekannte Astoc, der sich längere Zeit stumm gestellt hat, entpuppt sich als tiefer Bass, um dem Kaiser die Wahrheit zu sagen, und dafür auf Nimmerwiedersehen abgeführt zu werden. Heinrich der Löwe verrichtet absolut weiter keine Heldenthat, als dass er diesem Astoc beistimmt. Wenn er noch wenigstens aus eigener Initiative den Kaiser zur Rechenschaft zöge! Im Uebrigen thut er nichts, als die Geschichte seiner Verlobung mit einer einsam im wilden Wald herum irrenden Prinzessin besingen — („Nun hört, was sich begab, als einst beim Jagen im Wald ich irrte, fern von dem Geleit — da — *durch die grünen Tannen sonder Zagen* schritt einsam eine wunderholde Maid,") und zwar im Heldentenor; und schliesslich wüthet er noch, in

*) Barbarossa's schöner Gesang, der den dritten Akt beginnt: „Schon wieder eine halbdurchwachte Nacht; in *dieser Luft geht meine Kraft verloren*" gibt ungefähr einen Begriff davon, wie sich bei Kretschmer der hohenstaufische Heldenkaiser des zwölften Jahrhunderts ausnimmt.

gerade vier Zeilen, als betrogener Gatte. So der Held der Oper, so die übrigen Personen: blutlos, schemenhaft, Perrückenstöcke für eine gekräuselte, gebrannte, pomadisirte Musik. Die Sprache ist ganz unsäglich trivial, ungeschickt, dilettantisch. Herr Edmund Kretschmer hätte wirklich besser, und noch dazu ein gutes Werk gethan, wenn er sich für 100 Mark von einem armen Studenten der Theologie einen Text hätte fabriziren lassen! —

Ungleich höher stehen Franz von Holstein's gleichfalls selbst gedichtete Texte. Er versteht es, die Handlung geschickt zu gruppiren, das stoffliche Interesse zu erregen und wach zu erhalten und seine Figuren recht hübsch zu charakterisiren. Seine komische Oper *der Erbe von Morlay* ist sogar ein ganz nettes Lustspiel. Auch seine Sprache ist im Grossen und Ganzen wohlgebildet und erhebt sich manchmal zu einigem poëtischen Schwung, wenn sie auch leider nicht ganz frei von Trivialitäten bleibt. Ein näheres Eingehen auf seine Operndichtungen wäre jedoch hier nicht an der Stelle, da bei Holstein wohl kaum spezifisch Wagnerische Einflüsse, in dem Sinn, wie bei den andern „Dichtern", nachzuweisen sein dürften. Er scheint sich sogar geflissentlich von Allem fern zu halten, was ihn in den Verdacht des Wagnerianismus bringen könnte.

Noch einer, und zwar ein Allerneuster und Bester, hat es versucht, sich selbst seinen Text zu machen: Felix Mottl, ein sehr begabter junger Wiener, dessen Erstlingswerk *Agnes Bernauer* am Ostertage dieses Jahres zum erstenmal in Weimar aufgeführt ward.*) Schon mit der Bezeichnung „musikalisches Drama", die er seinem Werke gab, dokumentirt sich Mottl als Schüler unseres Meisters, und seine Musik zeigt, dass er mit grossem Nutzen bei ihm in die Schule gegangen ist. Melodiebildung, Deklamation, besonders aber die Orchestration, die polyphone, leitmotivische Behandlung bezeugen, dass er mit vielem Talent und Verständnisse sich Wagners Weise anzueignen gesucht hat, ohne desshalb in rein äusserliche Nachahmung verfallen zu sein. Wie gern wir aber dem ernsten Streben und dem musikalischen Talente des trefflichen jungen Komponisten unsere volle Anerkennung zu Theile werden lassen, müssen wir doch diese *Agnes Bernauer* als Ganzes einen Missgriff nennen, und zwar geben wir dabei entschieden dem Drama die Schuld. Er hat die Handlung aus den vielen vorhandenen Bearbeitungen desselben Stoffes durch Otto Ludwig, Hebbel u. A. ganz geschickt zusammengestellt, auch zahlreiche Stellen fast wortgetreu seinen Vorbildern entlehnt, hat sich im Allgemeinen von Trivialitäten freigehalten — aber er hat doch kein musikwürdiges Drama in Wagnerischem Sinne zu Stande gebracht. Sein grösster Missgriff war die Wahl eines historischen Stoffes. Die Musik im Sinne Wagners, ist die Sprache des reinen Gefühles, die dem Herzen der Hörer das verständlich macht, was die Worte der begrifflichen Sprache allein nicht auszudrücken vermögen. Worte müssen erst gedacht werden, ehe sie gesprochen werden können; der Ton aber spiegelt unmittelbar das innere Leben des Einzelnen wie des Alls wieder, ohne erst durch das Medium des

*) Felix Mottl, einer der allervortrefflichsten Genossen unserer Bestrebungen, die eigentliche musikalische Seele des unvergleichlichen Wiener akademischen Wagner-Vereins, jetzt nach Karlsruhe als Kapellmeister berufen, um auch dort, wie Richter in Wien, Jahn bisher in Wiesbaden, Seidl in Leipzig u. A. m. für die Wagnerische Kunst voraussichtlich ganz vorzüglich thätig zu sein, er wird es uns nicht übel deuten, dass wir den Passus über den von ihm komponirten Text nicht aus obiger Arbeit herausgestrichen haben! Wenn der Kritiker schon offen bekannt, dass die leitende Empfindung bei seiner Besprechung gerade jenes Textes das lebhafte Bedauern über die Schwierigkeiten gewesen, welche ein nicht glücklich gewählter Text einer von besonderem Talent zeugenden Musik bereiten müsse: so bewegt auch die Redaktion zur Erhaltung des bezüglichen Passus nur die *Werthschätzung* des Musikers F. Mottl, welchen als beachtenswerthe junge Kraft neben Holstein, Geisler u. A. unerwähnt zu lassen ihr Unrecht erschien, wenn sie auch wegen der Gesellschaft der Poeten ihn bedauert, in welche der vorzügliche Freund hier gerathen ist. D. Red.

begrifflichen Verstandes hindurch gegangen zu sein. Das Orchester vertritt die Stelle des antiken Chors, welcher den Kommentar zu der dargestellten Handlung gibt und das Verhältniss der redenden Personen zu dem über ihnen schwebenden und sie treibenden Willen uns verständlich macht. Damit aber die Musik auf diese Weise zu wirken vermöge, ist es nöthig, dass die Personen, durch deren Mund sie zu uns redet, Typen seien, und dass die höhere Macht, mit denen jene in Konflikt gerathen, nicht die Moral einer Zeit, Recht, Gesetz und Sitte eines bestimmten Staates, sondern ein über allen Grenzen des Raumes und der Zeit stehendes, unwandelbares, wenn auch menschliches Empfinden und Gewissen sei.

Hans Herrig sagt einmal, dass die Musik das *Nichtmoralische* gebe, während das gesprochene Drama die moralischen Verhältnisse zum Motive nehme. Natürlich ist hier das Moralische gemeint, welches eine bestimmte Kulturepoche als Ausdruck ihres Empfindens festgestellt hat. Im rezitirten Drama tritt der Mensch als moralisches Individuum der Natur entgegen; im Musikdrama fühlt er sich in den wogenden Harmonien als Eins mit der Natur. Daraus ergiebt sich, dass ein menschlicher Konflikt in das Mythische vertieft werden muss, wenn er sich zu einem musikalischen Drama gestalten soll. Wo aber der Konflikt dadurch entsteht, dass der reinen natürlichen Empfindung des Helden die Staatsgewalt mit Polizeimacht entgegentritt, da ist kein Boden für das höchste *genus severioris musicae*. Singen kann man freilich schliesslich Alles. Vielleicht fällt es einem Witzbold bei eine Oper zu schreiben, in welchem der moderne Deutsche Reichstag in Arien mit Lach-, Oho-, und Sehr-richtig-Chören kulturkämpft; aber im Wagnerischen Style würde er das nicht können, wenn er auch jeder Parteischattirung ein noch so charakteristisches Leitmotiv zuertheilte, und etwa das Centrum durch Bassclarinetten, Contrafagotts und zweiunddreissigfüssige Orgelpfeifen charakterisirte! — Im Gewande Wagnerischen Styles erscheint alles trivial, was an reale Staatsverhältnisse, an eine geschriebenes Gesetz, eine durch Pfaffheit und Gewohnheit gewordene Moral erinnert.

So ist es auch Mottl mit seinem Stoff nicht recht geglückt. Es handelt sich in der *Agnes Bernauer* um den Konflikt zwischen dem unter seinem Stande liebenden Prinzen und seinem Vater, der ihm eine braunschweigische Prinzessin zur Frau auserkoren hat. Obwohl nun allein, schon der Begriff „*Braunschweig*" und der Begriff „*Musik*" einen radikalen Gegensatz bezeichnen, so hat auch diese Braunschweigische Prinzessin natürlich ihr musikalisches Motiv bekommen, welches ertönt, wenn der feindlichen Pläne des alten Herzogs gedacht wird. Ebenso wird ein Motiv des drohenden Verhängnisses, eben in der Sphäre des politischen Intriguenspiels, eigentlich zum Polizeimotive. Wenn auch vielleicht der unbefangene Hörer das Lächerliche dabei, unter dem günstigen Eindrucke des musikalischen Elements, nicht empfindet, so wird er doch sicher nicht zu der Befriedigung und weihevollen Erhebung gelangen, in welche ein wirklich stylvolles musikalisches Drama uns versetzt. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, als ob in diesem talentvollen Werke die Ehe zwischen Poesie und Musik ebensogut eine Mesalliance sei, als die des jüngern Bayernherzogs mit der Baderstochter von Augsburg. Ganz folgerichtig, sind dann auch musikalisch diejenigen Stellen weitaus die bedeutendsten, in welchen der Konflikt gar nicht zu Tage tritt: die Liebesscenen und die Schilderung äusserlich bewegter Vorgänge, des Sturmes auf die Burg, des Turniers u. s. w.

Weit schlimmer als Mottl mit sich selbst, ist aber ein andrer junger Anhänger unserer Schule mit Herrn Peter Lohmann als Textdichter gefahren.

Dieser Dichter, der, wie wir hörten, bereits zwei Auflagen seiner sämmtlichen dramatischen Werke an seine Freunde verschenkt haben soll, ohne dadurch viel

berühmter geworden zu sein, hat im vierten (!) Bande dieser sämmtlichen dramatischen Werke eine Anzahl „*Gesangsdramen*“ vereinigt, von denen sich Paul Geisler, ein begabter junger Musiker, den *Frithjof* zur Komposition auserlas. Da eine Oper dieses Titels aber schon einmal grossen Fiasko machte, so nannte Geisler seine Oper „Ingeborg“.

Der Stoff ist ja aus Tegner's epischer Dichtung Jedermann geläufig. Auch hier handelt es sich um Brautschaft wider Willen. Da aber diese Handlung in geraumer Vorzeit spielt, in der auch die Könige noch nichts vom *corpus juris* wussten, auch sogar die neuerdings auffällig beliebten „nordischen“ Götter noch in Ehren gehalten wurden, so fallen hier die Einwendungen, die wir gegen den Mottl'schen Stoff zu erheben hatten, fort. Aber mit der Lohmann'schen Behandlung des Frithjofstoffes steht es darum doch gar schlimm. Aus einem epischen Stoffe ein Drama zu schaffen, ist von vornherein eine bedenkliche Sache und pflegt nur durch das *Genie* in einer Weise gelöst werden zu können, an welche vor ihm Keiner gedacht hatte; wie man diese aus sämmtlichen Wagnerischen Dramen, seit dem Tannhäuser, lernen kann.*)

Herr Lohmann lebt allerdings der Ueberzeugung, dass Wagner's Thaten nur eine verballhornte Ausführung seines eigenen grossen Gedankens von 1876 seien — (in diesem Heilsjahre der Bühnenfestspiele hat er nämlich die Welt durch eine *Broschüre* erleuchtet, in welcher er die Forderung stellt, *dass die symphonische Form auch im Musikdrama gewahrt werden müsse!*) — Nun denn, man gewinne es über sich, Wagner's *Tristan und Isolde* neben Lohmann's *Frithjof* zu halten, der äusserlich einige derselben Motive aufweist, — man betrachte hier die wahrhaft geniale Ursprünglichkeit jenes Werkes, und dort das in der Auffassung flache, in der Ausführung fade Elaborat des Letzteren — und man staune über die Dreistigkeit des deutschen Individualismus, wonach jeder Einzelne „Auch Einer“ sein will und sich als solcher sofort vier-bändig gesammelt „der Nation“ aufdrängt. Ich sagte: „in der Auffassung flach“, weil der grosse Prinzipienheld Peter Lohmann die Frithjofsage dazu benutzt, die Idee der christlichen Liebe über heidnischen Stolz und Ehrdünkel triumphiren zu lassen. Zu diesem Zwecke schwefelt Frithjof in den ersten Akten sehr viel, zum Theile sinnloses Zeug von der Ehre im Allgemeinen, sowie von seiner besonderen Ehre, und im letzten Akt von einer Reise zurückgekehrt singt er:

„So sei der Ehrsucht Trieb *ein leiser Hauch*,
Der *aus* vergangenen Zeiten *mir geblieben* (!),
Ich will hinweg ihn scheuchen, *wie den Brauch*,
Der einst mit Macht bedrängte unser Lieben.“

Der „*gebliebene* Hauch“ und der „*verscheuchte* Brauch“ ist jedenfalls sehr schön gesagt! — Beckmesser hätte es nicht besser machen können.

Im Uebrigen ist die Handlung dieser „*Ingeborg*“ thatsächlich nur Folgende: König Helge, ein dünkelhafter, undankbarer Wüthrich, der Keinem in seinem Reiche etwas Ruhm und Popularität gönnt, will seine Schwester aus politischen Gründen dem alten König Ring überliefern; diese jedoch liebt ihren Jugendgespielen Frithjof, der auch nicht von ihr lassen will, sondern sie sogar in ihrem

*) Das glänzendste Zeugniss des Nichtgelernthabens in dieser Beziehung hat sich neulich der Referent über eine Aufführung der Hebbel'schen „Nibelungen“ zu Berlin, in der Kreuz-Zeitung vom 28. Oktober ausgestellt, indem er schrieb: „Der Dichter hat sich *zum Vortheile der Wirkung seines Dramas ganz eng an das Epos angeschlossen*; allerdings muss man dabei *einige Breiten* mit in den Kauf nehmen. *Aber der Stoff* ist so fesselnd, *die Sprache* (!) Hebbels meist so kernig, *dass man ungeduldig darüber hinwegkommt, wenn oft die Handlung ausserhalb des Kreises der Scene liegt, auf der nur erzählt wird.*“ —

Verbannungsort, Baldurs heiligem Haine, aufsucht. Dort wird er von Helge entdeckt, setzt sich zur Wehre und lässt den Tempel anstecken. (In der Sage motivirt; hier ganz nutzlos.) Im letzten Akt ist er plötzlich, man weiss nicht wie, zu sanfterer Denkungsart bekehrt und selbst zum Entsagen bereit; da kommt als deus ex machina der brave König Ring, ein gemüthlicher Komödienvater, „der noch als Greis die Ehre wahrt", und tritt ihm seine Braut ab, worauf Helge sich mit dem Wahrspruche:

„Ich merk, die Zeit ist alt und Trotz dem Ende nah"

ersticht.

Ring: „Starb auch der Trotz; es lebe fort die Milde!"

Schlusschor: Sei uns gegrüsset, o segensreiche Liebe, gegrüsset der *hohen Gnaden Bild!* Sei uns gegrüsset! —*)

Der geistige Gehalt des Drama's soll wahrscheinlich in dem liegen, was dergestalt von Helge und Frithjof über Ehre und Ruhm, von Ingeborg und Ring über Ergebung und Sanftmuth etc. gesagt wird. Damit ich zugleich meine Behauptung von der Fadheit der Ausführung beweisen könne, führe ich noch ein Paar jener Weisheitsworte hier an: Helge I. 1. „Es gilt *im Brame***) die volle Kraft bewähren."

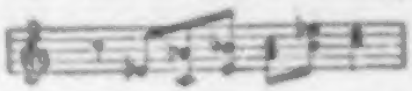
Derselbe sagt zu Ingeborg:

„Nicht in der Ferne nur wohnt Milde,
Nicht immer bleibt der Norden kalt;
Mit starker Sehnsucht Allgewalt
Verlangt ein Freund nach Deinem *Bilde.*"

Das ist ein poetischer Ausdruck für: Ring will dich zur Frau haben. Jemand, der sich nicht zur Höhe Lohmann'scher Poesie emporzuschwingen vermag, würde wohl vergeblich sinnen, weshalb es ein Beweis dafür sein soll, dass im kalten Norden noch nicht alle *Milde* verschwunden sei, wenn Einer das *Konterfei* einer Dame begehrt! — Ferner sagt Helge sehr schön zu Ingeborg, die kein sehr fröhliches Gesicht zu jener Werbung macht:

„Mein Schwesterlein, du steine Braut,
Zu lang hab' ich *dich blass geschaut,*
Nun wandle Deine Züge,
Wenn ich zusammenfüge
Die Schönheit und die Macht —
Wohlauf, in steiner Pracht!"

Als sie noch immer sich sträubt, singt er: „*Wie, Ingeborg, du schweifest ab!*" und beruhigt den Brautwerber mit der schönen Redensart: „*Es wird die Zeit das ihre thun.*" Sehr poëtisch nennt Ingeborg ihre Liebe in Folge dessen: rein „*wie Walhalls****) *Morgenträume.*" Und diese unsinnige Metapher begleitet Geisler auch noch naiver Weise mit dem feierlichen Göttermotive:



*) Es ist überhaupt eine Eigenthümlichkeit der Lohmann'schen Tragödienhelden, dass sie sich umbringen, wenn sie sehen, dass ihr Prinzip nicht mehr zu retten ist! Neben Helge und Ingeborg hat übrigens noch Helge's jüngster Bruder Alfdan ein kleines Rollchen, welches im Wesentlichen nur aus den Worten besteht: *O Ingeborg, lieb Schwesterlein, wie sann ich dich beklagen,* welche er an geeigneten Stellen in den Dialog einfliessen lässt.

**) Hiezu ist zu bemerken, dass Lohmann das Wort „Brame" sehr liebt z. B. „schafft im *Brame* Wasser her!" oder, „Mein Herz, nun stirb und sei geborgen, eh noch im *Freudenbrame* das Schlimmste naht!" u. s. w. Auch das Wort „*feil*" gebraucht er nicht richtig. Er spricht von einem „feilen Königssaal", von „feiler Sanftmut".

***) Hiezu ist zu bemerken, dass Lohmann bunt durcheinander bald Walhall, bald Walhall oder Walhalla schreibt.

Prächtig finde ich Ingeborg's Worte:

„Meine Seufzer sandt ich aus
Nach den fernen Fluren;
Da ich einsam saß im Haus
Sah am Himmel fahren
Blitze hin und Blitze her,
Dröngend mahnte das Begehr —
Und Du weiltest ferne.

Gleich darauf fragt Frithjof: „*Bange Seele, was regt dich auf?*" Es ist allerdings neu, dass ein Gewitter dergleichen Begierden aufregen solle! Helge sagt einmal: „Mit leisem Seufzer denken wir des Todten, *mit starkem Schalle* unserer eignen Pflicht;" und als Frithjof gegen den König etwas unverschämt wird, flüstert ihm Ingeborg warnend zu: „*Wahre deines Geistes Adel!*"

Diese sind Pröbchen aus dem ersten Akte. Es wäre wohl genügend zur Charakterisirung der Dichtung; der zweite Akt aber, der noch reicher an poetischen Raritäten sich erweist, verlockt uns zu einer besondern Blumenlese, weil sich in ihm die Situation des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde* als vollständige Parodie abspielt. Auch bei *Ingeborg* ist die Scene ein Hain, und die Zeit von Mitternacht bis Morgengrauen; doch anstatt der einsam in die Nacht hinauslauschenden Brangäne tritt hier ein ganzer Jungfrauenchor auf, und auch Frithjof erscheint mit Begleitung seiner Genossen, freilich um sie alsbald wieder fortzuschicken, und sich nun zunächst allein in einem sentimentalen Solo also lyrisch auszulassen:

„Willkommen, Nacht, im stillen Hain,
Du Mond, der du die *Silberquitten* der Hügel shamst:
In Einsamkeit möcht' ich begraben sein,
— Mich selbst vergessen!" —

So redet der glühende Liebhaber vor dem Rendezvous! Und dazu ertönt ein echtes Tristan-Motiv, als handelte es sich wirklich um die tragische Todessehnsucht des unseligen Liebespaares von Cornwall! — Frithjof setzt aber seine trüben Reflektionen noch tiefsinniger fort. Er fragt nämlich wörtlich:

„Wo blieb, o Liebe, deine Macht?
Wo blieb, o Frieden, deine Schütze,
Seit mir in Zweifelsnacht um's Bette
Gekränkter Ehre Stacheln ragen?!"

(Die Frage- und Ausrufezeichen hat Lohmann selbst dahinter gesetzt!) Kein Wunder, dass unser Held gleich hinzufügt:

„Mein Bangen, wie wüst — mein Herz, wie todt!
Wo weilt mein oft gepriesener Geist!"

Nun schreitet Ingeborg mit ihren Jungfrauen aus dem Tempel Baldurs hervor, weshalb Frithjof sich hinter einem Busche verbirgt. (Es kehrt überhaupt mehrmals in dem Drama wieder, dass die Personen in besonders bedeutenden Momenten sich auf eine Weile hinter einen Busch begeben!) Der Chor singt sofort einige metaphorische Ungereimtheiten zum überflüssigen Preise der längst von uns nach ihrem vollen Werthe geschätzten Jungfrau:

„Du gleich der *Lohe* schlank an Wuchs,
Du volle *Ros'* in Sommersgluth,
Und rein wie hoher Götter Wille (!)
Und doch so warm wie Freya's Blut —
Wie bleichet deiner Wange Gluth!"

worauf Ingeborg sehr kühn heidnische und christliche Anschauungen vermengend erwidert:

„O wäre schon im *Göttermal*
Das Mahl (!) für mich bereitet!

O hätte mich aus diesem Thal
Erbarmen fortgetrieben!"

Der Chor kann nicht umhin nach solchen Ergüssen düster zu bemerken:

„Beklagenswerthe, junge Braut,
Der Tod ist's Herz geschaut" —
(im Vorgehen verhallend:)
„Wie traurig tönt dein Reden!"

Jetzt erst wendet sich Ingeborg dem Busche zu, hinter welchem Frithjof immer noch auf das *Duetto* wartet. Er springt hervor, — „*Frithjof!*" — lange Umarmung, — stürmisches Spiel à la Tristan und Isolde, und d a n a c h Ingeborg im schönsten Nähterinnentone:

Lass', *Liebling* mein, an's Herz dich drücken,
An diesen Herz — es schlägt nur dir!
Wunsch meiner Seele, mein Entzücken!
Birg hier dein Herz u n d weile hier!
Frithjof, mein Heil, *den Busens Flammen*
Herüber strömen lass auf mich:
Wohl Erd' und Himmel *gehn zusammen* (?)
Und jauchzen wenn du minnest mich!
Hienieden will sie nimmer weilen,
Die meine Liebe, kennst und scheu: (?)
Zum *Aether* — (Wie kommt der Aether hier in die nordische Saga? Bei Wagner heisst es: „in den Weltathems webenden All".)
Zum Aether muss sie *steigen*,
Ergiessen sich, ein *himmlisch' Meer!*" —

O heilige Singsangseligkeit! — D a s dichtet und komponirt man in Deutschland zwanzig Jahre nach dem Entstehen des „Tristan"! — Und dazu bemerkt auch noch Frithjof, der nordische Recke:

„O, welche *Bilder malest du!*
Heil deiner *frohen Sinnesart!*
Was du mit *frohem Muth* ersinnst,
Ist Spott auf meine Lage!" u. s. *f.*

Die „gemalten Bilder", die „frohe Sinnesart" und — die „Lage" in M u s i k gesetzt müssen sich köstlich ausnehmen! — Ingeborg fordert hiernach ihren Geliebten nicht etwa auf „ewig die Nacht mit ihr zu theilen", sondern vielmehr — eine gemeinschaftliche Vergnügungsreise nach dem S ü d e n anzutreten:

„Dort, theurer Frithjof, lass uns *Sanftmuth pflegen*,
Und *meine Sitte, holdes Tagwerk* hegen!!"

„Ein schöner Gedanke, aber es kommt anders" sagt der Berliner. Nachdem die bekannten Ankündigungen des nahen Tages sich in banalen Operaphrasen haben laut werden lassen („das Licht bescheint die Stätte deiner Qual!"), und Frithjof mit Lohengrin'schem Ansatz noch das originelle „Bild gemalt" hat:

„An meine Brust, du holde sanfte *Taub'*,
Und nimmer weile so des *Adlers* Raub!"

tritt ein ganzer Chorus von Priestern mit einem veritabeln und solennen „*Priestermarsche*" auf; diesen folgt König Helge mit all seinen Mannen; das Pärchen ist wieder hinter den beliebten Busch getreten, wo es von Helge im *Vorübergehen* bemerkt wird; Frithjof ruft seine Genossen zum Kampf: „Heran ihr Knechte im *Flötterschein!*" und gibt Zweien von ihnen einen Wink, *worauf diese schleunigst in den Tempel gehen und ihn anzünden.* Während der Chor singt:

„Eilet zum Tempel! Schaffet im Brunn!
Wasser her! Wasser her! Es brennt das Haus!"

schlägt Frithjof sich durch die Menge Bahn, Alle schauen *in rathloser Verwirrung* ihm nach, und der Vorgang fällt! —

Der dritte Akt holt ein hier noch verschmähtes Tristan-Motiv nach. Herr Lehmann muss der Welt doch noch zeigen, *was ein Marke ist!* Wagner hat

es offenbar auch hier wieder ihm überlassen das Rechte zu treffen. Der alte König Ring überrascht also jetzt seinerseits die Liebenden bei einer zweiten Liebesscene, und zwar mit dem ehrwürdigen Schäkerworte:

„*Ei*, Ingeborg, du holde Braut,
Ist diess des Tages Feier?"

Dann wird er heftig:

„Heraus das Schwert, du junger *Faust (!)*
Wolle (!) den Schimpf *vertreten*." *(?)*

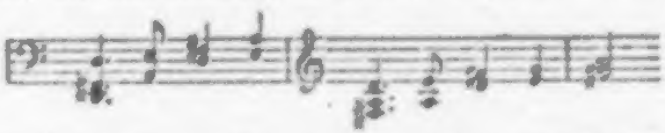
Da aber Ingeborg sich dazwischen wirft, klagt er alsbald sehr rührend in repetirender Form:

„Muss wieder einsam stehen —
Muss wieder einsam stehen!"

Dann überlegt er sich den Fall noch einmal und meint *à part* sehr fein:

„Hilft nicht Gewalt zum Ziel in *mancher Sache?* — —
In dieser nicht; nein, nein — in dieser nicht! . . . .
Nicht denke ferner, Jugend zu gewinnen,
Dein bestes Loos winkt schon aus Walhalls Thor."

Wozu wieder, wie eine Mahnung an bessere Tage, das schöne Motiv erklingt:



Auf diese edle Selbsterkenntniss, die er später noch in die herrlichen Entsagungsworte fasst:

„*Dort* steht der Jungfrau Herr und Hort,
Dem die Natur Besitz *verliehn!*"

stimmen die Liebesseligen das schöne Duo an: „Hab Dank, *du Guter am stillen Abend*"! und Ring singt dazu ganz befriedigt:

„Gedenket mein in eurem Glück,
In eurer Liebe Wonnestunden.
Lasst diesen Balsam mir zurück!" —

Das nennt er auch noch *Balsam!* — Wünschen wir Herrn Geisler, der seine Oper im Lauf des Winters in Leipzig zur Aufführung bringt, dass seine Musik auch dem Publikum Balsam sei für die Wunden, die der Lohmann'sche Text dem gebildeten Geschmack schlägt. Geislers Musik ist frisch, klang-schön und ungekünstelt; er hat auch schon recht wirksame Instrumental-Kompositionen geschrieben; aber wir fürchten doch, dass die gar zu häufigen und gar zu getreuen Anklänge an echt Wagnerische Motive (z. B. vollständig das *Ring*motiv beim Anbruch des Tages im II. Akte), deren er sich in der Schaffenslust selbst gar nicht einmal bewusst geworden sein mag, ihm manches böse Wort der Kritik, manches Lächeln des Publikums einbringen werden. — Motti hat es weit besser verstanden in seiner Musik die Klippe wirklicher Nachahmung zu vermeiden, wie er denn auch den unvergleichlich anständigeren Text voraus hatte. — In allerjüngster Zeit ist es übrigens Herrn Joseph Huber gelungen, das Lohmann'sche Ideal des musikalischen Dramas durch die Komposition seiner *Irene* zu verwirklichen. Der Dichter erkennt das mit „heller Freude" in einer Reklame an, die ich einer Musikzeitung entnehme: „Die Leitmotive sind zu symphonischen Themas geworden", welche den einzelnen Charakteren jenes einaktigen Dramas entsprechen, und sich doch „gemäss den Ziffern der Proportionslehre" zu einer streng symphonischen Einheitlichkeit aufbauen. „Hiermit" — sagt Lohmann — „erledigen sich aber auch alle die Wehmuthsklagen über Zweifel und Verwirrung in Sachen dramatisch-musikalischer Gestaltung, die dramatische und gleichzeitig doch geschlossene Form auf neuer, den eingeborenen Gesetzen musikalischer zusammengesetzter Kunst

entsprechender Grundlage darf mit „Irene" von Joseph Huber ein für alle Mal als gefunden gelten."

Nun, Gott sei Dank!

Wir gestehen, auf Huber's Musik ungemein neugierig zu sein; denn bei der Lektüre des Dramas *Irene* ist es uns geradezu unbegreiflich erschienen, wie man dazu Musik machen könne!! —

Hiernach haben wir nur noch zu konstatiren, dass das Resultat unseres flüchtigen Ueberblickes über die moderne Textproduktion ein recht trauriges ist! Der „zweifellose Einfluss" Wagner's auf unsere Textdichter ist in der That derart, dass man — nichts davon bemerkt, dass ein Dichter, wie Wagner, unter uns lebt, — ausser insoferne die kleineren Musiker blindlings nach dem *Anscheine* ähnlicher Effekte haschen, wie sie dieselben bei Wagner wirksam finden. Nun aber von dichterischer Impotenz oder Ungeschicklichkeit ohne tiefere poetische Begründung aneinander gereiht, sind sie rein äusserlich in eine Welt von Plattitüden und Phrasen verwoben, mit der Anforderung, sie ebenso musikalisch ernst zu nehmen, als die genialsten dramatischen Schöpfungen der Zeit. Was bei Wagner von innen heraus, als der nothwendige Ausdruck einer grossen Gesammtanschauung oder Grundidee, mit kraftvoller Bestimmtheit sich zweifellos lebendig darstellt, das erscheint dort wie eine angelernte Redensart oder ein schlecht ausgesprochenes Fremdwort im Munde von Personen, die mit dem Geiste des Wagnerischen Drama's und der Musik nichts, und mit dem Geiste ihrer eigenen Dichter und Musiker auch nur das Alleräusserlichste gemein haben: nämlich, dass sie als die *Masken* dienen müssen, durch welche der produktionslustige Künstler vom Publikum sich das *Plaudite* erbittet.

Möge es bald besser werden — oder vielmehr: möge Keiner mehr Dramen für Komposition schreiben, der es nicht kann. — Gebt uns leichte, lustige Musik auf lustige Texte! Gut. Aber nur keine zentnerschwere, bitter ernste Musik zu leichten, gezierten und albernen Worten! —

Geschichtlicher Theil.

Zur Kaiser-Joseph-Feier.

Von Professor Dr. Adalbert Horawitz.

Wenn irgend eines der vielleicht allzuhäufigen Feste, die in unserem Wien die Bevölkerung in Athem erhalten und einen stäten Freudenjubel erzeugen, dem die thatsächlichen Verhältnisse nicht immer entsprechen, wenn irgend eines so recht spontan aus dem tiefsten Fühlen und echter Begeisterung des Volkes sich erhebt, so ist es das Fest, das den genialsten österreichischen Regenten zu feiern unternimmt. Und dieses Fest kommt zur rechten Zeit! Es wird — wir hoffen dies — gute politische Gedanken erzeugen, es wird Gelegenheit geben, Larven zu scheuchen, die unhold die schönen lichtvollen Tage des jungen Oesterreich heimsuchen, um sie wieder umzuwandeln in das Zwielicht missfarbner Dämmerung. — Und froh wollen wir dieses Fest feiern, als ein Fest, bei dem sich

Alle, die an die Möglichkeit einer Regeneration der in geschichtliche Nöthe verstrickten Menschheit durch die kräftige Förderung der menschenwürdigen Gefühle und Bestrebungen in den Seelen der Völker und der Einzelnen glauben, siegbewusst die Hände reichen, einer besseren Zukunft entgegensehend, einer Zukunft, in der auch das Andenken unseres kaiserlichen Idealisten allgemeiner gefeiert und gesegnet werden wird; denn was er in hochfliegendem Eifer einer, seinen Gedanken noch nicht zugereiften Gegenwart mitunter zu verwirrendem Misslingen aufdrängen gewollt, das wird in jener Zukunft erst zu voller Wirkung erblühen! —

Nicht ist es Aufgabe dieser Blätter bei der überreichen Fülle grosser unvergänglicher Thaten zu verweilen, durch die der opferfreudige unermüdliche Monarch ein modernes Oesterreich geschaffen, das man trotz all' den tief beklagenswerthen Reaktionen denn doch in den letzten Jahrzehnten wieder zu erwecken begonnen hat. Nicht ist es auch nöthig, den Lesern dieser Blätter die Geschichte zu künden all der gewaltigen Anläufe, die genommen wurden, der Reformen, die er begann und ausführte; nur wenige Worte mögen genügen. Joseph hat in kurz, allzu kurz bemessener Regierung mehr gethan, als Andere in vielen Dezennien. Für seine rastlose Thätigkeit sei nur der Thatsache Erwähnung gethan, dass in den ersten drei Jahren seiner Regierung nicht weniger als 276 allgemeine Verordnungen erschienen, die der Kaiser alle selbst ausgearbeitet und mit Einleitungen und Erklärungen versah. Erwähnt werde hier auch nur, welche Sparsamkeit Joseph im Hofstaate zeigte, wie er die spanische Etikette beschränkte, wie zu ihm stäts Jedem aus dem Volke der Zugang offen war, wie kein Stand, kein Privileg, den Verbrecher vor des Kaisers Strafe schirmte, harte grausame Gesetze aber ihre Milderung fanden. Und wer möchte der vielen Wohlthaten vergessen, die er den Invaliden, den Armen, der Bevölkerung Wiens erwies. Doch vor Allem denkt Jeder bei Joseph's Namen an die sein Gedächtniss unsterblich machende Aufhebung der Leibeigenschaft, der Folter, und an seinen Kampf gegen Rom, das entartete Mönchthum, den Jesuitismus und jeglichen Aberglauben.

Man hat in unsern Tagen das System Josephs als das des *patriarchalischen Absolutismus* scharf getadelt: man sprach von seiner Revolution vom Throne aus, von seiner Missachtung historischer Rechte, man ging soweit, das Grundgesetz geschichtlicher Betrachtung zu vergessen, das Jeden aus der Anschauung seiner Zeit zu beurtheilen vorschreibt. Alledem wird man aber entgegenhalten: mag die graue Theorie mäkeln und tadeln, wie sie will, mögen Junker- und Pfaffenthum und einige Hofmarschälle noch so sehr sich über den „aus der Art geschlagenen Regenten" entsetzen: dem Volke, dem wahren echten Volke bleibt Joseph's Erscheinung eine der hellsten und beliebtesten.

Nicht das stolze Wort, das er beim Regierungsantritte, im Geiste seines Vorbildes, des grossen Friedrich, schrieb: *Ich habe die Philosophie zur Gesetzgeberin meines Reiches gemacht* hat ihm die Herzen des Volkes für alle Zeiten gewonnen, sondern die warme, hingebende Liebe für seine Unterthanen, die treue Bemühung, ihr Glück, ihr Gedeihen herbeizuführen. — Und mag der sanguinische, ungeduldige Herrscher oft geirrt haben, wir werden doch niemals irre an ihm, denn wir wissen: der Grundzug seines Wesens war in Wahrheit das, von dem auf dem Monumente eines Nachfolgers zu lesen — sein Lebenselement war die Liebe, die werkthätige Liebe zu seinen Völkern!

Wohl würde das bisher Gesagte begreiflich machen, warum diese Blätter, die den Idealismus als ihre Fahne hochhalten, auch ihrerseits des Kaisers Erinnerung

wachrufen. — Doch kommt noch ein weiteres Moment hinzu, das uns nicht erlaubt, an jenem Feste schweigend vorüberzugehen, ich meine das Verhältniss des Kaisers zu den Bestrebungen deutscher Kunst. Allbekannt ist Joseph's Stellung zur dramatischen Dichtung, man kennt seine Beziehungen zu Lessing und Klopstock, kennt die begeisterten Panegyriken, die ihm von grossen und kleinen Sängern des deutschen Parnasses zu Theil wurden. Doch wichtiger als all' dieses ist sein Bestreben, eine *deutsche Nationalbühne*, eine *deutsche Oper* zu begründen. Wie Schiller, sah ja auch Joseph in der Bühne ein wesentliches Mittel der Nationalbildung, eine der vornehmsten Erziehungsanstalten des Volkes. Sie den wechselnden und schädigenden Einflüssen der Privatverwaltung zu entziehen, ein gutes Repertoire für diese Bühne durch Ausschreibung von Preisen zu schaffen, war des Kaisers ernstliche Sorge. Mit aller Kraft setzte er hier ein und wendete reiche Mittel an, um gute Schauspieler zu bekommen. Wie der Kaiser auch hier wieder persönlich eingriff, zeigt, dass u. A. *Fiesko* schon vier Jahre nach der Mannheimer Aufführung in Wien durch besonderen Antheil des Kaisers, der sogar die Einrichtung für seine Bühne selbst übernahm, über die Bretter ging. Dabei war er unermüdlich mit Gnadenbeweisen, Gehalterhöhungen, Pensionen, er führte die Ferienzeit zur Erholung der Schauspieler ein. Die Biographien von Müller, Meyer und Dittersdorf, Schroeder sind voll von Zügen, welche die Sorge des Kaisers bezeugen. Und doch fand er so oft nur gemeine Intriguen, Verhetzungen und Undank. Der rechte Intriguant und Störenfried war der jüngere Stephani, aber auch sonst stieg die Lässigkeit, Parteilichkeit und Vortheilsmacherei der dirigirenden Ausschüsse so sehr, dass das ganze Werk bedroht ward. Doch Joseph's Energie schuf auch hier die Anfänge des Bessern, das *Wiener Burgtheater* gewann ein Publikum, welches Kritik übte, wie keines, das aber auch mit seinen Schauspielern in einen engeren, familiären Kontakt stand und mit feinem Gefühl eine Art ästhetischer Erziehung besorgte.

Aber nicht nur ein deutsches Theater wollte Kaiser Joseph, auch die *Oper* sollte deutsch werden. Die Klagen des französischen Gesandten, wie anderer Adeligen, wies er mit kurzer Gegenrede ab: wenn sie die deutsche Oper nicht verständen, müssten sie eben deutsch lernen. *Ich will versuchen*, sagte der Regent, *wie unser Publikum den deutschen Gesang aufnimmt*; ein „*Nationalsingspiel*" sollte an die Stelle des Balletes und der italienischen Oper treten. Mit sehr unzulänglichen Kräften — die Choristen mussten aus den Kirchen zusammengebracht werden, häufige Proben wurden nöthig — ward begonnen. Der Kaiser nahm auch hier die Sache *sehr* ernst, die Sänger erhielten — was stäts nöthig wäre — dramatischen Unterricht, die Operetten standen nicht unter der gewöhnlichen Theaterzensur, sondern unmittelbar unter dem Oberkammerherrn und dem Kaiser selbst. Der Kaiser — wie bekannt — gründlich musikalisch gebildet (er spielte Cello, Viola und Klavier, war ein gewandter Partiturleser und Sänger aus der italienischen Schule) nahm jede Oper, die aufgeführt werden sollte, selbst vorher durch. Doch auch diesen edlen Tendenzen standen zahlreiche Hemmnisse entgegen, vor Allem der Mangel an Komponisten. Zwar Umlauf und Dittersdorf arbeiteten fleissig, doch keineswegs ausreichend, 1781 muss Salieri, der Feind der deutschen Oper, auf ausdrücklichen Befehl des Regenten eine deutsche komische Oper schreiben, deren Text aber, wie der der meisten Libreti, erbärmlich war; Mozart nennt sie *ein elendes Originalstück*. Auf die Werke norddeutscher Komponisten, auf Benda, Schweitzer, Reichard, ward nicht zurückgegriffen, auch Mozart weniger berücksichtigt, als es die grossen Erfolge seiner Oper *die Entführung aus dem Serail* erhoffen liessen. Eben der Mangel an einem bedeutenderen Repertoire, vor Allem aber die Intriguen Stephani's und Streitig-

keiten der Schauspieler schadeten auch hier wieder den trefflichen Institutionen und Absichten des Kaisers.

So erfüllte sich denn auch auf diesem Gebiete das wahrhaft tragische Geschick des edlen Mannes. Nicht gelang, was er schaffen wollte. Im Kampfe gegen gemeine Niedertracht und kümmerliche Dummheit kamen die Ideale des erleuchteten Regenten nicht zur Realisirung. Aber auch auf diesem Gebiete, wie auf so vielen anderen, trat die Erscheinung zu Tage: so oft es besser ward mit dem Wiener Kunststreben, kam man auf des Kaisers Gedanken zurück. So hat denn endlich auch die deutsche Oper bei uns Fuss gefasst, doch so manche Feinde, die damals ihre Existenz schädigten und sie endlich wieder verdrängten, bestehen jetzt noch. Hoffen wir, dass sie in Wahrheit eine deutsche Oper werde, wie die Wiener Hofbühne durch Kaiser Joseph eine deutsche geworden ist.*)

An Kaiser Joseph's herrlichen Ausspruch, womit er seinem Hoftheater die erhabene und einzig des kaiserlichen Namens würdige Aufgabe stellte:

zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beizutragen

— hieran knüpfte bekanntlich Richard Wagner seine so ungemein lesens- und beachtenswerthen Betrachtungen und Reformvorschläge betreffs des *Wiener Hofoperntheaters*, welche er während seines längeren Aufenthaltes in Wien (1863), auf Grund seiner eigenen Erfahrungen von dem dortigen Theater, mit wahrhaft klassischer Präzision fixirt hatte. (Ges. Schriften und Dichtungen Bd. 7 S. 365.) Noch heute könnte und sollte jedes grössere Operntheater, welchem die Mittel zu Gebote stehen, um wirkliche Kunstleistungen zu ermöglichen, diese erleuchteten und durchaus praktisch gedachten Vorschläge ernstlich sich zu Gemüthe führen; und nicht zum Mindesten das heutige Wiener Operntheater selbst. Damals als Wagner in Wien lebte, wäre der Zeitpunkt gewesen, an welchem Joseph's edeler Gedanke mit Hilfe des schöpferischen Genius (der *für ihn*, in Mozart, zu spät erschienen war) hätte zur Durchführung gelangen können. Man liess die kostbare Gelegenheit ungenutzt vorübergehen; nicht einmal die geplante *Tristan*-Aufführung kam zu Stande, und sie schwebt noch jetzt, nach 17 Jahren, in Zweifeln; Offenbach's „seriöser" Opernversuch, die alsbald gräulich durchfallenden *Rheinnixen*, musste zum Vorwande dienen, dass man mit Wagner sich nicht länger beschäftigen könne; der wundervoll belehrende und Weg-weisende Aufsatz des Meisters bildete eine Zeit lang einen interessanten Gesprächsstoff, aber Nichts davon trat in das Leben. Wagner verliess Wien, und im folgenden Jahre führte König Ludwig von Bayern das edelste Fürstenwerk aus: den deutschen Künstler und seine reformatorischen Ideen in seinen erhabenen Schutz zu nehmen.

In Wien wuchsen die enthusiasmirenden Wirkungen Wagnerischer *Kunst* fernerhin allerdings immer mächtiger an; doch auch sie konnten es, bei der mangelhaften Organisation des modernen Theaterwesens überhaupt, nicht verhindern, dass das Hoftheater, indem es mit allen möglichen Geschmacksrichtungen sich abzufinden suchte, an ewig bedrängenden Finanzkalamitäten laborirte, woraus mit im-

*) Den folgenden Schlussabsatz gestattet sich die Red. d. Bl., theils mit Benutzung anderweitiger Wiener Notizen, dem obigen Artikel unserres hochgeschätzten Mitarbeiters noch hinzu zu fügen.

mer wieder verfehlten Experimenten zeitweilig sich helfen zu können, es ganz vergebliche Hoffnung hegte. Direktoren kamen und Direktoren gingen, und in höchster Noth brachte schliesslich ein eifriger Mann den Cyklus des *Nibelungenringes* wirklich vollständig auf die Scene am Opernring. Das war für Wien ein grossartiges künstlerisches Ereigniss, und man konnte daran ersehen, wie weit die Wirkung Wagners dort (vorzüglich auch Dank der musterhaften Thätigkeit des akademischen Wagner-Vereines) sich bereits verbreitet und vertieft hatte, und welche bedeutende Wirksamkeit dieser Kunst, bei gewissenhafter Pflege, noch zu verdanken sein könnte. Zugleich aber musste man jetzt am Allerdeutlichsten erkennen, dass jede ideale Wirksamkeit unmöglich gemacht werde, wenn nicht eine gründliche *Reform* der gesammten Theaterverhältnisse einträte, die zu allererst die finanzielle Lage des Theaters soweit aufbesserte, dass man sich daselbst einer ruhigen Besorgung seiner ernsten künstlerischen Obliegenheiten zu widmen beginnen könnte. Diess geht nun nicht mit einem Male; denn mit gar vielem Alteingewurzelten ist nur allmählich aufzuräumen, und das Neue stampft sich nicht aus dem Boden. Doch wollen wir wünschen, dass man mit dem neuerdings gezeigten redlichen Ernste die alten Gegenmächte nach und nach verdrängen und dem Ziele sich nähern möge, welches einst Wagner dem Wiener Theater gewiesen hatte. Bayreuth selbst aber wird in seinen geordneten Festaufführungen und den dabei stylgemäss ausgebildeten jungen Künstlerkräften einem jeden ernstlich reformatorisch gesonnenen Leiter einer grossen Kunstanstalt die beste, immer lebendige Quelle zur Gewinnung der entsprechenden künstlerischen Helfer am Werke darbieten, und so — wie es bereits in der Ermöglichung des *Nibelungenringes* zu Wien durch einen Sänger von der Bayreuther Schule, als einzelnes Moment, geschehen war — den idealen deutschen *Kunststyl* auch auf die anderen Zentren deutscher Theaterwelt mehr und mehr übertragen lassen.

Hoffen wir das Beste, und halten wir daran fest: dass, wenn man je zur Verwirklichung jenes edelen Motto's des gefeierten Kaisers Joseph gelangen will, man diess heute nur in innig verständnissvollem Zusammenhange mit unserer grossen deutschen idealen Kunst und ihrem grössesten lebenden Meister, erhoffen dürfe. Dass damit auch aller mittelverschluckende Luxus und unnütze Gewohnheitskram beseitigt werden müsste, dieses beweist: wie auch das weise und nothwendige Prinzip der *Sparsamkeit* sich immer noch besser vereinigt mit den Interessen reiner, ernster Kunstpflege, als mit der üblichen Tendenz des modernen Operntheaters, welche darin besteht: mit einzelnen hochbezahlten „Sternen" verblüffend glänzen zu wollen, und den jämmerlichen Rest leichtsinnig auf Rechnung des *ungebildeten Geschmackes* des nichts anderes verlangenden Publikums zu setzen. Das Publikum verlangt nichts anderes, weil es nichts verlangen kann, was es nicht kennt; aber gibt man ihm das Andere, so ist es für das Gute und Vollkommene begeistert dankbar, und erhebt sich schon damit auf eine höhere Stufe des Kunstgeschmackes. Diesem aber, und durch ihn die „Sitten" der Nation, zu veredeln, ist die Aufgabe jedes wahren fürstlichen Theaters, zum Unterschiede von den gewerblichen Instituten, welche von der Fruktifizirung des *schlechten* Geschmackes ihr Dasein fristen. Dem Publikum gegenüber soll jeder Leiter einer wirklichen Kunstanstalt auf Kaiser Joseph's Standpunkt sich stellen: so wird es ihm, seinem Institute und dem Publikum wohlergehen.

Möge die Joseph-Feier auch in diesem Sinne ermahnend und fördernd wirken; dann ist sie wahrlich nicht vergebens gefeiert worden! —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen. — An Stelle des verstorbenen Musikdirektors Albert Hahn hat Frau Magdalene Charisius die Vertretung unseres Vereines für Königsberg i. P. übernommen. — In Bromberg will Herr Buchhändler Dr. Richard Fischer die Interessen unseres Vereines vertreten. — Herr Musikdirektor August Reiser, bisher einer unserer Vertreter in München, ist nach Cöln übergesiedelt. —

Litterarische Anzeigen. — Unseren Mitgliedern ist zwar die Anschaffung der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* von Richard Wagner durch die Ermässigung des Preises auf ℳ 30 (geb. ℳ 40) und die Vergünstigung einzelne Bände à ℳ 3.50, (geb. ℳ 4.50) beziehen zu können, in erfreulicher Weise erleichtert. Doch aber dürfte es gerade Manchem der Unserigen angenehm sein, Gebrauch zu machen von der durch den Verleger neu eingerichteten Ausgabe der Werke in 45 einzelnen Lieferungen à 80 ₰, welche durch jede Sortimentsbuchhandlung ohne Portospesen zu beziehen sind. Wir wollten daher nicht unterlassen, sie noch besonders darauf aufmerksam zu machen. —

Soeben erschien eine empfehlenswerthe Schrift von einem unserer Vereinsgenossen, dem bekannten Wiederhersteller der *Viola alta*, Grossherzogl. Mecklenb. Kammervirtuosen und Lehrer der Musikgeschichte an der Würzburger kgl. Musikschule, Hermann Ritter: *Repetitorium der Musikgeschichte*, nach Epochen übersichtlich dargestellt, nebst einem Verzeichnisse der hauptsächlichsten wissenschaftlichen Musiklitteratur, 228 Seiten, Preis: 3 ℳ (Würzburg, A. Stuber 1881). — Bei dieser Gelegenheit erinnern wir noch gerne mit besonderer Empfehlung an die kleine Schrift desselben Verfassers: *Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues*, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, mit 5 in den Text gedruckten und 2 Tafel-Abbildungen, 64 Seiten, Preis: 2.50 ℳ (Leipzig J. J. Weber 1877), ausgezeichnet durch eine ganz treffliche kurze historische Uebersicht über Entstehung und Benennung der Saiteninstrumente. —

Der mit Recht bei den Musikern sehr beliebte, ungemein praktische und reichhaltige *allgemeine deutsche Musiker-Kalender* von O. Eichberg für das Jahr 1881 (Berlin, Raabe und Plotho) ist erschienen und wird hiermit auch von uns wiederum empfohlen.

Berichtigung. — Verfasser der im Septemberstück (G. E. Lessing's Beiträge zur Kenntniss der deutschen Sprache) erwähnten Broschüre über „Moses Mendelsohn's Verdienste um die deutsche Nation" ist der *Rabbiner* Dr. Emanuel Schreiber in Bonn, Redakteur der „Zeitschrift für das freisinnige Judenthum: *Die Reform*". —

Fonds-Spenden. — Der *Frankfurter Wagner-Verein* lieferte bei seiner Auflösung 500 ℳ an den Bayreuther Fonds ab. — Der ungenannte Münchener Spender von 1000 ℳ (lebenslängliches Mitglied), dessen auf S. 365 des Jahrgangs 1879 Erwähnung gethan worden ist, sandte wiederum 400 ℳ Extrabeitrag zum Fonds ein. — Ausserdem kamen aus Brüssel 1000 ℳ, aus Dresden 500 ℳ —

Für den *Wiesbadener Fonds* wurden von obigem Mitgliede 50 ℳ, aus Graz 20 ℳ, aus Braunschweig 105 ℳ, aus Berlin 4.80 ℳ gezahlt.

Im Verlage des Patronat-Vereines.

Druck von Th. Burger in Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Dezember. Zwölftes Stück. 1880.

Inhalt: — „Was nützt diese Erkenntniss". Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst. Von Richard Wagner. — Ueber den politischen Liberalismus. Von Hans von Wolzogen. III. Der moderne Parlamentarismus. IV. Deutscher Parlamentarismus. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IV. Moderne Bildung. Von Hans Herrig. — Geschäftlicher Theil: Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Von Richard Wagner. — Bemerkungen des Verwaltungsrathes. — Anzeige der Redaktion. — Generalregister. —

„Was nützt diese Erkenntniss?"

Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst.

Fragt ihr, was die Erkenntniss des Verfalles der geschichtlichen Menschheit nützen soll, da wir doch alle durch die geschichtliche Entwickelung derselben das geworden sind, was wir sind, so könnte man zunächst abweisend etwa erwidern: fragt diejenigen, welche jene Erkenntniss von jeher wirklich und vollständig sich zu eigen machten, und erlernt von ihnen wahrhaft ihrer inne zu werden. Sie ist nicht neu; denn jeder grosse Geist ist einzig durch sie geleitet worden; fraget die wahrhaft grossen Dichter aller Zeiten; fraget die Gründer wahrhaftiger Religionen. Gern würden wir euch auch an die mächtigen Staatenlenker verweisen, wenn selbst bei den grössten derselben jene Erkenntniss richtig und vollständig vorauszusetzen wäre, was aus dem Grunde unmöglich ist, weil ihr Geschäft sie immer nur zum Experimentiren mit geschichtlich gegebenen Umständen anwies, nie aber den freien Blick über diese Umstände hinaus und in ihren Urstand hinein gestattete. Gerade der Staatenlenker ist es demnach, an dessen stets misrathenden Schöpfungen wir das üble Ergeb-

niss des Nichtgewinnes jener Erkenntniss am deutlichsten nachzuweisen vermögen. Selbst ein Markus Aurelius konnte nur zur Erkenntniss der Nichtigkeit der Welt gelangen, nicht aber selbst nur zu der Annahme eines eigentlichen Verfalles einer Welt welche etwa auch anders zu denken wäre, geschweige denn der Ursache dieses Verfalles; worauf sich denn von je die Ansicht des absoluten Pessimismus gründete, von welcher, schon einer gewissen Bequemlichkeit halber, despotische Staatsmänner und Regenten im Allgemeinen sich gern leiten lassen: dagegen nun allerdings eine noch weitergehende vollständige Erkenntniss des Grundes unseres Verfalles zugleich auf die Möglichkeit einer eben so gründlichen Regeneration hinleitet, womit für Staatsmänner wiederum gar nichts gesagt ist, da eine solche Erkenntniss weit über das Gebiet ihrer gewaltsamen, stäts aber unfruchtbaren Wirksamkeit hinausgeht

Um demnach zu erfahren, wen wir nicht zu befragen haben, um für die Erkenntniss der Welt mit uns in das Reine zu kommen, hätten wir etwa die gegenwärtige sogenannte politische Weltlage ganz allgemeinhin in das Auge zu fassen. Diese charakterisirt sich uns sofort, wenn wir das erste beste Zeitungsblatt zur Hand nehmen und es in dem Sinne, dass gar nichts darin uns persönlich anginge, durchlesen: wir treffen dann auf Soll ohne Haben, Wille ohne Vorstellung, und diese mit grenzenlosem Verlangen nach Macht, welche selbst der Mächtige nicht zu besitzen wähnt, wenn er nicht noch viel mehr Macht habe. Was dieser dann mit der Macht anzufangen im Sinne tragen möge, sucht man vergebens aufzufinden. Wir sehen da immer das Bild Robespierre's vor uns, welcher, nachdem ihm vermittelst der Guillotine alle Hindernisse für die Offenbarung seiner volkbeglückenden Ideen aus dem Wege geräumt waren, nun nichts wusste, und mit der Empfehlung der Tugendhaftigkeit im allgemeinen sich zu helfen suchte, welche man sonst viel einfacher in der Freimaurerloge sich verschaffte. Aber dem Anscheine nach ringen jetzt alle Staatenlenker um den Preis Robespierre's. Noch im vorigen Jahrhundert ward dieser Anschein weniger verwendet; da schlug man sich offen für die Interessen der Dynastien, allerdings sorgfältig überwacht vom Interesse der Jesuiten, die leider noch neuerdings den letzten Gewaltherrscher Frankreichs irre führten. Dieser vermeinte, für die Sicherung seiner Dynastie und im Interesse der Zivilisation nöthig zu haben, Preussen eine Schlappe beizubringen, und da Preussen sich hierzu nicht hergeben wollte, musste es zu einem Kriege für die deutsche Einheit kommen. Die deutsche Einheit wurde demzufolge erkämpft und kontraktlich festgesetzt: was sie aber sagen sollte, war wiederum schwer zu beantworten. Wohl wird es uns aber für dereinst in Aussicht gestellt hierüber Aufschluss zu erhalten, sobald nur erst noch viel mehr Macht angeschafft worden ist: die deutsche Einheit muss überall hin die Zähne weisen können, selbst wenn sie nichts damit zu kauen mehr haben sollte. Man glaubt Robespierre im Wohlfahrtsausschusse vor sich sitzen zu sehen, wenn man das Bild des in abgeschiedener Einsamkeit sich abmühen

den Gewaltigen sich vergegenwärtigt, wie er rastlos der Vermehrung seiner Machtmittel nachspürt. Was mit den bereits bewährten Machtmitteln auszurichten und demnach der Welt zu sagen gewesen wäre, hätte dagegen zur rechten Zeit jenem Gewaltigen etwa beikommen dürfen, wenn die von uns gemeinte Erkenntniss ihn erleuchtet hätte. Wir glauben seinen Versicherungen der Friedensliebe gern; hat es sein missliches, diese durch Kriegführung bewähren zu müssen, und hoffen wir aufrichtig, dass uns dereinst der wahre Frieden auch auf friedlichem Wege gewonnen werde, so hätte dem gewaltigen Niederkämpfer des letzten Friedensstörers es doch aufgehen dürfen, dass dem freventlich heraufbeschworenen furchtbaren Kriege ein anderer Friede zu entsprechen habe, als diese zu stäter neuer Kriegsbereitsheit geradezu anleitende Abmachung zu Frankfurt a/M. Hier würde dagegen die Erkenntniss der Nothwendigkeit und Möglichkeit einer wahrhaftigen Regeneration des der Kriegs-Zivilisation verfallenen Menschengeschlechtes einen Friedensschluss haben eingeben können, durch welchen der Weltfriede selbst sehr wohl anzubahnen war: es waren demnach nicht Festungen zu erobern, sondern zu schleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegssicherheit zu nehmen, sondern Pfänder der Friedenssicherung zu geben; wogegen nun historische Rechte gegen historische Ansprüche, alle auf das Recht der Eroberung begründet, einzig abgewogen und ausschläglich verwendet wurden. Wohl scheint es, dass der Staatenlenker mit dem besten Willen nicht weiter sehen kann, als es hier gekonnt wurde. Sie phantasiren Alle vom Weltfrieden; auch Napoleon III. hatte ihn im Sinne, nur sollte dieser Friede seiner Dynastie mit Frankreich zu gute kommen: denn anders können diese Gewaltigen sich ihn doch nicht vorstellen, als unter dem weithin respektirten Schutze von ausserordentlich vielen Kanonen.

Jedenfalls dürften wir finden, dass, wenn unsere Erkenntniss für unnütz angesehen werden sollte, die Weltkenntniss unserer grossen Staatsmänner sogar uns noch hart zum Schaden gereicht. —

Es ist mir bereits früher widerfahren, dass meinen Darlegungen des Verfalles unserer öffentlichen Kunst nicht viel widersprochen, meinen Gedanken über eine Regeneration derselben jedoch mit heftigem Widerwillen entgegnet wurde. Sehen wir von den eigentlichen seichten Optimisten, den hoffnungsvollen Schooskindern Abrahams ab, so können wir auch annehmen, dass die Ansicht von der Hinfälligkeit der Welt, ja der Verderbtheit und Schlechtigkeit der Menschen im Allgemeinen nicht besonders abstösst: was Alle unter einander von sich halten, wissen sie recht gut; selbst aber die Wissenschaft bekennt es nicht, weil sie beim „stäten Fortschritt" ihre Rechnung zu finden gelernt hat. Und die Religion? Luthers eigentliche Empörung galt dem freventlichen Sündenablasse der römischen Kirche, welche bekanntlich sogar vorsätzlich erst noch zu begehende Sünden sich bezahlen liess: sein Eifer kam zu spät; die Welt wusste die Sünde bald gänzlich abzuschaffen, und die Erlösung vom Uebel erwartet man jetzt gläubig durch Physik und Chemie.

Gestehen wir uns, dass es nicht leicht ist die Welt für die Anerkennung des Nutzens unserer Erkenntniss zu gewinnen, wenn gleich sie den Unnutzen der gemeinen Weltkenntniss leicht unbestritten lassen dürfte. Möge uns diese Einsicht aber nicht davon abhalten, jenem Nutzen näher nachzuforschen. Hierfür werden wir uns nicht an die stumpfe Menge, sondern an die besseren Geister zu wenden haben, durch deren andererseits noch vorherrschende eigene Unklarheit der befreiende Lichtstrahl der richtigen Erkenntniss zu jener Menge eben noch nicht hindurchzudringen vermag. Diese Unklarheit ist aber so gross, dass es wirklich erstaunlich ist die allerbedeutendsten Köpfe jeder Zeit, seit dem Aufkommen der Bibel, davon behaftet und zu Seichtigkeit des Urtheils angeleitet zu sehen. Man denke an Goethe, der Christus für problematisch, den lieben Gott aber für ganz ausgemacht hielt, im Betreff des letzteren allerdings die Freiheit sich wahrend, ihn in der Natur auf seine Weise aufzufinden; was dann zu allerhand physikalischen Versuchen und Experimenten führte, deren fortgesetzte Betreibung den gegenwärtig herrschenden menschlichen Intellekt wiederum zu dem Ergebnisse führen musste, dass es gar keinen Gott gebe, sondern nur „Kraft und Stoff." Es war — und dies, wie spät erst! — einem einzigen grossen Geiste vorbehalten, die mehr als tausendjährige Verwirrung zu lichten, in welche der jüdische Gottes-Begriff die ganze christliche Welt verstrickt hatte: dass der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder festen Fusses sich aufrichten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's, dem weitherzigen Arthur Schopenhauer.

Wer sich von der Verwirrung des modernen Denkens, von der Lähmung des Intellektes unserer Zeit einen Begriff machen will, beachte nur die ungemeine Schwierigkeit, auf welche das richtige Verständniss des klarsten aller philosophischen Systeme, des Schopenhauer'schen, stösst. Wiederum muss uns dies aber sehr erklärlich werden, sobald wir eben ersehen, dass mit dem vollkommenen Verständnisse dieser Philosophie eine so gründliche Umkehr unseres bisher gepflegten Urtheiles eintreten muss, wie sie ähnlich nur dem Heiden durch die Annahme des Christenthums zugemuthet war. Dennoch bleibt es bis zum Erschrecken verwunderlich, die Ergebnisse einer Philosophie, welche sich auf eine vollkommenste Ethik stützt, als hoffnungslos empfunden zu sehen; woraus denn hervorgeht, dass wir hoffnungsvoll sein wollen ohne uns einer wahren Sittlichkeit bewusst sein zu müssen. Dass auf der hiermit ausgedrückten Verderbtheit der Herzen Schopenhauer's unerbittliche Verwerfung der Welt, wie diese eben als geschichtlich erkennbar sich einzig uns darstellt, beruht, erschreckt nun diejenigen, welche die gerade von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des missleiteten Willens zu erkennen sich nicht bemühen. Diese Wege, welche sehr wohl zu einer Hoffnung führen können, sind aber von unserem Philosophen, in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne, klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstel-

fung der Welt, wie sie ihm einzig vorlag, so ausschliesslich beschäftigen musste, dass er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns selbst zu überlassen genöthigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln als auf eignen Füssen.

In diesem Sinne und zur Anleitung für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung, kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen; und an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Nothwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen. Dürfte dies gelingen, so wäre der wohlthätige, wahrhaft regeneratorische Erfolg davon gar nicht zu ermessen, da wir denn andrerseits ersehen, zu welcher geistigen und sittlichen Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, Alles durchdringenden Grunderkenntniss vom Wesen der Welt erniedrigt hat.

Die Päpste wussten sehr wohl, was sie thaten, als sie dem Volke die Bibel entzogen, da namentlich das mit den Evangelien verbundene alte Testament den reinen christlichen Gedanken in der Weise unkenntlich machen konnte, dass, wenn jeder Unsinn und jede Gewaltthat aus ihm zu rechtfertigen möglich erschien, diese Verwendung klüger der Kirche vorbehalten, als auch dem Volke überlassen werden mochte. Fast müssen wir es als ein besonderes Unglück ansehen, dass Luther'n gegen die Ausartung der römischen Kirche keine andere Autoritäts-Waffe zu Gebote stand, als eben diese ganze volle Bibel, von der er nichts auslassen durfte, wenn ihm seine Waffe nicht versagen sollte. Sie musste ihm noch zur Abfassung eines Katechismus' für das gänzlich verwahrloste arme Volk dienen; und in welcher Verzweiflung er hierzu griff, ersehen wir aus der herzerschütternden Vorrede zu jenem Büchlein. Verstehen wir den wahrhaften Jammerschrei des Mitleides mit seinem Volke recht, das dem seelenvollen Reformator die erhabene Hast des Retters eines Ertrinkenden eingab, mit der er jetzt dem in äusserster Nothdurft verkommenden Volke schnell die zur Hand befindliche nöthige geistige Nahrung und Bekleidung zubrachte: so hätten wir an ihm auch gerade hierfür ein Beispiel zu nehmen, um zu allernächst jene, nun als nicht mehr zureichend erkannte, Nahrung und Bekleidung für eine kräftigere Dauer zu ersetzen. Um den Ausgangspunkt für ein solches Unternehmen zu bezeichnen, führen wir hier einen schönen Ausspruch Schiller's, aus einem seiner Briefe an Goethe, an. „*Halt man sich an den eigentlichen Charakter des Christenthums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem als in der Aufhebung des Gesetzes, des kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will; es ist also, in seiner reinen Form, Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die einzige ästhetische Religion.*" — Werfen wir, von dieser schönen Ansicht aus, einen Blick auf die zehn Gebote der mosaischen Gesetzestafel, mit welchen auch Luther zunächst einem unter der Herrschaft

der römischen Kirche und des germanischen Faustrechtes geistig und sittlich gänzlich verwilderten Volke entgegentreten zu müssen für nöthig fand, so vermögen wir darinnen vor allem keine Spur eines eigentlichen christlichen Gedankens aufzufinden; genau betrachtet sind es nur Verbote, denen meistens erst Luther durch seine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten zuertheilte. In eine Kritik derselben haben wir uns nicht einzulassen, denn wir würden dabei nur auf unsere polizeiliche und strafrichterliche Gesetzgebung treffen, welcher zum Zwecke des bürgerlichen Bestehens die Ueberwachung jener Gebote, selbst bis zur Bestrafung des Atheismus' überwiesen worden ist, wobei nur etwa die „anderen Götter neben mir" human davon kommen dürften.

Lassen wir daher diese Gebote, als ziemlich gut verwahrt, hier ganz ausser Acht, so stellt sich uns dagegen das christliche Gebot, — wenn es ein solches hierfür geben kann, — sehr überblicklich in der Aufstellung der drei sogenannten Theologal-Tugenden dar. Diese werden gemeiniglich in einer Reihenfolge aufgeführt, welche uns für den Zweck der Anleitung zu christlicher Gesinnung nicht ganz richtig dünkt, da wir denn „Glaube, Liebe und Hoffnung" zu „Liebe, Glaube und Hoffnung" umgestellt wissen möchten. Diese einzig erlösende und beglückende Dreieinigkeit als den Inbegriff von Tugenden, und die Ausübung dieser als Gebot aufzustellen, kann widersinnig erscheinen, da sie uns andererseits nur als Verleihungen der Gnade gelten sollen. Welches Verdienst ihre Erwerbung jedoch in sich schliesst, werden wir bald inne, wenn wir zu allererst genau erwägen, welche fast übermässige Anforderung an den natürlichen Menschen das Gebot der „Liebe", im erhabenen christlichen Sinne stellt. Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde als an dem Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüth, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Misstrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nöthig erscheint? Gewiss dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann soviel heissen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnissvoll sich zu entziehen, um das Leiden des Anderen selbst mindern und ablenken zu können. Wie aber dem natürlichen Menschen die hiezu nöthige Erkenntniss erwecken, da das zunächst unverständlichste ihm der Nebenmensch selbst ist? Unmöglich kann hier durch Gebote eine Erkenntniss herbeigeführt werden, die dem natürlichen Menschen nur durch eine richtige Anleitung zum Verständnisse der natürlichen Herkunft alles Lebenden erweckt werden kann. — Hier vermag, unseres Erachtens, am sichersten, ja fast einzig, eine weise Benutzung der Schopenhauer'schen Philosophie zu einem Verständnisse anzuleiten, deren Ergebniss, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist, wie sie, als Krone aller Erkenntniss, aus Schopenhauer's Ethik praktisch zu verwerthen

wäre. / Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe, ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins. /

Von woher aber könnten wir eine klarere Zurechtweisung für das von der Täuschung des realen Anscheines der Welt beängstigte Gemüth gewinnen, als durch unseren Philosophen, dessen Verständnisse wir nur noch die Möglichkeit, es dem natürlichen Verstande des unwissenschaftlichen Menschen innig fasslich zuzuführen, entnehmen müssten? In solchem Sinne möge es versucht werden, der unvergleichlichen Abhandlung „Transcendente Speculation über die scheinbare Absichtlichkeit in dem Schicksale des Einzelnen" eine volksverständliche Abfassung ihres Inhaltes abzugewinnen, wie sicher wäre dann die, schon ihrer Missverständlichkeit wegen so gern im Gebrauch gepflegte, „ewige Vorsehung" nach ihrem wahren Sinne gerechtfertigt, wogegen der in ihrem Ausdrucke enthaltene Widersinn den Verzweifelnden zu plattem Atheismus treibt? Den durch den Uebermuth unserer Physiker und Chemiker Geängstigten, welche sich endlich für schwachköpfig halten zu müssen glauben, wenn sie den Erklärungen der Welt aus „Kraft und Stoff" sich zu fügen scheuen, ihnen wäre nicht minder eine grosse Wohlthat aus den Zurechtweisungen unseres Philosophen zuzuführen, sobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen „Atomen" und „Molekülen" für eine stümperhafte Bewandtniss habe. Welchen unsäglichen Gewinn würden wir aber den einerseits von den Drohungen der Kirche Erschreckten, andererseits den durch unsere Physiker zur Verzweiflung Gebrachten zuführen, wenn wir dem erhabenen Gebäude von „Liebe, Glaube und Hoffnung" eine deutliche Erkenntniss der, durch die unserer Wahrnehmung einzig zu Grunde liegenden Gesetze des Raumes und der Zeit bedingten, Idealität der Welt einfügen könnten, durch welche dann alle die Fragen des beängstigten Gemüthes nach einem „Wo" und „Wann" der „anderen Welt" als nur durch ein seliges Lächeln beanntwortbar erkannt werden müssten? Denn, gibt es auf diese, so grenzenlos wichtig dünkenden Fragen eine Antwort, so hat sie unser Philosoph, mit unübertrefflicher Präzision und Schönheit, mit diesem, gewissermaassen nur der Definition der Idealität von Zeit und Raum beigegebenen, Ausspruche ertheilt: *„Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann giebt."*

Nun verlangt es aber das Volk, dem wir leider so jammervoll ferne stehen, nach einer sinnlich realen Vorstellung der göttlichen Ewigkeit im affirmativen Sinne, wie sie ihm selbst von der Theologie nur im negativen Sinne der „Ausserzeitlichkeit" gegeben werden kann. Auch die Religion konnte dieses Verlangen nur durch allegorische Mythen und Bilder beruhigen, daraus dann die Kirche ihr dogmatisches Gebäude aufführte, dessen Zu-

zusammenbruch uns nun offenkundig ward. Wie dessen zerbröckelnde Bausteine zur Grundlage einer der antiken Welt noch unbekannten Kunst wurden, bemühete ich mich in meinem vorangehenden Aufsatze über „Religion und Kunst" zu zeigen; von welcher Bedeutung aber wiederum diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk" werden könnte, hätten wir mit strengem Ernste zu erwägen. Hierbei würde wiederum unser Philosoph zu einem unermesslich ergebnissreichen Ausblicke in das Gebiet der Möglichkeiten uns hingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tiefsinnigen Bemerkung desselben völlig zu erschöpfen uns bemüheten: *„das vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich konnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgendwo vorhanden sein müssen."* Was hier, durch Einfügung in ein streng philosophisches System, als nur mit fast skeptischem Lächeln aussprechbar erscheinen durfte, könnte uns sehr wohl zu einem Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen werden. Das vollendete Gleichniss des edelsten Kunstwerkes dürfte durch seine entrückende Wirkung auf das Gemüth sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen „Irgendwo" nothwendig nur in unserem, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Inneren sich offenbaren müsste.

Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag: der Lebensübung selbst das Gleichniss des Göttlichen entnehmend, vermag erst das Kunstwerk dieses dem Leben, wiederum zu reinster Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus, zuzuführen.

Ein grosses, ja unermessliches Gebiet wäre hiermit, in vielleicht scharfen, dennoch ihres fernen Abliegens vom gemeinen Leben wegen, nicht leicht erkennbaren Umrissen, bezeichnet worden, dessen nähere Erforschung wohl der Mühe werth erscheinen dürfte. Dass für eine solche Erforschung uns nicht der Politiker anleiten könnte, glaubten wir deutlich bezeichnen zu müssen, und es muss uns von Wichtigkeit erscheinen, dem Gebiete der Politik, als einem durchaus unfruchtbaren, bei unseren Untersuchungen gänzlich abseits zu gehen. Dagegen hätten wir jedes Gebiet, auf welchem geistige Bildung zur Bestätigung wahrer Moralität anleiten mag, mit äusserster Sorgsamkeit bis in seine weitesten Verzweigungen zu erforschen. Nichts anderes darf uns am Herzen liegen, als von jedem dieser Gebiete her uns Genossen und Mitarbeiter zu gewinnen. Bereits sind diese auch schon vorhanden; so hat uns z. B. unsere Theilnahme an der Bewegung gegen die Vivisektion auf dem Gebiete der Physiologie die verwandten Geister kennen gelehrt, die mit spezialwissenschaftlicher Sachkenntniss ausgerüstet uns gegen freche Behauptungen staatlich autorisirter Schänder der Wissenschaft hilfreich wenn auch — wie

leider jetzt nicht anders möglich! — erfolglos zur Seite standen. Der durch-
aus friedlichen Vereinigungen, denen die praktische Durchführung unserer
Gedanken ganz wie von selbst zuertheilt erscheint, erwähnten wir bereits
anderen Ortes, und haben wir jetzt nur zu wünschen, aus ihnen die Nutz-
arbeiter sich uns zuwenden zu sehen, welche ihre besonderen Interessen in
dem einen grossen wiederzufinden vermögen, dessen Ausdruck etwa folgender
Maassen zu bezeichnen wäre: —

Wir erkennen den Grund des Verfalles der histori-
schen Menschheit, sowie die Nothwendigkeit einer Re-
generation derselben; wir glauben an die Möglichkeit
dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durch-
führung in jedem Sinne.

Ob die Mitarbeit einer solchen Genossenschaft nicht über die nächsten
Zwecke der Mittheilungen an ein Patronat von Bühnenfestspielen weit hinaus
sich erstrecken dürfte, kann sehr wohl fraglich werden. Dennoch wollen wir
hoffen, dass die geehrten Theilnehmer dieses Vereines jenen Mittheilungen
zeither nicht ohne einige Willigkeit ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben.
Was den Verfasser der vorliegenden Zeilen betrifft, so muss er allerdings
erklären, dass nur Mittheilungen von dem bezeichneten Gebiete aus von ihm
ferner noch zu erwarten sein können.

Richard Wagner.

Ueber den politischen Liberalismus.

Von Hans von Wolzogen.

III.

Der moderne Parlamentarismus.*)

Dem spezifisch liberalen Prinzip der *Freiheit* steht, gewissermaassen zu
seiner politischen Bekräftigung, das Prinzip der *Gleichheit* zur Seite, worauf
der moderne Parlamentarismus beruht. Sein Ideal ist das aus der Aus-
übung des allgemeinen Stimmrechtes hervorgegangene *Wahlparlament*. — Fol-
gen wir nun auch bei Betrachtung dieses Elementes modernen Staatslebens
der bewährten Führerschaft unseres Freundes.

Wie die Vorbedingung für die sozialistische Staatswirthschaft die Gleich-
artigkeit der materiellen Güter, so ist die Vorbedingung für den liberalen

*) Fortgelassen wurden vor diesem Abschnitte: „I. Die liberale Doktrin und der Egois-
mus." — „II. Die liberale Doktrin und die Natur." — „Zwischenbemerkungen über den
Konservativismus." —

Parlamentarismus die Fiktion der *Gleichartigkeit des Volkswillens*. Das Volk, welches der theoretische Liberalismus nicht als eine Realität, mit ihren natürlichen Bedingungen und Bedürfnissen kennt, wird von ihm mit dem Einen grossen abstrakten Worte abgefertigt: dass es einen *Willen* habe. Was dieses heisst, erhellt aus den folgenden Deduktionen.

Der Wille des Volkes äussert sich in den *Wahlen* — der Gewählte des Volkes *repräsentirt* demnach dessen Willen — auf ihn wird also der Volkswille *übertragen*.

Dem gegenüber fragt Frantz zunächst: kann man denn überhaupt einen Willen auf einen Anderen übertragen? — und nun gar den Willen Tausender auf einen einzelnen „Vertreter"? Zum Mindesten gehörte doch dazu: erstens, dass jeder Wähler nach reiflicher Erwägung und eigener Ueberzeugung stimme. Es ist aber allbekannt, wie die Wählerschaft „bearbeitet" wird, so dass die freie Ueberzeugung des Wählers nur in sehr seltenen Fällen bei der Wahl zum Ausdrucke kommt, vielmehr die ganze Sache von der Geschicklichkeit der *Wahlcomité's* abzuhängen pflegt, welche dabei nur allgemeine politische Parteiinteressen vertreten. Zweitens müssten alle Wähler den Gewählten genau nach Charakter und Fähigkeiten kennen. Es ist aber Thatsache, dass sie ihn grösstentheils nicht einmal von Angesicht kennen; denn mit der *„Leitung"* der Wahlen von Seiten der Wahlkomité's ist eine gewisse Zwischengewalt von berühmten oder brauchbaren Parlamentskandidaten aufgekommen, welche nun in irgend einer beliebigen Gegend aufgestellt werden, wo die betreffende Partei gerade eine genügende Stimmenzahl zu gewinnen hoffen darf: und so wählt denn wohl der Thüringer Bauer den ihm oktroyirten Berliner Gerichtsrath, und der Breslauer Advokat spricht über die Bedürfnisse von Ostpreussen oder von Westfalen. Drittens müsste der Wähler über die Hauptfragen der Legislaturperiode einigermaassen vorher unterrichtet sein, da er sonst nicht wissen kann, ob der Gewählte für die Vertretung seiner Interessen auf den betreffenden Gebieten sich eignet. Auch dies ist, ausser bei den regulären Parlamentsgeschäften, z. B. der Budgetberathung, nicht der Fall.

Mit der Uebertragung des Volkswillens sieht es also ziemlich übel aus, und die Vertreter desselben erscheinen in zweifelhaftem Lichte. Trotz alledem ist aber ein jeder der so gewählten Volksvertreter *„unverantwortlich"*, als ob er niemals fehlen könnte. Da haben wir also eine politische Infallibilität! Man kann den Vertreter des Volkswillens nicht zur Rechenschaft ziehen; man kann nichts thun, als ihn nicht wieder wählen: dann hat also das durch parlamentarische Infallibilität repräsentirte Volk einen anderen, aber nun eben so infallibel repräsentirten Willen bekommen. —

Hiernach hätte man weiter zu fragen: wer hat denn eigentlich diesen so sonderbar wählenden *Willen?* Das Volk — d. h. alle Wahlfähigen eines Wahlkreises, — also etwa jeder einzelne Bauer und Arbeiter?! — Da sieht

man es sogleich, wie jene Widersinnigkeit einer Willensübertragung auf einer Voraussetzung beruht, welche an sich schon eine baare Unmöglichkeit bezeichnet. Zwei Drittel der Bevölkerung in Deutschland, welchen das eigentliche „Deutsche *Land*“ gehört, und deren Interessen daher vor Allem zu wahren wären, wissen bei der Wahl gar nichts von dem, was man den „Volkswillen“ nennt; und unter dem dritten Drittel sind eigentlich nur die Sozialdemokraten eines bestimmteren sozialpolitischen Volkswillens sich, nämlich als wählender Masse, bewusst. In Gegenden, welche durchaus nicht zu den verwahrlosten gehören, ist es vorgekommen, dass die Bauern den jüdischen Sendboten eines liberalen Wahlkomité's ganz ehrlich für den Ueberbringer der speziellen Wünsche ihres *Landesvaters* gehalten und im frommen Gehorsam gegen denselben den von jenen Agenten im Dorfkrug beim Biere ihnen aufgeschwatzten, ganz unbekannten Abgeordneten richtig gewählt, hinterher aber sich bitter über die sie schädigenden Folgen der liberalen Gesetzgebung beklagt haben, indem sie gar nicht begreifen konnten, warum ihr guter Fürst solchen Unfug zulasse. Dies war in einem verhältnissmässig kleinen, sogenannten „Musterstaate“, wo eine gewisse Einheitlichkeit des „Volkswillens“, der Volksbedürfnisse, und eine gewisse Ueberschaubarkeit der Volksverhältnisse für die Gewählten immer noch möglicher wäre, wenn nur eben nicht der moderne Wahlschwindel sich dazwischen drängte. Wie aber in grossen Staaten, wo das Volk als solches nicht einmal „gleich“ ist? — wo es Pommern und Rheinländer, Hannoveraner und Schlesier, Ostpreussen und Nassauer, Thüringer und Friesen gibt? — oder im Reiche, wo sich Holsteiner und Oberbayern, Brandenburger und Württemberger auf solche Weise vertreten lassen sollen?! Da muss es doch schliesslich Jeder erkennen, wie die prinzipiell vorausgesetzte Gleichartigkeit des Volkswillens nicht nur keine entsprechende Repräsentation, sondern überhaupt gar keine Existenz besitzt.

Allerdings sagt man nun wiederum einschränkend: es handelt sich gar nicht um die Gleichartigkeit des gesammten Volkswillens, sondern um die *Majorität* desselben, und diese kommt in den Parlamenten zur Geltung. Der Begriff der allgemeinen Gleichheit ist eben ein so widernatürlicher Begriff, dass er, sobald er in die Realität übertragen werden soll, alsbald wieder in faktische Ungleichheit sich verwandelt; und so kann auch die politische Gleichheit, indem sie zu Worte kommen will, um einen „Willen“ zu zeigen, nicht anders als wie unter der Form der Majorität sich äussern. *Der Wille des Volkes wird durch den Willen der Majorität majorisirt.*

Was ist also schliesslich der Wille des Volkes? Der Wille der Majorität. Und was ist diese Majorität? Schiller sagte bekanntlich: „Die Mehrheit ist der Unsinn“, und Goethe fügte hinzu: „Nichts ist widerwärtiger als die Majorität; denn sie besteht aus wenigen kräftigen Vorgängern, aus Schelmen, die sich akkomodiren, aus Schwachen, die sich assimiliren, und der Masse, die nachtrollt, ohne nur im mindesten zu wissen, was sie will.“ Frantz aber weist uns als praktischer Politiker die Wahrheit dieser Aus-

sprüche unserer grossen Dichter mittels eines kleinen Rechenexempels ganz prächtig nach:

„Angenommen, dass durchschnittlich $^4/_5$ der Wähler wirklich zur Wahlurne treten — was erfahrungsmässig schon zu hoch gegriffen ist, — angenommen ferner, dass die in den einzelnen Wahlkreisen erwählten Abgeordneten durchschnittlich $^3/_4$ der abgegebenen Stimmen auf sich vereinigten, — was wegen der überall eintretenden Konkurrenz verschiedener Parteien wieder entschieden zu hoch gegriffen ist, — angenommen endlich, dass die parlamentarischen Beschlüsse durchschnittlich von $^1/_2$ der gesetzlichen Gesammtzahl der Parlamentglieder gefasst würden, — was, da das Parlament fast niemals vollzählig ist, jedenfalls die Maximalannahme sein dürfte, — so ergibt die Rechnung:

$$^4/_5 \times ^3/_4 \times ^1/_2 = ^{12}/_{40} = ^3/_{10}.$$

Es zeigt sich demnach, wie selbst unter sehr günstigen Annahmen von dem Gesammtquantum des Volkswillens durchschnittlich nur die kleinere Hälfte zum Ausdruck käme — Unter Umständen dürfte die Rechnung sich aber auch so stellen:

$$^2/_3 \times ^3/_5 \times ^1/_2 = ^2/_{30} = ^1/_{15},$$

was gleichwohl als Ausdruck der Majorität gälte! Da hätten wir's also, was bei diesem System herauskommen kann."

Das Resultat dieser, den Thatsachen nur zu gut entsprechenden Berechnungen ist einfach und ehrlich gesagt:

Der „Volkswille" wird durch die Minorität majorisirt!

Worin besteht demnach der Vortheil, welchen die moderne politische Doktrin uns gebracht hat, indem sie uns von der „unzeitgemässen" Herrschaft der Minoritäten, der Autokratie, Aristokratie, Bürokratie etc. befreien wollte? An die Stelle jener ist nun die „unverantwortliche" Minorität der politischen Partei getreten. Hier, wie überall, realisirt sich der abstrakte Freiheitsbegriff, trotz aller Unterstützung durch den Gleichheitsbegriff, nur in der Form einer Ausnutzung durch das *Talent*. Aber — welches Talent? Kein Herrscher-, kein Organisations-, überhaupt kein *produktives* Talent, wie es nur aus einem intimen Mitleben und Mitfühlen mit dem Volkswesen selbst sich entwickeln könnte. Eine Partei, welcher das ganze Volk prinzipiell als *gleich gilt*, kann — als Partei — für dasselbe auch nur noch *Gleichgiltigkeit* übrig haben. Das Talent, welches hier florirt, ist eben das abstrakte Advokaten-Talent des modernen Parlamentarismus, die dialektische Geschicklichkeit eines aus politischem Zwischenhandel hervorgegangenen höheren Zwischenhändlerthums einer als Minorität enthüllten Majorität von „Stimmen," welche sich schliesslich wiederum auf die paar Kehlen einzelner Parteiführer — richtiger: Parteiredner (Parlamentarier) reduziren, die nun mit dem „grossen Worte", das sie führen, über das Wohl und Wehe des Volkes entscheiden. Der gewandteste Parlator, Rhetor und Sophist der parlamentarischen Tribüne erscheint dann als der wahre Mann des Volkes, als der ideale Abgeordnete, und prägt, ohne irgend etwas für das thatsächliche Volkswohl produzirt zu haben, einer ganzen Periode des Staatslebens den Stempel seiner „Persönlichkeit" oder — noch schlimmer — seines Stammes auf. Denn zur erfolgreichen Besorgung

seines grossen parlamentarischen Geschäftes, hat er es durchaus nicht etwa nöthig selber *deutsch* zu sein, damit er, als in deutschen Verhältnissen aufgewachsen und mit ihnen eng verknüpft, ein lebendiges Bewusstsein davon habe, was deutsch sei, und was Deutschland zu seinem wahren Wohle bedürfe. Vielmehr kommt es für ihn auf nichts weiter an, als dass er, ganz wie der moderne Journalist, Alles wisse, d. h. über Alles zu parliren wisse; und das ist unmöglich, wenn er irgendwo im Boden der Natur festwurzelt und besondere menschliche Sympathien, ausser mit sich selber oder mit Seinesgleichen, besitzt. Nein, gerade je kühler, je unbetheiligter an der Realität, je „freier" von allen natürlichen Beziehungen, kurz je *„objektiver"*, ein solcher Advokat des Volkes ist, um so besser ist er als parlamentarischer Parteiführer zu verwenden. Und so konnte es sich ereignen, dass unter dem günstigen Schutze des liberalen Prinzipes und in der bequemen Form des modernen Parlamentarismus das undeutsche Element in der That auf lange Zeit die ganze deutsche Gesetzgebung in seine Gewalt bekam, sobald auch der Vertreter der Macht des Staates selbst sich seine politischen „Dienste" gefallen liess.

Der Genialste der deutschen Minister hatte von vornherein unseren modernen Parlamentarismus für das gehalten, was er in der That ist. Er hatte es ausgesprochen: *der Parlamentarismus muss sich durch sich selbst vernichten.*°) Wie die Parlamente aus der Komödie der Wahlen hervorgegangen waren, so galten sie selber ihm nur als Mittel eines diplomatischen Komödienspieles. Wie es den parlamentarischen Parteien gleichgiltig ist, worin die realen Volksbedürfnisse dieses oder jenes Kreises bestehen: so war es ihm wiederum gleichgiltig, worin die politischen Interessen dieser oder jener parlamentarischen Partei bestanden. Wie die Wahlkomité's, um für ihren Kandidaten die Stimmenmehrheit zu gewinnen, das Volk mit seinem „freien Willen" überhaupt nur noch — nach dem würdevollen Jargon unseres Parlamentarismus — als *„Stimmvieh"* betrachten: so lag es dem Kanzler auch nur an der Gewinnung von Majoritäten im Parlamente für seine Regierungsvorlagen. Bald gewann er sich dazu — und zwar mehr durch eingebildete Aussichten ihrerseits, als durch wirkliche Zugeständnisse seinerseits — je nach Bedürfniss die Konservativen oder gar das Zentrum, bald begnadigte er wieder die nach jedem kurzen prinzipientreuen Widerstande immer auf's Neue bereitwillig sich herandrängenden Nationalliberalen mit parlamentarischer Verwerthung; und wenn

°) Ueber den Charakter der politischen Natur und Wirksamkeit des Reichskanzler's hat Bruno Bauer, der in vollem Wortsinne *geistreiche* Verfasser des Buches: *„Christus und der Cäsaren,"* neuerdings eine Schrift erscheinen lassen: *„Zur Orientirung über die Bismarck'sche Aera"* (Chemnitz, E. Schmeitzner), welche unseren Lesern hiermit zu ernstlicher Lektüre angelegentlich empfohlen sei. Nicht allein die moderne Politik, auch die Zeit der grossen Revolution, zumal die Betheiligung Danton's sowie die gleichzeitige Regierung Friedrich Wilhelm II von Preussen, gewinnen dort, durch die Parallelisirung mit unserer Zeit, höchst interessante und belehrende neue Beleuchtung, deren Nützlichkeit auch bei der Vollendung obiger Arbeit dankbar anerkannt war.

sie ihre Pflicht gethan, liess er sie wieder gehen. Und dies war durchaus *„korrekt"*, es entsprach vollständig dem Charakter der Sache. Dieses Komödiespielen mit der Komödie war das Einzige, was dabei nicht Komödie war: es war eine jener derben preussischen Wahrhaftigkeiten, hier freilich unter dem klug verhüllenden Gewebe einer diplomatischen Genialität. Denn das war allerdings nicht zu ändern, dass unser Kanzler, der durch sein diplomatisches Genie unsere auswärtige Politik zu so glänzenden Erfolgen geführt hatte, auch unsere inneren Verhältnisse, immer vom Standpunkte und im Interesse jenes „Auswärtigen", durch die gleiche diplomatische Kunst zu regieren gedachte. Die *Diplomatie* allein aber kann nicht *schöpferisch* wirken. Auf wirkliche *Produktion* kommt es überall an bei der Frage des Volkswohles, und nur eine *natürliche Organisation* bringt gesunde Produktion hervor, nicht eine künstliche, die man eben „diplomatisch" nennt. Bühne und Requisiten der alten Komödie müssen durchaus verlassen, und Das, was die liberalen Parlamente vorzustellen scheinen wollen, die legislatorische Vertretung der Volksinteressen, muss wieder auf den Boden und die Bedingungen der Natur gegründet werden.

Hierzu aber hätten wir wiederum das Eine nöthig, welches auf den Schlachtfeldern unserer äusseren Politik die Welt in solch ein bewunderndes Erstaunen versetzt hat: den Deutschen Muth.

Welche natürlichen Anlagen und Ansätze für einen wahrhaft volksthümlichen Deutschen Parlamentarismus bei uns thatsächlich vorhanden und durch den rechten organisatorischen Muth zum Heile des sich wieder selbst zurückgegebenen Volkes zu verwerthen seien: dieses mögen wir uns im letzten Abschnitte dieses Kapitels noch andeutungsweise von unserem Freunde zeigen lassen, ohne dass wir damit programmatisch sagen wollten: so muss es werden, sondern in dem Sinne unseres Freundes selbst, der uns darin, wie überall, das Eine nur aufweist: was deutsch ist. Für das Andere aber sorge Deutschland's gutes Geschick, das ihm stets auf der Schwelle des Unterganges seine grossen muthigen Retter gab.

IV.

Deutscher Parlamentarismus.

Urgermanisch ist die Begründung der Staatseinrichtung auf die natürlichen Organe des Volkslebens: auf die *landschaftlichen Gemeinden*. Sollte sie deshalb für den deutschen Staat unserer Zeiten unmöglich sein? Nur, wenn man sich den deutschen Staat nicht anders, als unter der Form unseres modernen undeutschen Staatswesens zu denken vermag. Dass aber dieses nicht ein unwandelbares Ideal sei, kann man schon heute aus den Er-

chütterungen erleben, welche der moderne Liberalismus ganz offenbarlich rlitten hat. Es käme also darauf an, eine bereits, wenn auch unsicher ein-eschlagene Richtung mit kühnen Schritten bis an das Ziel zu verfolgen, nd sich nicht durch das Geschrei der Dahintenbleibenden und Ueberlaufenen eirren zu lassen. Wollen diese eine jede Heimkehr zur *Natur* als einen Rückschritt aus der *Kultur* betrachtet wissen, so wird in Wahrheit damit ielmehr der Weg zur Verwirklichung, ja zur eigentlich lebendigen Er-möglichung einer wahren Kultur beschritten, die ohne natürliche Basis ganz undenkbar bleiben muss.

Ueberall ist der Fortschritt auf Erden nur in dem Fortschreiten aus der Unnatur und Unwahrheit zu finden. Diesen Weg weist uns auch unser Freund, indem er uns darauf aufmerksam macht, dass es heute noch ebensogut, wie in den ältesten deutschen Zeiten, die landschaftlichen Gemeinden gibt, welche, zusammengehalten durch natürliche Existenzbedingungen und Bedürf-nisse, durch altherkömmliche Sitte und gemeinsame Noth, wirklich *organische Körperschaften* bilden. Sie sind gleichsam die Zellen des ganzen Volkskörpers, zu dessen richtiger Organisation und völliger Gesundheit die naturgemässe Lebendigerhaltung dieser kleinen Theile als erste Bedingung nothwendig gehört. Sollen „Vertreter des Volkes" gewählt werden, so können nicht blosse *Menschenhaufen*, zum Stimmen zusammen getriebene „Zahlen", sie wählen; sondern dies müssen eben solche organischen Körperschaften thun, wie unsere Gemeinden es sind. Aber auch nicht für das ganze Land, in das höchste Parlament des Reiches, von dessen Verhältnissen sie zum grösseren Theile kaum eine deutliche Vorstellung haben, dürfen sie ihre Vertreter wählen sollen, sondern für ihre eigenen Bedürfnisse und Interessen aus ihrer Mitte die ihnen als die dafür geeignetsten bekannten Männer zu einem Rathe berufen, der aus genauester und längster Bekanntschaft weiss, was der betreffenden Volksge-meinde Noth thut und ihren Verhältnissen entspricht. Aus dem so gewählten *Gemeinderathe* geht alsdann durch Wahl der Abgeordnete für den *Kreisrath* hervor, d. h. von *jeder* Gemeinde oder Gemeindeverbindung der wiederum allbekannt Geeignetste wird mit der Vertretung der speziellen Interessen der-selben in dem Kreisrathe betraut, welcher seinerseits die Kreisangelegenheit selbständig am besten zu erledigen wissen wird. Was darüber hinausreicht, gehört in den *Landschafts-* oder *Provinzialrath*, der nun wiederum, von den Kreisen aus, mit den vorzüglichsten Vertretern ihrer Interessen beschickt wird. Und so steigt der natürliche Parlamentarismus eines Landes, für immer weitere Regionen, immer höher hinauf, bis endlich die gewählten Abgeordneten der einzelnen *Staatsräthe* den *Reichsrath* bilden, welcher nur noch über die höchsten Reichsangelegenheiten, unter voller Berücksichtigung der einzelnen, persönlich vertretenen Staatsinteressen, natur- und vernunftgemäss zu berathen und zu entscheiden hat.

Aber nicht nur das örtliche *Zusammenleben*, sagt Frantz, verbindet die Menschen, sondern auch *Stand* und *Beruf*. Die alten Stände allerdings existiren

nicht mehr; doch aber kann z. B. der *Adel*, durchaus auf dem Boden der heutigen Rechtsgleichheit stehend, in dem Kreise seiner noch jetzt ihm eigenthümlichen Besitzrechte auf dem Lande, als Stand der *Grundbesitzer* für die wichtigsten Landesinteressen wirken und dieselben auf *landwirthschaftlichen Tagen* mit Seinesgleichen vertreten, berathen und ordnen helfen. Die *Geistlichkeit* hat ja für eine solche parlamentarische Ordnung ihrer speziellen Standes- und Berufsinteressen bereits ihre eigenen *Synoden*. In dieser Weise könnte jeder Beruf sich parlamentarisch organisiren; soweit er nicht, wie die Beamten und das Militär, vom Staate als solchem abhängt. Denn *Staatsdiener* gehören, ausser als ministerielle Vertreter des Staates, strenge genommen nicht in die Parlamente, müssen also eigentlich unwählbar sein. Die Gesellschaft würde dergestalt selber ihre Interessen parlamentarisch vertreten, und wie die praktische Berücksichtigung der einzelnen, berechtigten, Interessen endlich das *Allgemeininteresse des Volkes* ist: so würde aus allen diesen verschiedenen Berufsgenossenschaftstagen eine Elite von Abgeordneten zu erwählen sein, um jenem grösseren, aus den *örtlichen* Volkslebensformen hervorgegangenen, Reichsparlamente gegenüber eine Art von erster Kammer, ein *Herrenhaus der Stände*, zu bilden. Dieses hätte also dem, zum Allgemein-Interesse sich erhebenden Theile der Berufsinteressen berathend zu pflegen, dabei die etwaigen Gegensätze unter ihnen auszugleichen und die Schwierigkeiten ihres gemeinsamen Wirkens im Staate zu beseitigen. Das höchste Ständehaus würde dergestalt die legislatorische Thätigkeit des grossen Wahl-Parlamentes noch sicherer auf der Bahn der natürlichen Nothwendigkeit erhalten helfen.

Hier hören wir nun schon den schallenden Einwurf der herrschenden Doktrin, dass wir bei uns einer „Interessen-Politik“ das Wort reden lassen, welche als solche überall eine höchst verwerfliche, ja, eine politisch ganz unsinnige Sache sei. Merkwürdig genug! — Denn, wenn auch in unserem liberalen Staate die Interessen des Grundbesitzes, der Industrie, des Handwerkes, der Kunst, der Religion u. s. durchaus nicht sollen zum Worte ihrer Vertretung, geschweige denn zum Versuche ihrer Organisation gelangen dürfen, oder — falls es ihnen einmal gelingt den Weg dahin zu beschreiten — sie alsbald von der Partei der humanen Toleranz auf das Heftigste darum angefeindet werden: so sehen wir doch in demselben Staate z. B. die Interessen des Geldhandels und des Militärs von Parlamentarismus und Regierung gemeinsam fortwährend auf das Wärmste begünstigt und gefördert. Und sind doch Geld und Wehr nur Mittel — und bisweilen sogar höchst bedenkliche, weil erst von der Entartung der geschichtlichen Zustände hervorgerufene Mittel zum Zwecke der Existenz eines Volkes; wogegen z. B. Grund und Boden einerseits und Kunst und Religion andererseits ganz unmittelbar zur [illegible] und ideellen Existenz des Volkes selbst gehören.

Hören wir hierzu einige Sätze aus dem Artikel über den Parlamentarismus im 9. Hefte des „Kulturkämpfer“:

„Es liegt auf der Hand, dass die parteilose, interessenlose Stellung unserer Parlamente auf einer Fiktion beruht, ja geradezu als Humbug bezeichnet werden darf, vermittelst deren man der gedankenlosen Masse Sand in die Augen streut. Noch schlimmer aber stellt sich die Sache, wenn wirklich positive Interessen in Frage kommen. Hier bedarf es in erster Linie eines sachverständigen Urtheils. Sachverständiger ist aber nur derjenige, der eine Sache gründlich versteht, weil er sich andauernd mit ihr beschäftigt und für sie gelebt hat. Ein Sachverständiger ist ohne ein Interesse zur Sache gar nicht denkbar; er wird immer der Vertreter von bestimmten Interessen sein. Soll also jede Interessenpolitik ausgeschlossen werden, so ist damit jede sachverständige Beurtheilung ausgeschlossen. Wie eine solche seitens einer Körperschaft geübt werden soll, die doch nur auf allgemeine politische Programme hin gewählt werde, ist freilich überhaupt nicht recht einzusehen. Und in der That bestätigt es die Erfahrung, dass über die wichtigsten Angelegenheiten nicht aus inneren Gründen, sondern vom Parteistandpunkte, oft sogar von einem eingebildeten Parteistandpunkte aus entschieden wird. Je mehr eine Frage sich im allgemein politischen Sinne anbieten lässt, desto ersetzlicher wird sie in unseren Parlamenten behandelt. Ueber praktische Aufgaben sucht man möglichst schnell fortzukommen."

Wir können hiernach in allgemeinen Zügen das Bild des Deutschen Parlamentarismus uns vergegenwärtigen und einprägen, wie Constantin Frantz es uns entworfen hat, und wie es der Vorstellung auch mancher anderen gut deutsch gesinnenen Männer entspricht. Da die natürlichen Bedingungen, und selbst die einzelnen äusseren Formen, dafür bereits vorhanden sind, so fehlt zu der Verwirklichung dieser, wie auch sonst mancher, für das nationale Volks- und Staatswesen heilsamen Reformen in der That nur eben jener *Muth des Wollens*, der überall die wahrhaft produktive Macht in der Geschichte bedeutet.

Woher aber soll der leitenden Gewalt des Staates, wenn sie auch schon den rechten *Muth* hätte, das rechte *Wollen* kommen, als aus einer wirklichen tiefen *Empfindung für unser nationales Wesen* selbst, dem die Rettungsarbeit gilt, — und wie ist diese Empfindung denkbar, ohne dass auch die *idealen* Formen des nationalen Wesens dem Intellekte klar sich eingeprägt haben, der jenem muthigen Willen leuchten soll? —

Es ist unglaublich, dass grosse nationale Thaten von wirklich lebensvollem und innerlich volksthümlichem Werthe geschehen können ohne das Bewusstsein von unseren nationalen Idealen. Diese zeigen sich am Entschiedensten in unserer *Religion* und in unserer *Kunst*. Dieselben idealen Mächte des nationalen Wesens aber, von denen aus auch jetzt noch eine Neubelebung und Kräftigung des nationalen Bewusstseins zu erhoffen wäre, sind durch den modernen Parlamentarismus und seine Gesetze am Tiefsten geschädigt worden, während die verkehrte Theorie des modernen Sozialismus, wie wir zuvor gesehen haben, die geistigen Interessen des Volkes von vornherein unberührt lässt. Wir haben also von den beiden sozial-politischen Doktrinen, welche um die Herrschaft über die Zukunft unseres realen Volkslebens sich streiten, für unsere eigensten ideale Heimats- und Geistesangelegenheit wohl eben nicht viel zu erwarten.

Aber gerade in dieser Angelegenheit selbst ist für uns allezeit die einzig wahre und grosse *Deutsche Hoffnung* begründet, die wir hegen dürfen und unerschüttert hegen wollen, solange wir treu zusammenhalten um die Fahne unseres Meisters und der Deutschen Kunst.

Wenn wir das eigenthümliche Wesen dieser unserer „Angelegenheit", in ihrem Verhältnisse zu dem, sowohl mit den Augen des Freundes betrachteten, Wesen jener beiden modernen politischen Mächte, näher beobachten: so werden wir es zu erkennen haben, in wie fern diese unsere deutsche Hoffnung sogar in einer gewissen reformatorischen Wirkung auf die social-politischen Zustände unserer Nation sich etwa einmal bewähren könnte. Dort aber, wo uns eine Aussicht hierauf gänzlich entschwinden sollte, da gerade würden wir, am Grabe der „Hoffnungen", wiederum auf das Allertiefste und Allerfestreste jene selbige grosse „Hoffnung" aufpflanzen dürfen. Denn ihre Richtung geht über das Irdische, Zeitliche, Geschichtliche weit hinaus auf das Ueberweltliche, Ewige, Ideale. Es ist die Art der „Welt", dass sie uns mit Wahn umspinnt; aber mag sie uns enttäuschen, soviel sie will: immer haben wir in unserer idealen Macht, an die wir glauben, die Retterin über allen Wahn hinweg in eine ewige Heilsgewissheit. Und eben diese Gewissheit lässt uns immer von Neuem, auch in der Welt des Wahnes selbst, beglückende Hoffnungen hegen und pflegen, und niemals in Verzweifelung untergehen. Wem die gute That noch bleibt, der kann nicht verzweifeln; diese aber bleibt uns in der Thätigkeit für das „Gute", das sich im Schönen und Grossen der Kunst uns wieder geoffenbart hat.

Die Hoffnung lass ich mir nicht wandern,
nicht etwa sie noch über'n Haufen.

Diesen Ausspruch des Hans Sachs in unseren lieben „Meistersingern" werden wir auf das Bedeutendste bewährt finden, wenn wir in einem zweiten Aufsatze, auf Grund der in diesem ersten empfangenen Freundesbelehrungen über die social-politischen Verhältnisse unseres Volkslebens, unserem eigentlichen Gebiete der Kunst, welche inmitten dieses selben Volkslebens existiren will, uns zuwenden wollen.

Wir werden da zu betrachten haben, in welchem Verhältnisse die Kunst zu diesem Leben gegenwärtig stehen müsse, und dann: was sie für dasselbe in Zukunft reformatorisch etwa bedeuten oder von ihr für eigene Förderung erwartet könne, endlich aber: wie und wohin sie uns über dieses Leben hinaus zu führen vermöge.

In Allem, was wir noch zu sagen finden, werden wir mit Dank zurückdenken müssen an die Dienste des Freundes zu unserer Aufklärung über die gegenwärtig das deutsche Volksleben bestimmenden Theorien. Wir werden auch noch einen Rückblick auf seine weiteren Auseinandersetzungen werfen, in so fern dieselben gewisse geschichtliche Verhältnisse betreffen, mit welchen unsere Kunst bei ihrem Erscheinen in der deutschen Oeffentlichkeit zu rechnen hat. Aber wir werden von nun an, selbst in unseren geschichtlichen Betrach-

tungen, nicht mehr eigentlich als politische, sondern als künstlerische Menschen und ganz und gar als die Jünger unseres Meisters uns fühlen dürfen, und dabei schon erkennen lernen, wie wir den Weg zur Befreiung von dem auf uns Allen lastenden Drucke des Weltlichen und Geschichtlichen bereits mit Entschiedenheit beschritten haben.

So wird sich an uns das Wort Goethe's erfüllen, das er in dem zweiten Verse jenes Motto's zu *den Epimenides Erwachen* ausgesprochen hat. Wie wir mit dem ersten Verse, als mit einem einweihenden Prologe, dieses Buch eröffnen durften, so wollen wir mit dem zweiten, als mit einem hoffnungsvollen Epiloge, dasselbe jetzt beschliessen. Unserem zweiten Buche, *Von unserer Kunst*, ist damit zugleich das schönste Motto gegeben:

Der Dichter sucht das Schicksal zu enthinden,
Das, ungeheuer und erbärmlich ungestaltet,
Nicht Maass, noch Ziel, noch Richte weiss zu finden,
Und brausend wirbt, wirbelt und knirschend waltet.
Da fasst die Kunst, in lebendem Entzünden,
Der Masse Wust, die ist zugleich entfaltet,
Durch Mitverdienst gemeinsamen Erregens,
Gesang und Rede, sinnigen Bewegens.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IV.

Moderne Bildung.

Von Hans Hervig.

Man weiss von einer „modernen Bildung" zu sagen, welche auf dem Wissen, speciell auf der Naturwissenschaft beruhen soll. Uns bringen die Fanatiker dieser Bildung, welche am liebsten in der Schule Bibel und Gesangbuch durch ein Buch, wie Häckel's „natürliche Schöpfungsgeschichte" ersetzen möchten, nur die Thatsache in Erinnerung, dass die „allgemeine Bildung" um so oberflächlicher wird, je mehr sich die Wissenschaften vervollkommnen.

Das Ideal der Deutschen hatte früher eine andere Gestalt. Einem Schiller schwebte, als er seine, besonders in ihrer ersten Hälfte, so beherzigenswerthen Briefe über ästhetische Erziehung schrieb, keineswegs diese moderne Bildung als letztes Ziel vor Augen. Ist es möglich, dass der Mensch sich bei dieser Art von Wissen beruhigt?

Wenn er anders wirklicher Mensch ist, nicht. Hier scheint mir die ursprüngliche Bedeutung der Sage von Faust zu liegen. Faust ist der Mensch, der aus dem Wissen allein zur letzten Weisheit kommen möchte. Der Goethe'sche Faust freilich kommt hiervon schliesslich zurück; der des Volksbuches bleibt sich konsequent. Mit Mephistopheles erklettert er die höchste Spitze des Kaukasus, um von hier die ganze Erde zu überblicken. Dabei fällt sein Blick auf das verlorene Paradies. Endlich holt ihn der Teufel. Wer zu keinem Abschluss kommt, aber wer keinen braucht, den holt zuletzt der Teufel — bald der Teufel der Verzweiflung — bald der Dämon der Verdammung. Denn die Dummheit ist auch eine Hölle.

Es gibt ein fernes Volk, typisch genug in seiner Art. In allen Künsten, welche für die Annehmlichkeit des Lebens sorgen, Kunstgewerbe und Romanschriftstellerei mit eingeschlossen, hatte dieses Volk bereits das Grösseste geleistet, als über Europa noch „die Nacht des Mittelalters" lag. Nirgends ist man freisinniger, als unter jenem Volke: alle Diskussion über die drei im Lande am Meisten verbreiteten Religionen werden schnell mit der Lessing-Nathan'schen Redensart abgeschnitten: „die drei Religionen sind Eins." Nirgends gesinnt das Wissen ein solches Ansehen, selbst Prinzen der herrschenden Dynastie können nur nach Ablegung eines Examens vorwärts kommen. Das höchste Ideal dieses Volkes ist der Gelehrte. Und wer ist dieses Volk? das chinesische. Jetzt macht es sich, mit seinem Pflegekinde, dem japanischen, daran, die „europäische Civilisation" einzuholen. Es wird Dampfboote bauen, Spektralanalyse treiben, vielleicht wichtige Erfindungen machen, wie es Druck, Pulver und Kompass lange vor den Europäern erfunden hatte. Dann werden wir sein, was die Chinesen, die Chinesen, was wir. Oder sollte doch noch ein Unterschied bleiben, sollte bei jenen nie jene Fertigkeit erscheinen, von der Schiller behauptete, dass der „Anschheit Würde" in ihre Hand gegeben sei — der Künstler? Wird es sich Uns immer von Neuem zeigen und Uns vor jenem schrecklichen Loose bewahren?

Wenn ich den grausigen Widerspruch, den Richard Wagner gefunden, die Wuth und den Spott, welchen seine Sache noch heute entgegnet ist, mir vergegenwärtige, so möchte ich sagen: alles das habe nur in dem einen Umstande seinen Grund, dass Wagner von Anfang an mit Bewusstsein als Künstler aufge-

treten ist und den erschreckenen Zeitgenossen die Bedeutung der Kunst vorgehalten hat, ohne sich jemals auf einen Kompromiss mit ihnen einzulassen. Er konnte aus der Natur seines Kunstwerkes heraus nicht anders handeln. Das musikalisch-dramatische Kunstwerk bildet den eigentlichen Mittelpunkt des Kunstlebens, d. h. des Lebens der Kunst in sich selber. So konnte denn Niemand das Wesen der Kunst deutlicher und tiefer erfassen, als gerade der Schöpfer dieses Kunstwerkes.

Verliert die positive Religion ihre Macht, dann vermag es doch noch die Kunst religiös zu wirken, und muss es. So war es in Griechenland. Anfänglich gab es gewiss auch hier, wie bei den Indern, nur den religiösen Hymnus; dann kam das Epos, welches selber die Götter verweltlichte. Man begann zu philosophiren; es erschien jene Reihe grosser Philosophen, die man lächerlicher Weise mit dem einen Namen „*Vorsokratiker*" abzumachen pflegt. Jetzt aber entstand die Tragödie, jenes Kunstwerk, das uns Moderne mehr eine Liturgie im christlichen, als im athenischen Sinne dünkt. Und so ist auch zu der Zeit moderner Irreligiosität und Wissenseitelkeit in Richard Wagner's Kunstwerken der religiöse Gehalt immer mächtiger und deutlicher zum Ausdrucke gelangt.

Weil unsern Zeitgenossen allmählich der Begriff der wahrhaften Kunst abhanden zu kommen droht, deshalb haben sie auch den Werth für die *Ueberzeugung* des Künstlers verloren. Wo sie eine solche finden, da erscheint sie ihnen mit ihren Ansprüchen extravagant. Was ist ihnen der Künstler? Ein Mensch, der für ihre Unterhaltung sorgt, und froh sein muss, wenn er dafür bezahlt wird! Er hat weder ein Recht auf die Zeit seiner Mitbürger noch auf geistige Anstrengungen derselben. Noch weniger auf ihren Geldbeutel. Höchstens die sogenannten „*bildenden Künste*" sind in dieser Beziehung besser gestellt. Für Museen geben so und so viele Städte alle Jahr eine erkleckliche Summe aus, obgleich es doch sehr fraglich sein möchte, ob die aufgehängten Schlachten- und Genrebilder, nebst Landschaften, einen grossen, allgemeinen Einfluss auf die Bevölkerung ausüben. Ohne Zweifel thut dieses das Theater. Aber für das Theater hat man Nichts übrig; man übergiebt es irgend einem theatralischen Geschäftsmanne, der mit der Kunst so wenig Beziehungen hat, wie diese zum Handel mit alten Hosen. Oder das Theater wird auf „Aktien" gegründet. Warum gründet man nicht ein Museum auf Aktien? Hier begreift man, dass die Kunst sich pekuniär nicht rentiren würde; dort verlangt man Dividenden. Noch williger wird natürlich der Geldbeutel geöffnet, wenn neben den bildenden Künsten auch die „Wissenschaft" ihre Rechnung findet. Welch ein abgeschmackter Lärm erhob sich in den Zeitungen, als man davon sprach, den Reichstag um — 100,000 Mark für die Weiterführung der Bayreuther Idee anzugehen. Wie würde mancher raisonnirt haben, wenn sich Richard Wagner etwa gar noch vor den Festspielen von 1876 an den Reichstag um Unterstützung gewandt! Derselbe Reichstag bewilligt indessen anstandslos die Gelder für die Ausgrabungen in Olympia, und die Presse findet dieses ganz in der Ordnung. Nun mag es ja für die Archäologie interessant sein, die Topographie der Altis festzustellen. Die Nike des Paionios und der Hermes des Praxiteles sind sehr werthvolle Gebilde altgriechischer Plastik. Schade nur, dass unsere modernen Bildhauer so wenig von den althlassischen Mustern lernen, sondern immer mehr in einen Barockstyl verfallen, der alle Gesetze der Plastik mit Füssen tritt und höchstens bei Porzellan- und Töpferwaaren, niemals aber bei monumentalen Werken erträglich ist. Von einem Einflusse auf die lebendige Kunst wird hier also schwerlich die Rede sein können. Der ganze Gewinn der Ausgrabungen besteht daher in ein paar Gypsabgüssen und ein paar Zeilen in den Kompendien der Archäologie. Sollte diess wirklich von derselben Bedeutung

für die Nation im Allgemeinen sein, wie sie die Bayreuther Festspiele bereits für sie gehabt haben, selbst wenn man sich auf den Standpunkt eines Gegners derselben stellt? Wir gönnen den Archäologen gewiss ihre Freude und dem Publikum die Genugthuung, dass auch Deutschland einmal derartiges unternimmt. Es sollte nur an einem Beispiele gezeigt werden, wie spröde die Zeit gerade gegen den lebenden Künstler und die lebendige Kunst sich verhält.

Um aber zur Offensive überzugehen: wohin die Zeit auf diesem Wege kommen wird, ist bereits oben bemerkt. Dass diese keine leeren Befürchtungen sind, lehrt ein Blick auf die Schule. Der Wissensstoff wird täglich erweitert, die Schüler aber, wie dies wohl jeder Lehrer bestätigen kann, werden von Jahr zu Jahr dümmer. Sicherlich herrschte früher ein besserer Geist auf unseren Gymnasien, als jetzt, wo der Schüler von früh auf nur an das in Aussicht genommene Brotstudium denkt. Wie rührend ist es, wenn der alte Schlosser einmal versichert, kein Tag seines langen Lebens sei hingegangen, ohne dass er irgend einen alten Schriftsteller zur Hand genommen hätte. Jetzt nehmen nach der Schulzeit sogar die Schullehrer höchstens die Schriftsteller zur Hand, welche sie mit ihren Schülern lesen wollen, oder einen solchen, den sie — aber fragt mich nur nicht, wie! — „neu heraus zu geben" beabsichtigen. Die gelehrte Litteratur, um dies einmal deutlich auszusprechen, ist überhaupt eine wahre Schmarotzerpflanze, die alles gesunde Leben beeinträchtigt. Wenn schon jeder Schullehrer es für seine Pflicht hält, Bücher zu schreiben, so würde ein „Professor" erst recht nicht ohne eine solche Beschäftigung existiren zu können glauben. Jeder hält sich deshalb auch für so zu sagen produktiv. Es liegt nun im Wesen der menschlichen Natur, dass die eine Produktivität misstrauisch gegen die andere ist und sich darüber zu stellen sucht. Hier haben wir nun gar eine Produktivität, die gar keine ist, aber, weil sie sich für eine solche hält, alle wahre Produktivität zurückzudrängen sucht. Es lässt sich leicht einsehen, welche Folgen es haben muss, wenn diejenigen, von welchen man die grösseste Empfänglichkeit erwarten musste, sich von vorn herein in einer so abweisenden und undankbaren Stimmung befinden. Natürlich wirkt dieses Beispiel weiter auf alle sogenannten „Gebildeten" bis zu den Ungebildeten herab. Man klagt mit Recht über den Einfluss der schlechten Presse, über das vergebliche Wirken von Männern, welche im öffentlichen Kunstleben eine Rolle spielen. Dass es jedoch in allen diesen Dingen so weit kommen konnte, liegt an der Interesselosigkeit unserer öffentlichen Meinung für das Gute. Wer warm für die Kunst empfindet, wird sich und Andern stets als ein *Einzelner* erscheinen, was er, wenn die Verhältnisse die richtigen wären, höchstens wegen seines Verständnisses, niemals wegen seines Interesses dürfte.

Sie, die von der „Kunst der Zukunft" nichts wissen wollen, mögen sich gesagt sein lassen, dass es sich dabei um die *Zukunft der Kunst* handelt. Was uns von ihnen scheidet, ist vor Allem, dass wir den Werth der Kunst begriffen haben und nicht das Dasein durch ihren Verlust entwerthen möchten.

Geschäftlicher Theil.

Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Die Veranlassung zu der angekündigten Erneuerung der Bühnenfestspiele durch die Aufführung des „Parsifal" im Sommer des Jahres 1882, ist mir nicht sowohl durch den Vermögensstand des Patronates, als vielmehr aus der Erwägung der undenklichen Verzögerung entstanden, welcher diese Erneuerung ausgesetzt sein würde, sobald ich sie, und namentlich auch alljährliche Wiederholungen der Festspiele, von der Stärke jenes Vermögensstandes abhängig erhalten wollte. Sowohl um der bisher mir zugewendeten, meistens aufopferungsvollen Theilnahme meiner Freunde mich dankbar zu erweisen, als auch um die Möglichkeit mir zu wahren, noch während meines Lebens vollkommen stylgerechte Aufführungen meiner sämmtlichen Werke, mit der nöthigen Deutlichkeit und nachhaltigen Eindringlichkeit vorzuführen, habe ich mich dazu entschlossen, zunächst meine neueste Arbeit ausschliesslich und einzig für Aufführungen in dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth, und zwar in der Weise zu bestimmen, dass sie hier dem allgemeinen Publikum dargeboten sein sollen. Nachdem die bisherigen Patronatvereins-Mitglieder über die Erfüllung der ihnen zustehenden Rechte ausser Zweifel gesetzt sein werden, sollen dann die Aufführungen während eines Monates — vermuthlich August — im eigentlichen Sinne öffentlich stattfinden und hiefür auf das Ausgiebigste zuvor angekündigt werden, wobei dann darauf gerechnet wird, dass ausserordentliche Einnahmen nicht nur die Kosten dieser erstjährigen Aufführungen vollkommen decken, sondern auch die Mittel zur Fortsetzung der Festspiele im darauffolgenden Jahre verschaffen werden, in welchem — wie überhaupt zukünftig — nur in Bayreuth der „Parsifal" zur Darstellung kommen soll. Von dem weiteren Erfolge der vorläufig auf dieses Werk beschränkten Festspiele möge dann der Gewinn der Mittel zur allmählichen Vorführung aller meiner Werke abhängig gemacht sein, und würde endlich einem treuen Patronate dieser Bühnenfestspiele es übergeben bleiben, auch über mein Leben hinaus den richtigen Geist der Aufführungen meiner Werke in dem Sinne ihres Autors den Freunden seiner Kunst zu erhalten.

Bayreuth, 1. December 1880.

Richard Wagner.

Bemerkung des Verwaltungsrathes.

Im nächsten Stücke unserer Blätter werden wir geschäftliche Mittheilungen im Bezuge auf die Aufführung des Parsifal folgen lassen.

Der Vorstand des Patronatvereines und Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele.

Anzeige der Redaktion.

Die „Bayreuther Blätter" werden von 1881 an auch an Nichtmitglieder im Abonnement (jährlich Mk. 8, halbjährlich Mk. 4) abgegeben. Als Beigabe erhalten die Abonnenten für 1881 einen Separatabdruck von Wagner, „Religion und Kunst" nebst Fortsetzung. Die Redaktion bittet die Mitglieder um gütige Vermittlung und baldige Anmeldung von Abonnenten. Anmeldungen für das ganze Jahr 1881 oder das erste Halbjahr werden von der Redaktion sowie in den Buchhandlungen angenommen.

Jedes Vereinsmitglied erhält als solches, sofern es nicht bis dahin seinen Austritt angezeigt oder das noch an Alle versandte nächste Januar-Stück mit den weiteren Bestimmungen über Verein und Festspiele zurückgeschickt haben sollte, im folgenden Jahre die Blätter nach wie vor regelmässig und gratis zugesendet. (Wer aus dem Vereine austritt, doch die Blätter noch erhalten will, muss auf dieselben abonniren.)

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter."

Generalregister.

Richard Wagner.

Zur Einführung in das Jahr 1880. S. 1. — Religion und Kunst. S. 209. — „Was nützt diese Erkenntniss?" Ein Nachtrag zu Religion und Kunst. S. 338. —

Bernhard Förster.

Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstyls mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer indogermanischer Nationen. S. 108. —

Carl Friedrich Glasenapp.

Aus dem „deutschen Dichterwalde." I. S. 31. — II. S. 93. — III. S. 166. —

Heinrich Porges.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Einleitung. S. 141. Das Rheingold. Erste Scene. S. 144. — Zweite Scene. 1. S. 149. — 2. S. 193. — Dritte Scene. S. 252. — Vierte Scene S. 301. —

Joseph Rubinstein.

Einige Betrachtungen über den musikalischen Styl der Gegenwart in Deutschland. S. 61. —

Ludwig Schemann.

Ueber musikalische und unmusikalische Menschen. I. S. 216. — II. S. 257. —

Hans von Wolzogen.

„Was ist Styl?" S. 6. — Unsere Zeit und unsere Kunst. — Einleitung. S. 125. Erstes Buch: Aus unserer Zeit. Erstes Kapitel: Zur sozialen Frage. 1. S. 158. — 2. S. 181. — [An die Vereinsmitglieder S. 308.] — Zweites Kapitel: Ueber den politischen Liberalismus. Vorwort über den Begriff der „Freiheit." S. 310. — III. Der moderne Parlamentarismus. S. 341. — IV. Deutscher Parlamentarismus. S. 346. —

Zur Feier des 25. Augusts und zur Nachfeier des Wittekbacher Festes. S. 214. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

Vorwort der Redaktion. S. 46. —

I. Die „Jetztzeit" und das „Kunstwerk der Zukunft." Von Lic. Dr. *Friedrich Kirchner*. S. 48. —

II. Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst. Besprochen von *Ludwig Schemann*. S. 230. —

III. Neuere Operntexte. Von *Ernst Ludwig*. S. 317. —

IV. Moderne Wiener. Von *Hans Herrig*. S. 251. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Goethe und Schiller. Aus ihrem Briefwechsel. Zusammengestellt von *L. Schemann*. S. 52. —

Thomas Carlyle. Vorwort der Redaktion. S. 54. — 1. Ueber das Musikalische in der Poesie. S. 55. — 2. Ueber Heldenverehrung. S. 68. — 3. Ueber die Beurtheilung des Genius. S. 206. —

Aus G. E. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache." Von *H. v. Wolzogen*. S. [illegible]

Zur Kaiser-Joseph-Feier. Von Professor Dr. *Adalbert Horawitz*, nebst einem redaktionellen Nachtrage. S. 329. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen und Wechsel in Vertretungen.

Bromberg. S. 332. — Cassel. S. 208. — Cöln. S. 332. — Königsberg. S. 267 (A. Hahn †). S. 332. — München. S. 208 (Orden v. h. Graf). — Prag. S. 208. — Salzburg. S. 208. — Neue Wagner-Vereine: Leipzig S. 209 (Akadem. W.-V.). — Strassburg i. E. S. 56. —

Nachrichten aus Vertretungen und Vereinen.

Rückblick auf die Thätigkeit des Wiener akademischen Wagner-Vereines. S. 238. — Wiesbadener Versammlung: Einladung, Beilage zum III. Stücke. — Kurzes Referat, S. 123. — Ausführlicher Bericht, Beilage des Special-Ausschusses zum V. Stücke. (S. 1—7.) — Ueber ein anzufertigendes Verzeichniss der Mitglieder des Patronat-Vereines S. 56. 211. — Statistik der Blätterversendungen. S. 90. —

Grössere Spenden.

Zum Vereinsfonds: S. 56 (Wien). 90. 180 (Allg. Deutscher Musikverein). 211 (Wien). 266 (v. Bülow). 267. 332 (Frankfurt). — (Die einzelnen Erträgnisse für den Bülow-Fonds s. unter Konzerte.) Zum Wiesbadener Fonds: S. 211. 267. 332. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

Vorlesungen des Herrn Amtsrichters *Brünel* in Artern und Umgegend. S. 180. — Vortrag des Herrn Dr. *L. Schemann* „über musikalische und unmusikalische Menschen", im Berliner Zweigvereine. S. 180. — Vortrag des Herrn H. v. Wolzogen „über den Plan einer Bühnbildungsschule zu Bayreuth", im Leipziger akademischen Wagner-Vereine. S. 238. —

Konzerte im Interesse unserer Sache.

Klaviervorträge des Herrn Dr *Hans v. Bülow*: in Bayreuth S. 89, Carlsruhe S. 180, Frankfurt a. M. S. 89, Hannover S. 56, Leipzig S. 56, Mannheim S. 180, München S. 89. 180. — Vortrag des „Wohltemperirten Klavier" von *J. S. Bach* durch Herrn *J. Stahlknecht* in Berlin: S. 89. — Matinéen bei Frau Gräfin von *Schleinitz* in Berlin: S. 180. — Berliner Wagner-Verein: S. 56. 123. 180. — Konzert in Cöln: S. 209. — Frankfurter Wagner-Verein: S. 123. — Konzert in Goslar (Herren *L. Schäfer* und *O. Strüver*): S. 180. Leipziger akademischer Wagner-Verein: S. 208. — Orden vom hlg. Graf in München: S. 180. — Militär-Konzert in Strassburg i. E.: S. 209. —

Vergünstigungen für Mitglieder des Patronat-Vereines.

Ermässigung des Preises für die Busts R. Wagner's von *G. Kietz*. S. 211 (267). — Für *Cyrill Kistler's* „Musikalische Elementarlehre" (Chemnitz, E. Schmeitzner). S. 211. — Für *Friedrich Nietzsche's* Schriften (ebendort). S. 267. — Für *Constantin Frantz* „Der Föderalismus" (Mainz, Franz Kirchheim). S. 267. —

Litterarische Neuigkeiten.

R. Wagner, „Beethoven" und „Zukunftsmusik", in das Englische übertragen durch *Edward Dannreuther*. S. 123. — *R. Wagner's* „Gesammelte Schriften und Dichtungen".

Liefrungs-Ausgabe (Leipzig, E. W. Fritzsch). S. 332. — *O. Blüthgen's* „Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1881 (Berlin, Raabe und Plothe). S. 332. — *Edmund von Hagen*, „Das Wesen der Secte" und andere Schriften (Hannover, C. Schäuler; München, Chr. Kaiser). S. 210. — *Cyrill Kistler*, „Ueber das musikalische Urtheil" (München, Kröll). S. 123. — *J. Kürschner*, „Jahrbuch für das deutsche Theater", 1880 (Leipzig, Foltz). S. 210. — *Hermann Ritter*, „Repetitorium der Musikgeschichte" (Würzburg, A. Stuber). S. 332. — „Die Geschichte der Viola-Alta" (Leipzig, J. J. Weber). S. 332. — *Ludwig Schemann*, „R. Wagner's Projekt einer Stylbildungsschule in Bayreuth" (Hagenow, Elberfelder, Barmenser, Bremische Morgen-Zeitung). S. 210. — *H. v. Wolzogen*; „R. Wagner's Tristan und Isolde, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik", „Was ist Styl?" (Leipzig, L. Senf, vormals Edw. Schloemp). S. 209. — „Der Nibelungen Stoff und Stätte" (K. Goedke's Almanach der deutschen Bühnengenossenschaft, 1880). S. 210. — *Edw. Schloemp's*, jetzt *L. Senf's* Verlag Wagnerianischer Schriften in Leipzig. S. 209. —

Besondere Bemerkungen.

Berichtigungen: Zu Glasenapp's Artikel: Aus dem „deutschen Dichterwalde." S. 173. — Zur Anzeige der Braunschweiger Vertretung. S. 208. — Zum Berichte über die Wiesbadener Versammlung. S. 211. — Zur Anzeige der Wagner-Büste von Klein. S. 267. — Zur Anzeige des Strassburger Militär-Konzertes. S. 267. — Zu den Stimmen aus der Vergangenheit: G. E. Lessing. S. 332. —

Aufforderung zur Betheiligung an der Petition um gesetzliche Beschränkung der Vivisektion. S. 120. —

Geschäftlicher Theil.

Bekanntmachungen.

R. Wagner: Zur Mittheilung an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth. (Grundlage der künftigen Organisation). S. 335. —

Der Vereinsvorstand: Wahlumschreibende Uebersicht über die für 1880 geltenden Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und Blätterzusendungen. S. 56—58. — Ueber Verlosungen der Mitgliedschaftsrechte. S. 212. — Bemerkung zur obigen „Mittheilung." S. 336. —

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter": Anzeige betreffend die Agitation und die Vergünstigungen. S. 60. — Voranzeige der Aufführung des „Parsifal" für 1882. S. 268. — Mittheilungen über das Abonnement auf die Blätter im Jahre 1881. S. 336. —

Vorstandsnachweis

des Bayreuther Patronatvereines am 1. Januar 1880. S. 91. 92. —

Beilagen.

Anzug aus den „Bestimmungen". Zum I. Stücke. — Einladung zur Wiesbadener Versammlung. Zum III. Stücke. — Bericht über die am 29. und 30. März 1880 von Mitgliedern des Bayreuther Patronat-Vereines in Wiesbaden abgehaltene Versammlung. Zum V. Stücke. — Konzerte der herzogl. Hofkapelle in Meiningen. Zum IX. Stücke. —

(Verlagsanzeigen: Edw. Schloemp's Verlag in Leipzig. Zum I. Stücke. — R. Schmeitzner in Chemnitz: *Bruno Bauer*, „Zur Orientirung über die Bismarck'sche Aera". Zum XII. Stücke. —)

Im Verlage des Patronat-Vereines.

Druck von Ph. Berger in Bayreuth.

Bayreuther Blätter.

Monatschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

RICHARD WAGNER'S

redigirt

von

HANS von WOLZOGEN.

Vierter Jahrgang 1881.

BIBLIOTECA
REGIA

Inhalt des vierten Jahrganges.

Ein spezialisirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und den Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.

Erstes Stück (Januar): S. 1—32.

An unsere Leser. — Kunst und Wissenschaft. Von *Friedrich von Hausegger*. — La renaissance. Scènes historiques par le Comte de Gobineau. Besprochen von *Heinrich von Stein*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: V. Noch ein Wort zur „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache". Von *Martin Pladdemann*. — Geschäftlicher Theil. Erklärung des Vorstandes des Bayreuther Patronatvereines. —

Doppelstück (Februar—März): S. 33—88.

Ausführungen zu „Religion und Kunst". „Erkenne dich selbst." Von *Richard Wagner*. — Richard Wagner's regeneratorische Idee. Von *Robert Sprenger*. I. — Symphonie und Drama. Von *Joseph Rubinstein*. — Ueber Chor-Wiederholungen. Von *W. Langhans*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: VI. Philosophie des Militarismus. Von *Gustav Frank*. — VII. Offenes Schreiben an den General-Intendanten der K. Preussischen Hoftheater, Herrn von Hulsen. — Geschichtlicher Theil: Berichte aus der Gegenwart. Die Musik in England. Von *Edward Dannreuther*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Aufruf für Transvaal. — Geschäftlicher Theil: Auszug aus den Bestimmungen des Bayreuther Patronatvereines. —

Beilage: Dr. med. *Richard Nagel*, der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen. Seite 1—20.

Viertes Stück (April): S. 89—120.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Die Walküre. I. Aufzug. — Richard Wagner's regeneratorische Idee. Von *Robert Sprenger*. II. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: VIII. Insel Scharfenberg. Von *Leo Alfieri*. — IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von *Hans von Wolzogen*. I. — Geschäftlicher Theil: Vermögensausweis des Bayreuther Patronatvereines vom 1. Januar 1881. —

Doppelstück (Mai—Juni): S. 121—184.

Ein Urtheil über die jetzige Weltlage. Als ethnologisches Resumé vom Grafen *Gobineau*. Eingeführt durch *Richard Wagner*. — Zum 22. Mai 1881. Von *Ludwig Schemann*. — Richard Wagner's regeneratorische Idee. Von *Robert Sprenger*. III. — Die Harmonik Richard Wagner's an den Leitmotiven des Vorspieles zu „Tristan und Isolde" erläutert von *Karl Magrieger*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von *H. von Wolzogen*. 2. —

(Beilage: Anzeige der Leipziger Vertretung: Wagnerbüste von Prof. *zur Strassen*.)

Siebentes Stück (Juli): S. 185—216.

Shakespeare als Richter der Renaissance. Von *Heinrich von Stein*. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Die Walküre. II. Aufzug. 1. 2. Scene. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von *H. von Wolzogen*. 3. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Achtes Stück (August): S. 217—248.

Ueber Goethe's Wanderjahre. Von *Heinrich von Stein*. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Die Walküre. II. Aufzug. 3.—5. Scene. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von *H. von Wolzogen*. 4. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —
Beilage: Nachträge zur Geschichte der Wagner-Vereine. —

Neuntes Stück (September): S. 249—280.

Anführungen zu „Religion und Kunst". Heidenthum und Christenthum. Von *Richard Wagner*. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von *Heinrich Porges*. Die Walküre. III. Aufzug. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Zur Kritik des „Parsifal". Von *H. von Wolzogen*. 5. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus *E. T. A. Hoffmann's* Werken gesammelt von *Martin Pladdemann*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Doppelstück (Oktober—November): S. 281—344.

Erste Hälfte (S. 281—312): Zum ersten Lustrum. Von *Heinrich von Stein*. — Luther's Pessimismus und Optimismus. Von *Bruno Bauer*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: X. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. — Vorwort. — I. *Franz Liszt*. Von *Heinrich Porges*. I. — Ueber die Tragödie. Eine Skizze von *Fritz Lemmermeyer*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Luther*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Bühnenfestspiele in Bayreuth. —
Zweite Hälfte (S. 313—344): Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. Allgemeine Einleitung. Von *Ludwig Schemann*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Heinrich von Kleist*. Von *H. von Wolzogen*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. Ein offenes Wort über die Aufführungen des „Parsifal". —

Zwölftes Stück (Dezember): S. 345—372.

Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's. Von *Heinrich von Stein*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. — 2. Von der Speisungsgasse bis zum Kothenfelde. Von *Hans von Wolzogen*. — Geschichtlicher Theil: Nachruf für Karl Brandt. — Generalregister. —

Beilagen zum ganzen Jahrgange für die Abonnenten: *R. Wagner*, Religion und Kunst, nebst dem Nachtrage: „Was nützt diese Erkenntniss?"
Für die Vertreter: Festgruss der Bayreuther Blätter an Franz Liszt. Von *H. v. Stein*.
Für die Mitarbeiter: Programm. (Bericht und Aufforderung.) Von der Redaktion. —

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Januar. Erstes Stück. 1881.

Inhalt: — An unsere Leser. — Kunst und Wissenschaft. Von Friedrich von Hausegger. — La renaissance. Scènes historiques par le comte de Gobineau. Besprochen von Heinrich von Stein. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: V. Noch ein Wort zur „Verirrung und Irrung der deutschen Sprache." Von Martin Plüddemann. — Geschäftlicher Theil: Erklärung des Vorstandes des Bayreuther Patronatvereines. —

An unsere Leser.

Drei Jahre hindurch sind die „Bayreuther Blätter" als Monatschrift des „Bayreuther Patronat-Vereines" ausschliesslich für den Leserkreis seiner ca. 1700 Mitglieder erschienen. Der Verein hatte zunächst nur die Aufgabe, aus Jahresbeiträgen und grösseren Spenden einen Fonds zu sammeln und zu erhalten: für die dauernde Ermöglichung von *Festspielen* in Bayreuth. Die jährlichen Uebungen und Aufführungen unter Richard Wagner's künstlerischer Leitung, welche, im Anschlusse an das Festspiel von 1876, nunmehr von 1882 an hoffentlich regelmässig in Bayreuth stattfinden können, bedeuten eine Art von lebendiger *Schule* für junge, begabte Künstlerkräfte, um ihnen die vom Meister selbst festgestellte *Tradition des neuen Styles*, zumal seiner eigenen musikalisch-dramatischen Werke, dauernd einzuprägen. Auch die „Bayreuther Blätter" waren ursprünglich nur zu dem Zwecke begründet worden, um diese Styllehren sogleich litterarisch zu fixiren und weiter auszuführen; wobei alsdann freilich auch der Begriff des Styles überhaupt zu erörtern, und den Lesern es zum Bewusstsein zu bringen war, in wiefern stylvoll ausgeführte Kunst ein nationales Kulturelement, und aus welchen Ursachen dieselbe bei

uns noch grossentheils zu vermissen gewesen sei. Während die rechte Erfüllung dieser Aufgabe durch eine Verzögerung der Wiederholung der Festaufführungen bis jetzt den Blättern versagt blieb, musste es sich bald als nothwendig erweisen, die Aufmerksamkeit der Leser, denen die *Kunst* selbst noch nicht die für jegliche Stylehre nöthige lebendige Grundlage darzubieten vermochte, vielmehr auf das *Publikum* zu richten, vor welchem diese Kunst zu erscheinen bestimmt war. Damit gerieth man sogleich in die vielfältigen Verzweigungen unserer gesammten modernen Kulturwelt und auf das innerhalb derselben dem künstlerischen Bewusstsein sich schmerzlich aufdrängende ungeheure Missverhältniss zwischen den Tendenzen des Zeitgeistes und dem Wesen wahrer, grosser Kunst, als welche nicht nur einen populären Luxus oder eine akademische Fachangelegenheit bedeuten, sondern den idealen Ausdruck einer gemeinsamen Volks-Kultur und Sittlichkeit darstellen soll. Mit der Aufweisung der mannigfachen, einer stylvollen Kunst von allen Gebieten her bereiteten geschichtlichen Hindernisse musste sich dann auch eine gleiche Aufweisung der innerhalb einer kunstfeindlichen Kulturwelt noch erhaltenen und zu fördernden edelen Spuren eines dem Geist unserer Kunst verwandten nationalen Wesens verbinden. Endlich aber bezeichnete Richard Wagner in seinem letzten Aufsatze über *Religion und Kunst* (Oktober 1880) die äusserste Grenze für unsere litterarischen Bestrebungen, indem er auf die Möglichkeit einer *Regeneration des menschlichen Geschlechtes* durch allseitige Förderung jeder, auf den verschiedenen Gebieten unserer geistigen Thätigkeit noch vorhandenen Keime, Ansätze, Reste und Spuren des *Guten*, *Menschenwürdigen*, *Naturwahren*, *Echten* hinwies, wo heraus wenigstens für einen Theil der Menschheit in ferner Zeit eine solche hochentwickelte und gemeinsame *Sittlichkeit* sich ergeben dürfte, wie sie für eine edelste menschliche *Kunst*, als für den adäquaten Ausdruck des Volkswesens selbst, den unentbehrlichen Lebensboden bedeuten muss.

In diesem Sinne trostende und leitende Ideen niederzulegen, und so eine Gemeinsamkeit von Ueberzeugungen und moralischen Bestrebungen allmählich auszubilden, bleibt also fürderhin die Aufgabe unserer „Blätter", für deren Lösung auf den verschiedenen Einzelgebieten unserer Kultur (Philosophie, Religion, Kultur- und Sittengeschichte, Philologie, Pädagogik etc.) bereits eine grössere Anzahl neuer Mitarbeiter ihre Hilfe uns freundlich zugesagt hat. Insofern der *Kern* aller kräftigen und edelen Kultur der an Leib und Seele gesunde *Mensch* selber ist, werden unsere Blätter auch jene *humanitären* und speziell *regenerativen* Vereinigungen, welche bereits vorhanden, aber meist nur erst in utilitarischem Sinne tätig sind, in das Bereich ihrer theilnahmvollen Betrachtung zu ziehen haben. Auf dem speziellen Gebiete der *Kunst* wird, wie bisher, vornehmlich der *musikalisch-dramatischen* Kunst ernste Aufmerksamkeit geschenkt werden, und die Bedeutung der Musik, im Anschlusse an Schopenhauer und Wagner, eingehend zu beachten sein. Die Frage: *was ist Styl?* wird dabei als ergänzendes Seitenbild zu der Hauptfrage: *was ist Deutsch?* eine besonders ausführliche Beantwortung finden müssen, welche

hauptsächlich in der Nachweisung und Erläuterung der Stylformen unserer Meisterwerke, und demgemäss auch in der Fixirung der bei Gelegenheit der Uebungen zu den Bayreuther Festspielen von dem Meister selbst hervorgehobenen und vorgeschriebenen Stylmomente zu bestehen haben werden. Ein zumal in Betreff der neuen dramatisch-musikalischen Kunst beinahe noch unbearbeitetes Gebiet des deutschen Kunstverständnisses liegt hier unserer eifrigen Pflege offen; und inwiefern dieses gerade uns schon zu der Basis einer *deutschen Kultur* gewichtigste Bausteine liefern könne, wird in unserer Zeitschrift mit Entschiedenheit zur Sprache zu bringen sein.

Mit der Kritik der herrschenden Kultur, welche an sich weder den Kern eines wirklich gesunden und religiös-sittlichen Menschenwesens, noch die Blüthe eines allgemeinsamen schönen und erhabenen künstlerischen Lebensausdruckes uns aufzuweisen vermag, wollen wir das Bewusstsein von den nothwendigsten Bedingungen für jede wahre Kultur und Kunst, sowie die vorhandenen Kräfte des Guten und Wahrhaften in unserem Volke bei Denen, welche sich zu uns finden, wenigstens nach Möglichkeit für alle Eventualitäten zukünftiger Entwickelung zu stärken versuchen. Diese Tendenz verleiht unseren Blättern die Fähigkeit, für alle Diejenigen, welche sich von der modernen Kulturwelt unbefriedigt fühlen, und nach einer solchen wahrhaftigen, menschenwürdigen und für unseren Volksgeist und unser Volksleben speciell **deutsch**en Kultur begehren, eine geistige Versammlungsstätte zu werden, an welcher die Berufenen ihre Kräfte zur gemeinsamen Förderung der oben angedeuteten Bestrebungen vereinigen mögen. Hierfür wird die Zeitschrift nicht nur ihren bisherigen Umfang mehr und mehr vergrössern müssen, sondern es ist auch jetzt schon der Moment für sie gekommen, dass man den oft bereits geäusserten Wünschen entsprechen muss: die „Blätter“ *gegen Abonnement* einem grösseren Leserkreise, als nur den Mitgliedern eines einzelnen Vereines, zukommen zu lassen; von 1881 an sollen demnach auch Nichtmitglieder als Abonnenten auf die „Blätter“ angenommen werden. —

Es ist zu hoffen, dass unsere Blätter fortan auch aus den weiteren Kreisen des deutschen Publikums dem Bayreuther Patronatvereine verständnissvolle Mitglieder zuführen und ihn in gleicher Weise stätig zu vergrössern helfen werden, wie bisher die Aussicht auf ein nur den Mitgliedern darzubietendes Festspiel. Mehr als je tritt nun, nach der Aufhebung dieser ausschliessenden Bestimmung in Betreff des Publikums der Festspiele, die eigentliche, geistige und moralische Bedeutung des Vereines hervor; ja, erst jetzt darf er mit Recht als ein Verein von *Patronen* der Bayreuther Unternehmung sich ankündigen. Während nach der bisherigen Bestimmung auch jeder Neugierige und mancher Theilnahmvolle, um das Festspiel zu besuchen, hätte Mitglied werden müssen, so werden erst jetzt gerade jene wahrhaft Treuen, die bis 1882 fünf Jahre hindurch beim Vereine geblieben und durch die „Blätter“

immer fester im gemeinsamen Verständnisse zusammengewachsen sind, in der ihnen reservirten *ersten Vorstellung* wirklich ganz „unter sich“ sein. Die grosse Menge des eigentlichen Theaterpublikums besucht dann jene späteren Vorstellungen, welche ihrerseits ebenfalls ihre besondere Bedeutung durch ihre unmittelbare Wirkung auf die noch Ferneren und Fremden, erst durch das Erlebniss wiederholter Festspiele unserer Sache Nähergeführten, erhalten werden. In der gleichmässig Allen dargebotenen *Möglichkeit* der rossen ergreifenden und überzeugenden *Wirkung* der Kunst sollen schliesslich alle Unterschiede wiederum zusammen.

Um eben dieser Wirkung willen musste uns vor Allen daran liegen, dass die Kunst an einer bestimmten Stätte in ihrem reinen Styl dargeboten werde. Diese reine Kunst, welche noch gänzlich der Schule entbehrend, an den üblichen Vergnügungsstätten öffentlicher Theatervorstellungen nach ihrer Art und Aufgabe eine Unmöglichkeit bleibt, wird aber zur Möglichkeit in einem nur ihr gewidmeten Asyle, wie Bayreuth; und dass diese Bayreuther Möglichkeit auch zur *Wirklichkeit* werde, dafür haben die Mitglieder und Patrone zu unserem Bayreuther Vereine sich zusammengethan. Dies war die erste und einzige Antwort auf die theilweisen *Anfragen* des Meisters, die er nach dem ersten Festspiele an das Verständniss des deutschen Publikum richtete: wie nun wohl eine so gross eingeleitete Sache zum dauernden Wohle deutscher Kunst fortgeführt werden könne? — Die erste Anfrage hiess: sollt ihr eine feste Schule zur Ausbildung junger Künstlerkräfte, ausserhalb der verderblichen Theatersphäre, nach meiner Anleitung in Bayreuth? — Da blieb es stumm ringsum. — Und wieder frug der Meister: nun denn, so wollt ihr regelmässige *Wiederholungen der Festspiele* ermöglichen? Gelingt euch diess durch gemeinsame Thätigkeit, so könnt ihr dereinst mit gerechtem Stolze euch als die Verwirklicher eines idealen Unternehmens betrachten, von dessen Wohlthaten diejenigen alsdann ausgeschlossen sein dürfen, welche gar nichts dafür gethan haben. — Auf diese Anfrage zeigten sich in der Vereinsbildung manche schöne, erfreuende, ja rührende und höchst ehrenhafte Regungen. Die eigentliche Bayreuther Gemeinde entstand; aber das grössere Publikum hielt sich entfernt, und die Resultate waren mehr moralischer, als realer Art. Da tadelte der Meister nach jahrelangem geduldigen Warten, nun er jenen treuen Freunden, welche diese ganze Zeit für seine Idee thätig gewesen waren und mit ihm ausgeharrt hatten, den Lohn ihrer Treue und Thätigkeit nicht länger vorenthalten durfte. Indem er sie, ihrer moralischen Bedeutung gemäss, als sein wirkliches Patronat betrachtete, verschaffte er, durch Aufgeben der Idee des sog. „reinen Publikums“, um vor Allem die „reine Kunst“ zu erhalten, jenen und seinen Werken selbst die lang ersehnte Wiederbelebung der stylvollen Bayreuther Festdarstellungen. Solche freilich, die aber wenig gethan, und sich doch gelegentlich gern mit Wagner's Namen schmücken, haben es nun leicht, jener thätigen Treue zu spotten, um derentwillen eben jetzt auch ihnen und Anderen der Genuss Bayreuther Kunst zu theile werden soll.

Unsere Treuen aber wissen, weshalb sie gewirkt und geharrt haben, und dass, wenn die Welt ihnen auch die Freude des Vollgelingens nimmt, ihre Treue ihnen doch das Beste giebt, was ihnen gegeben werden kann. Sie wissen es: von dem Fortbestehen ihrer Vereinigung muss demnach die Reinerhaltung des Gedankens von Bayreuth und seine stylvolle Ausführung allezeit abhängig bleiben. Und dies wird um so wichtiger, je weiter die Kreise werden, auf welche die öffentlich dargebotene Kunst nunmehr bildend einwirken kann. Jenen Festspielgästen gegenüber, welche diese Kunst meistens noch als ein Fremdes anstaunen, sind hiernach unsere Mitglieder die eigentlichen *Unternehmer* der grossen Sache, die *Wirthe* der Festspiele, die *Eigenthümer* und *Vertreter* des Wagnerischen Gedankens und Werkes, und endlich die *Erben* des Meisters, welche über sein Leben hinaus der dann materiell wohl völlig gesicherten und sich selbst erhaltenden Unternehmung das Wichtigste und einzig Berechtigende, die wahre *moralische Verwirklichung* treulich bewahren sollen: den sicheren Boden reiner Kunstauffassung und die strenge Form der lebendig fixirten Styltradition im Sinne edeler deutscher Kultur.

Eine grösseste, schönste Aufgabe wartet somit Derer, welche in Zukunft den Verein bilden, und als *Patrone von Bayreuth* den Dank der Nachwelt empfangen werden. Sie bleiben der stets neue Früchte treibende, neue Möglichkeiten in's Leben führende geistige Kern der grössesten künstlerischen Erscheinung unserer Zeit. Der Glaube, welcher den Meister unter schwersten Nöthen dereinst sein Nibelungenwerk dem deutschen Volke schaffen liess, der ihn aufrecht erhielt in dem heroischen Willen der Ausführung seines erhabenen Gedankens und diesen auch wirklich nach einem Vierteljahrhundert in Bayreuth zur Ausführung brachte, der Glaube, der ihn mit immer neuen Versuchen zur Gestaltung dessen, was deutscher Kunst Noth that, an seine Freunde und sein Volk sich wenden liess, dieser grosse Glaube, der uns nun auch den „Parsifal" schuf und giebt: *der Glaube an den deutschen Geist* — er lebt fort in der Bildung und Erhaltung unseres Vereines, in dem Geiste und der Thätigkeit seiner echten, bleibenden Patrone und jedes Mitgliedes, das treu zu ihm hält und an seiner Stelle mitarbeitet an dem Werke der „Schule", welche selbst *lebendige Kunst* ist!

Wer an Bayreuth glaubt, in dem Sinne des Wagnerischen Glaubens, der gehört zum echten *Bayreuther Patronat*. Unsere Blätter aber werden es versuchen, diesen erhabenen Glauben, der uns beseelt, auch für ihre neuen Leser in *Wissen* auszuprägen; und wo das Wissen wiederum verstummen muss vor der Heiligkeit des göttlichen Geheimnisses: da wird der *„Parsifal"* uns Allen gemeinsam mit seinen beseligenden Weiheklängen die Freudenkunde offenbaren:

„Der Glaube lebt!"

H. v. W.

Kunst und Wissenschaft.

Von Friedrich v. Hausegger.

Es gehört zu den auffallenden Erscheinungen in dem Kunstleben unserer Zeit, dass die sogenannte *Kunstwissenschaft* von den Offenbarungen des Künstlers selbst über das Wesen seiner Kunstübung absehen darf, und dass sie an Autorität nichts einbüsst, wenn auch ihre Ergebnisse mit jenen nicht übereinstimmen, ja, ihnen sogar geradezu widersprechen. Man hat sich daran gewöhnt, unsere „Kunstwissenschaft" als etwas unnahbar Vornehmes zu betrachten, und würde es fast für einen Frevel halten, ihre so schwer zugänglichen Resultate mit dem zu konfrontiren, was sich in der Uebung und im Genusse der Kunst so verständlich, so zweifellos kundgibt. Unbegreiflich wäre es, wenn die Wissenschaft auf diesem Standpunkte nicht schliesslich zu der Erkenntniss gekommen wäre, dass dasjenige, was sie aus dem Kunstleben in ihre Sphäre gezogen hat, jene bewundernde Scheu gar nicht rechtfertigen könne, welche sie selber etwa doch bisher noch vor der Kunst empfunden hatte. Mit dieser Erkenntniss aber musste sie alsdann zu dem Schlusse gelangen, dass das innere Bestreben der Kunst eigentlich doch nichts Anderes sei, als ein *verdunkelter Wissensdrang*, und dass daher der Wissenschaft nun die Aufgabe zu Theil geworden sei, das *zu erfüllen*, was jene nur erst *versprochen* habe.

Wem das Wesen der Kunst nicht ganz fremd geworden ist, der wird in dieser Ueberhebung etwas geradezu Befreiendes erblicken müssen. Die Kunst ist damit sich *selbst* zurückgegeben. Ihr Wesen ist *Bethätigung*; was sie davon der betrachtenden Wissenschaft zuweisen konnte, ist nur das in der Sphäre der Abstraktion leblos gewordene Produkt der Bethätigung. In der Neubelebung durch liebevolle Umarmung allein kann es auf's Neue Zeugniss geben von den lebensvollen Trieben, denen es seinen Ursprung verdankte. So musste es sich dem Geniessenden mittheilen; anstatt Dieses war ihm aber der Betrachtende gegenübergetreten. Aus der Sphäre der Bethätigungslust musste Das, was sie bot, für ihn, den von aussen Herantastenden, herausgehoben werden, um ihm greifbar und begreifbar zu werden. Die lebendige Kunstbethätigung war ihm damit als ein *numero*, *pondere*, *mensuraque* bestehendes Objekt entgegengetreten; ihm konnte er mit Zählen, Wägen und Messen beikommen. Die Wissenschaft hatte Spielraum für ihre Thätigkeit gewonnen, der Punkt schien gefunden, von dem aus sie schliesslich den Versuch wagen konnte, alle Kunst aus den Angeln zu heben.

Eine dunkle Ahnung aber, ein gewisses Geisterlangen, hielt sie noch in Schranken. Sie befand sich etwa in der Lage des Physiologen vor dem Körper eines geliebten schönen Geschöpfes auf dem Sezirtische. Dass ihre Liebe mit ihren Forschungen nichts gemein habe, das sich zu gestehen, konnte sie lange nicht über's Herz bringen. Noch immer mochte sie meinen, es handle sich um etwas Erhabenes, Bedeutungsvolles, um etwas Aehnliches, wie

jene Liebe, deren Ahnung sie aus der Ferne anwehte, wenn sie nun aus den todten Formen, als ein vielgepriesenes Resultat, *„das Schone“* herauskonstruirte, es präparirte und konservirte, in der Meinung, nun *das Wesen der Kunst* in Spiritus setzen zu können. Die sublimen Probleme, ob dieses absolut Schöne als Oval oder als Kreis zu denken sei, und in welche mathematische Formel es umgesetzt werden könne, traten an die Tagesordnung.

Schien damit der Sitz der Seele alles Kunstlebens den tastenden Werkzeugen der Wissenschaft bloßgelegt, was auf dem weiten Gebiete der Kunst sollte ihr nun noch verschlossen bleiben? Das *„exakte Forschen“* bemächtigte sich aller ihrer Aeusserungen; es ergriff ihre Mittel und durfte nun in leicht begreiflichem Wahne meinen, uns mit der Kenntniss derselben der Erkenntniss der Natur aller Kunst näher zu führen. Diesem Gange entspricht es als natürliche Folge, wenn die Wissenschaft in ihrem Hochmuthe endlich auch jenes nicht zu entziffernde Ahnen und Bangen abstreift, welches sie mit einer von ihrem Standpunkte aus abergläubischen Scheu erfüllt und ihren Blick verwirrt hatte. Der Moment war zu erwarten, in welchem sie mit der Erklärung hervortreten zu dürfen meinen konnte: Was soll uns noch der Gespensterglaube? Fort mit den letzten Auswüchsen desselben! Was wir in der Kunst geliebt und verehrt, ergiebt sich im Lichte unserer Forschung als Phantom. Es gehört in den Kram alles dessen, was unsere *moderne Kultur* als nichtig erkennt und entschlossen bei Seite wirft. Viel ist es, wenn dabei der Kunst noch die Ehre widerfährt, als Jugenderinnerung der Menschheit zu gelten, welcher man Gedächtnissfeste feiern darf. Der Künstler von heute gewinnt damit den Werth eines interessanten Ueberbleibsels, gleichzustellen der Bedeutung vorsündfluthlicher Reste, mit dem Anspruche, als kostbares Gut für die Erkenntniss des allgemeinen Entwicklungslebens von dem Laien mit Staunen angegafft, von dem Kenner aber klassifizirt zu werden.

Mit Recht sagt R. Wagner in seinem *„Kunstwerk der Zukunft“*: „Würde das bewusste willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der der Nothwendigkeit, des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen, und in der That hat die Wissenschaft in ihrem überspannten Hochmuthe von solchem Triumphe geträumt“ — dass sich aber dieser wüste Traum nicht verwirkliche, dafür sorgt die Macht dieses Lebenstriebes selbst, die, jemehr zurückgedrängt, desto gewaltiger hervorbricht, um sich als alleinige Quelle alles Daseins kund zu geben, diese Macht, welche in ihrer edelsten Entfaltung uns als *Kunst* entgegentritt; denn „das wirkliche Kunstwerk ist die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben“ (das Kunstwerk der Zukunft). Hiermit sind wir nun an den Punkt gelangt, auf welchem der prinzipielle Unterschied von Wissenschaft und Kunst und damit die Unmöglichkeit sich uns zeigt, dass je die erstere die Fähigkeit erlangen könnte, die Zessionärin der letzteren zu werden, wie diess als Glaubenssatz unserer Zeit bei ihr sich festgesetzt hat. —

Dass ein solches Missverständniss überhaupt entstehen konnte, daran ist der eigenthümliche Entwicklungsgang der modernen Kunst, oder sagen wir besser, der modernen *Künste*, schuld. Die Aeusserungen des modernen Kunstlebens führen uns zunächst nicht an die ursprüngliche Quelle aller Kunst, in welcher die Künste sich vereinigt zeigen als Ausdrucksmittel eines und desselben Bethätigungsdranges. In ihrem Zusammenwirken bekundeten sie sich mit zweifelloser Klarheit als Ausdruck des sich in Ton, Gebärde und Wort bethätigenden Menschen, sie wurden als solche mitempfunden und damit unmittelbar verstanden. Die Verzweigung des Gesammtausdruckes zu einzelnen, immer mehr nach Vervollständigung strebenden Künsten liess in dem Maasse, als sie durch einseitigen Aufwand von Mitteln, welche die Aufmerksamkeit vom Kerne der Sache ablenkten, das unmittelbare Mitempfinden erschwerte, das Bedürfniss nach einem anderweitigen, von aussen herankommenden Verständnisse erwachen. Als nun die aus dem Alterthume herübergeretteten Kunstreliquien dem abendländischen, in der Entwicklung noch weit zurückstehenden Volksleben gegenübertraten, hoben sie sich, weit entfernt, hier als befruchtendes Element wirken zu können, davon geradezu als Gegensatz ab. Es begann das Experimentiren mit dem nun allen möglichen Tortnren zugänglichen Kunstmittel. Nur in der Verwendung durch den seltenen einzelnen Genius gewann dasselbe wieder Elastizität genug, seinem warmen Lebensodem sich zu fügen und sich ihm zu einzelnen, edlen und erhabenen Gebilden zu gestalten. Es gab in der Anwendung der Kunstmittel keine scharfe Grenze mehr zwischen Kunst und Nichtkunst, sondern nur ein „*mehr oder weniger*" von Begabung, als welche man die Fähigkeit betrachtete, das „*Mittel*" geschickt und geistvoll zu verwenden.

Diesem Entwicklungsgange entspricht es vollkommen, wenn nun die Wissenschaft in ihrem Bestreben, dem Wesen der Kunst beizukommen, das ganze Schwergewicht ihrer Betrachtung auf das *Kunstprodukt* warf, welches sich ihr als das *Resultat* angewendeter, ihr vollkommen zugänglicher *Mittel* zeigte. Die physischen Eigenschaften des Tones, die Anatomie des Körpers, die Wohlgefälligkeit der Form, der begriffliche Inhalt der Worte, woran die Poesie Gestalt gewinnen musste, alles diess, von hohem Interesse für die Wissenschaft, meinte sie als Gegenstand der Kunst auffassen zu können; die dunkle Ahnung eines unlösbaren Restes, welche etwa nebenher noch den Betrachtenden beirrte, ward mit Phrasen abgethan, oder als unbequem bei Seite gelassen. Charakteristisch ist es dabei, dass die Kunstwissenschaft jenes Gebiet, in welchem sich das Wesen der Kunst noch immer am Unbequemsten geltend macht, geradezu zu fliehen scheint, um ja nicht etwa durch ein demselben entsteigendes Gespenst aus anderer Welt in ihrem Wahne beirrt zu werden: ich meine die Musik. Unsere Aesthetiker lassen derselben gewöhnlich nur eine stiefmütterliche Behandlung zu Theil werden.*) Sie verleg'n

*) Der klassische Aesthetiker der Neuzeit, Th. Vischer, wusste bekanntlich so wenig mit der Musik anzufangen, dass er sich, als verlegene Stiefmutter, mit Herrn

das Gewicht ihrer Untersuchungen auf die ihren Werkzeugen zugänglicheren sogenannten *bildenden Künste*, oder die *Litteratur* (als wovon anknüpfend die *Kunstwissenschaft* überhaupt erst sich ausgebildet hatte) und überlassen nun dem Wissensdurstigen die Anwendung der daraus gewonnenen Weisheit auf die Musik, durch *Analogie*. Es bekundet einen unendlich hohen Grad von Einsicht, wenn, nachdem einmal die anderen Künste einer solchen Anschauung auf Gnade und Ungnade überantwortet waren, der *Musik* von unserem grossen Philosophen Schopenhauer eine ganz exceptionelle Stellung eingeräumt wird, wodurch mindestens sie als der erstickenden Sphäre enthoben erscheint, in welcher das Lebensflämmchen der übrigen Künste zu erlöschen drohte. Was derselbe so treffend als den Geist der Musik erkannt hat, ist aber nichts anderes, als der ursprünglich aller wahren Kunstübung innewohnende, nur mehr oder minder verhüllte Geist, welcher als wirkender Wille seinen Sitz in der Menschenbrust hat, um in der, dem Menschen eigenen Weise durch Miene, Ton, Gebärde und Wort sich Ausdruck zu verschaffen.

Wird festgehalten, dass die Kunst in ihrem innersten Wesen *Bethätigung* ist, so wird sich die Frage aufdrängen, welcher Art denn die Bethätigung sein müsse, um *Kunst* zu sein. Als unerlässliches Erforderniss aller Kunst, welches bisher wohl nie bezweifelt worden ist, muss es gelten, dass ihre Uebung auch für Andere von irgend einem Werth sein muss. Der Künstler muss sein *Publikum* haben; dabei wird seine Bethätigung eine solche sein müssen, welche auch den Andern in Mitleidenschaft zieht;*) sie wird daher nicht blos dem rein individuellen Bedürfnisse entspringen dürfen, sondern sie wird aus einem Bedürfnisse hervorgehen und wieder auf ein Bedürfniss treffen müssen, welches dem sich Bethätigenden und dem „Andern" gemeinsam ist.**) Nicht ein blos individueller, ein *„universeller Wille"* muss sich in der Kunstübung wach zeigen (*„Beethoven"* von R. Wagner), soll er auch in Andern zu gleicher Entzückung lebendig werden, soll er sich auch in ihnen *„laut als bewusste Idee der Welt"* verkünden (*eloenda*). Erst mit dem Erwachen dieses Gemeingefühles, mit dem Vorhandensein dieser „gemeinschaftlichen Noth", wie Wagner sagt, welche überhaupt die Menschheit von der Thierheit unterscheidet, kann von *Kunst*, als von einem gemeinsamen Empfinden, von *Wissen*, als von einem gemeinsamen Erkennen, die Rede sein. Diesem Gemeingefühle verdankt die *Sprache****)

Hanslick zu verbinden genöthigt sah, damit diese moderne Autorität auf dem musikwissenschaftlichen Gebiete die Kapitel über die Musik in dem grossen Lehrbuche des berühmten Aesthetikers ihm an seiner Statt ausarbeite — wonach alsdann allerdings ein prächtiger *homunculus* aus der Wiener Retorte zwischen die gelehrten Paragraphen des grossen Faustkennners hineinschlüpfte. D. R.

*) „Der mitgetheilte Affekt überhaupt hat etwas Ergötzendes für uns, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt." Schiller „Ueber die tragische Kunst."

**) „Ist aber das Bedürfniss des Kunstwerkes nicht da, so ist das Kunstwerk ebenso unmöglich." (R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft.")

***) Vergl. *„Der Ursprung der Sprache"* von Ludwig Noiré.

verdankt mit ihr alles Denken und Forschen den Ursprung. Ihm gegenüber gewinnt die Welt der Erscheinungen gemeinsame Merkmale, in ihm tritt sie in eine Sphäre, welche die Verständigung über sie ermöglicht.

Aber erst durch die Vermittelung der dem Auge gegenübertretenden Aussenwelt wird unser Erkennen dieser Gemeinsamkeit inne. Wir gelangen durch dasselbe auf einem Umwege von aussen dazu; wir erblicken sie im *Zeichen*, und soweit auch unser Forschen in dieses Zeichen sich vertiefen mag, es wird ihm doch nie etwas andres, als ein Zeichen bleiben, da es immer nur die Erscheinung ist, an welcher dieses Forschen sich erprobt.

Eines solchen Umweges nun aber bedarf es nicht, um dieses Gemeingefühl zum *lebendigen Bewusstsein* zu erwecken. Dieses Bewusstsein war lange vor der Erkenntniss vorhanden und vollkommen unabhängig von ihr, sowie die Lebensfunktionen des Körpers ganz unabhängig von der Kenntniss seiner Organe vor sich gehen; es manifestirt sich in der *Kunst* unmittelbar, ohne Hinblick etwa auf einen aussen liegenden Zweck.*) Ton, Miene und Gebärde fanden als Ausdruck gesteigerten Empfindens sofort Nachhall im Andern, indem sie zu gleichem Ausdrucke anregten, und damit innerlich Zeugniss von der Gemeinsamkeit des in ihnen ausgedrückten Gefühles gaben. Bei dieser Bethätigung tritt, im Gegensatze zu der Erkenntniss der Aussenwelt, der Welt der Erscheinung, die Innenwelt, die des *Willens*, in das Bewusstsein. Sie offenbart sich zunächst als dunkler Drang die Schranken des Individuums zu durchbrechen. Mit der Klärung und Veredlung des Ausdrucksmittels erhält der dunkle Drang Klarheit und Bestimmtheit, und damit gewissermaassen konkrete Gestalt. Und diese sich stäts vollendenden und bereichernden Ausdrucksmittel bleiben im Dienste des sich künstlerisch bethätigenden Menschen; denn sein warmer Lebensodem allein nur vermag ihnen die Gestaltung zu geben, in welcher sie im Künstler und durch ihn im Kunstgeniessenden wirksam sind. Diese Gestaltung ist demnach keine andre, als der sich nun in höherer Vollendung, frei von den Zufälligkeiten der Individualität, in seinen reinsten Ausdrucksformen geniessende Mensch, keine abstrakte Idee, sondern ein von Blut und Wärme durchströmtes, momentan in uns selbst wach gewordenes *Menschenideal*.**) Aus dem sich in uns bethätigenden dunklen universellen Willensdrange wird, sowie er sich im Walten der massvoll ordnenden künstlerischen Macht zur Gestalt verdichtet, der *vervollkommnete* Mensch geboren, mit dem Fortschreiten der Kunst in immer steigender Vollendung, bis zur lebendigen Darstellung durch die vereinigten Ausdrucksmittel in der höchsten *dramatischen* Form, fort und fort seine Wiedergeburt feiernd.

*) „Denn, um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Schiller „*Ueber die ästhet. Erziehung des Menschen.*"

**) „Man sagt, der Zweck des Schönen ist Vergnügen! — Rechnet man für nichts die Erhebung des Geistes, *die Erhebung des ganzen Daseins*, das Thätigwerden von Gefühlen, die oft im ganzen wirklichen Leben eines Menschen nicht in Anregung kommen?" Grillparzer.

Aeussere Hemmungen des sich künstlerisch äussernden Willens waren es, welche zur Einseitigkeit einzelner Künste geführt haben; erklingt auch in jeder von ihnen gleichsam nur eine Saite unserer Ausdrucksmittel, von jener innern Bethätigung des Willens gerührt, so wird sie doch bei gesteigerter Empfindsamkeit auch die andere Saiten zum leisen Mitschwingen anregen, um so die geschilderte Wirkung | hervorzubringen. Es bedarf gleichsam eines aufmerksamer lauschenden Ohres den übertönenden Aeusserlichkeiten gegenüber, welche den vereinzelten, einer selbständigen Entwicklung überlassenen Künsten anhangen. In vollen und reichen Akkorden aber kann der geschilderte Eindruck allein in jener Kunst laut werden, welche alle Ausdrucksmittel wieder wie die Saiten auf *einem* Stege zusammenfasst, und sie mit ihrer ursprünglichen Bestimmung wieder ihrem ursprünglichen zweifellosen Verständnisse zurückgiebt, nämlich in der Kunst, in welcher der Mensch selbst wieder als mit allen jenen so wunderbar gesteigerten Ausdrucksmitteln sich bethätigend uns unmittelbar entgegentritt, also in der *Darstellung*. Der sich in derselben bethätigende, den rein individuellen Lebenstrieb überragende Wille erklärt seine Manifestirung durch mehr als ein Organ; im Drama erscheint über dem, in den einzelnen Darstellern zum Ausdruck gelangenden, sich uns künstlerisch mittheilenden Willen noch ein denselben überragender thätig. Nicht im einzelnen Darsteller selbst ist die letzte Instanz dieses Willens zu suchen, wenngleich sie ihre künstlerische Verwirklichung durch das Organ des darstellenden Menschen, als des einzigen Vermittlers echten Kunstausdruckes, finden muss. Nicht allein die Anwendung aller Ausdrucksmittel, sondern auch die Fähigkeit, unsere Willensbethätigung zu einer den Einzelwillen weit überragenden Universalität zu erheben, wie diess keiner Einzelkunst möglich ist, räumt dem Drama (dem Gesammtkunstwerke im Sinne R. Wagner's) eine Bedeutung ein, der gegenüber die einzelnen Künste sich nur wie verirrte Strahlen der Sonne gegenüber ausnehmen.*)

Die scharfe Grenze von Kunst und Wissenschaft ist mit dem bisher Gesagten zu bezeichnen versucht worden. Sich an die Stelle der Kunst zu setzen,

*) Wenn Schopenhauer im willenlosen Erkennen die Bedingung, ja das Wesen aller ästhetischen Auffassung findet, so dürfte er in diesem Punkte von unserm Meister, dem es als Denker zugleich verliehen ist, sein Erkennen dem in ihm selbst wach gewordenen Wesen der Kunst gegenüberzustellen, korrigirt werden. Nicht willenlos ist der Genuss der Kunst; keineswegs aber ist der rein individuelle Wille dabei thätig, derselbe schweigt vielmehr vollständig, nur soweit der Wille, des Produzirenden sowohl als auch des Geniessenden, in die Sphäre des Gemeingefühles ragt, soweit er zum „*universellen Willen*" wird, ist seine Bethätigung Kunstübung und Kunstgenuss. Dass Schopenhauer selbst dieser Anschauung nicht ferne stand, bekunden andre Aussprüche von ihm: „Es gibt eigentlich gar keinen Genuss anders, als im *Gebrauch und Gefühl* der eigenen Kräfte und der grosste Schmerz ist wahrgenommener Mangel an Kräften, wo man ihrer bedarf." (Die Welt als W. und V. I. S. 345). An andrer Stelle: „Während des Anhörens einer grossen Musik *fühlt* jeder deutlich, was er im Ganzen werth ist, oder vielmehr, was er werth sein könnte." (Schopenhauer handschriftl. Nachlass, v. Frauenstadt. S. 573.)

gleichsam dasselbe zu leisten, wie die Kunst, ist der Wissenschaft ihrer Natur nach unmöglich, vermöge welcher alles, was sie erfasst, erst ein Gegenstand, ein von aussen zu Fassendes geworden sein muss. Nie kann sie dort anknüpfen, wo jene etwa aufhört, ihre Sphäre ist eine ganz andere und kann mit der Sphäre der Kunst nie zusammenfallen. Wenn das *Mittel* der Kunst der forschenden und korrigirenden Hand der Wissenschaft zugänglich ist, so hat dies mit ihrem Wesen nicht das Mindeste zu schaffen. Für die Musik als Kunst, das ist: als Ausdruck menschlichen Bethätigungsbedürfnisses, ist es ebenso gleichgiltig, ob die Wissenschaft die richtige Schwingungszahl der grossen Terz gefunden hat, und ob dieselbe als Konsonanz oder als Dissonanz betrachtet wird, als es für den Ausdruck durch die Gebärde gleichgiltig ist, ob die Wissenschaft richtig erkannt hat, welche Muskeln dabei thätig sind. Ob der Ton als solcher, vom physikalischen Standpunkte aus, oder ob seine physiologischen Wirkungen im Ohre, der Betrachtung unterzogen werden, bleibt für die Erfassung des Wesens der Musik gleichgiltig, und so tief auch die Wissenschaft ihre Sonde in das Innere des menschlichen Organismus führe, das Innere der Kunst wird sie damit doch nie berühren. Nicht anders ist es aber auch mit dem begrifflichen Inhalte des in der Kunstbethätigung zur Verwendung kommenden Wortes. Für die Kunstbedeutung eines „*Wallenstein*" wird es beispielsweise ohne allen Einfluss sein, wenn etwa historische Untersuchungen an den Tag legen, dass die Motive und Ziele des Handelns Wallensteins in der Wirklichkeit andre waren, als die von Schiller benützten; sowie der „*Tell*" nichts dadurch einbüsst, dass die Wissenschaft die Nichtexistenz des Helden dieses Drama's nachgewiesen zu haben glaubt. Dass wir so gescheidt sind, an Gespenster nicht zu glauben, nimmt einem „*Hamlet*", einem „*Faust*", einem „*Manfred*" nicht das mindeste von ihrem Kunstwerthe. Mag der im Kunstwerke zur Erscheinung gelangende Gott Zeus, Jehova oder Wotan heissen, so wird kein Argument, dass wir es bereits zu herrlich weit gebracht, an diese, oder überhaupt an Götter nicht mehr zu glauben, uns den überwältigend zur Mitleidenschaft zwingenden, unmittelbaren Kunsteindruck, welcher in uns durch Offenbarung eines tiefen, in uns mächtig wiederklingenden rein menschlichen Gehaltes wachgerufen wird, wegdisputiren und in uns die Sehnsucht erwecken können, an deren Stelle etwa dem „*Atome*", oder dem „*Aether*" oder „*der Kraft und dem Stoffe*", als wissenschaftlich mehr beglaubigten Potenzen, zu begegnen.

Von Bedeutung für den Künstler ist die *Intensität* seiner Thätigkeit selbst, als eine Nothwendigkeit, und die Unverfälschtheit, mit welcher sie, durch richtige Anwendung der Mittel, Andern überantwortet zu werden vermag; für den Gelehrten dagegen der *Zweck* seiner Thätigkeit, das Resultat, welches er mittels derselben an den Tag fördert, und welches seinen Werth für die Wissenschaft an sich und ohne alle Rücksicht auf die dazu erforderliche Thätigkeitsanwendung enthält. Wenn daher behauptet werden wollte, dass die Thätigkeit des Genie's auf dem Gebiete der Kunst nicht verschieden sei

von der Thätigkeit des mechanischen Erfinders oder des astronomischen oder historischen Gelehrten, so antwortet der Künstler darauf mit Recht: „Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches; aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, des suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine Nothwendigkeit war und das Nothwendige erwählte — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes" („*Das Kunstwerk der Zukunft*" von R. Wagner).

Es sollte mit dem Gesagten nicht ein Rangstreit entschieden, sondern nur eine scharfe Grenze gezogen werden. Auch wollen wir uns nicht vermessen, etwa dem eigenartigen Bedürfnisse Einzelner vorzugreifen. Wer mit dem Wunsche „*zwar weiss ich viel, doch möcht ich alles wissen*" den Drang in seinem Busen zu erschöpfen vermag, an dem hat vielleicht die Wissenschaft etwas gewonnen, sicher aber die Kunst nichts verloren. Uns konnte nur daran gelegen sein, einer Wissenschaft gegenüber, welche sich vermisst mit hohem Tone über die „*Vermischung der Grenzen der Kunst*" zu raisonniren, ihre eigene Grenze anzudeuten und sie vor der weit bedenklicheren Vermischung derselben mit der Grenze der Kunst zu warnen, da aus einer solchen nur eine Ertödtung der wahren Kunst entstehen könnte, wogegen jene andere, vielbeklagte „Vermischung" sich uns als eine Wiederbelebung der vollkommensten und höchsten Kunst offenbart. —

La renaissance.

Scenes historiques par le comte de Gobineau. Paris 1877.

Besprochen von Heinrich von Stein.

Wir sollen es verstehen lernen, wie die Erscheinung des *künstlerischen* Menschen uns zu der Erfahrung des *ethischen* Menschen verhelfe, — wie in diesem Sinne uns die Kunst erlöse, und ihre ästhetische Gestalt uns die ethische Bedeutung der Welt vermittle. Den Künstler, welchen wir uns zum Meister erahen, recht vernehmen, das heisst zugleich, von den beirrenden Schatten überkommener Irrthümer durch die immer neu entscheidende Macht des Gemüthes frei geworden sein. Wenn Schopenhauer, der *Philosoph*, bereits die letzte Kundgebung des tiefsten Innern der Selbstempfindung für massgebend erachtete zu einer im einzig wahrhaften Sinne „metaphysischen"

Auffassung der Welt, so dürfen wir nun erfahren, wie, mehr als die blosse Lehre durch das Wort, wahre *Kunst* die metaphysischen Trübungen des Horizonts wirklich zerstreue, — sie selbst als die Sonne, welche nicht nur zu scheinen, sondern auch zu erwärmen und warmes inniges Leben zu zeitigen vermag.

Haben wir denn die Macht des Tragischen, wie sie in dem Kunstwerke Richard Wagner's vor unsere Augen tritt, zugleich als den tiefsten Inhalt einer unerbittlich aufrichtigen Weltanschauung erkannt, so muss uns auch mit Nothwendigkeit als der richtige Gesichtspunkt zur Beurtheilung der historischen Gegenwart diess erscheinen: welchen Platz der laute Drang des Tages den beständigeren Wirklichkeiten seiner Kunst offen gelassen habe, und welche Geltung in der Meinung Aller diese dem Einen erschlossenen Wahrheiten zu gewärtigen haben. — Halten wir eine solche Umfrage, so ergreift uns, als einzige Antwort, heisse schmerzliche Sehnsucht nach jenen etwa je gewesenen oder kommenden Tagen, da der künstlerische Mensch, wie er in einem erhabenen Beispiele vor uns steht, in der That auf den Höhen des gesammten Weltgeschickes seine Stelle fände. Es ist das Sehnen nach jenem, dennoch nicht nur erträumten, aufrichtigen, natürlich-menschlichen Zustande, welcher, weit entfernt, ein blasses Bild nichtigen Erdenglückes darzustellen, vielmehr erhabene Züge an sich trägt, weil Welt und Leben sich dann geradezu als ein Gegenbild tragischer Kunst zu bewähren hätten. Es ist eben jenes Sehnen, über dessen demgemäss sich ergebende tiefe Verwandtschaft mit den Entzückungen wahrer Kunst der nachdenkende Leser dieser Blätter im vergangenen Jahre seinem Meister manche ahnungsreiche Kunde, ja empfindungsvolle Gewissheit zu verdanken hatte.

Dass die gewaltsame Zivilisation, welche uns umgiebt, als eine herbe Nicht-Erfüllung gerade die vollsten und wärmsten Ansprüche unseres Gemüthes einengt und oft gänzlich unterdrückt, das sagt uns eine solche Umfrage, kaum begonnen, nur allzuschnell. Die drangvolle *Lebendigkeit* ringsumher, ausgeprägt in jener unser Zeitalter gestaltenden Kraft der technischen Erfindung, welche, durch Kohlen und Eisen, den Fuss beflügelt und die Arme bewaffnet und stärkt, täuscht uns nicht mehr darüber, wie es um das Leben des Menschen dabei im Grunde bestellt sei. Schon ein kurzer Zeitraum, um so kürzer, je „schneller die Zeit lebt" — und dessen rühmt sie sich ja —, macht die unsicheren Reflexe verschwinden, welche etwa für den Augenblick ein ödes Grau wie Silberglanz erscheinen liessen. Voller Lug und Trug erscheint uns bereits das achtzehnte Jahrhundert, auch da noch, als es sich selbst ein Zeitalter der Aufklärung nannte, — ohne Tiefe und Kraft auch dann, als es einigen jener Lügen ein blutiges Ende machen zu wollen schien. Und nicht anders werden wir jene, um einen Schritt weiter zurückliegende Zeit beurtheilen, in welcher ja die Wurzeln heutiger Politik und „Zivilisation" jedenfalls zu suchen sind: das Zeitalter der *Renaissance* wird uns, in genau entsprechender Weise, keineswegs als eine Blüthezeit aufrichtiger, natürlicher Menschlichkeit erscheinen.

Zwar ist man immer wieder geneigt, an dem Idealbilde jener Zeit festzuhalten, weil man sich erinnert, dass allerdings damals, wenn auch nur vorübergehend, „*Kunst*“ zur wichtigen öffentlichen Angelegenheit gemacht worden ist. Die Liebe zu den Eindrücken, welche wir einmal von den Bildwerken jener Tage empfangen haben, die Verehrung für die Person der Urheber der vorzüglichsten unter ihnen ist so innig und gross, dass wir die ganze Zeit in einem allzu günstigen Lichte erblicken, und dann wohl gar ein wahrhaftiges Urtheil über dieselbe als hart empfinden. In der That soll auch an die echte Grösse jener Künstler nie gerührt, und der Werth der ihnen entstammenden Kunsteindrücke nie bezweifelt werden; diese grossen einzelnen Gestalten müssen vielmehr als dafür massgebend gelten, dass wir mit Recht, um der Belehrung und des Beispiels willen, häufig zu der Betrachtung gerade jener Zeiten zurückkehren. Nur denken wir daran, welche Kunst es denn war, welche einmal der Gegenstand des allgemeinen Interesses werden konnte; wir gedenken daran, dass die *bildende* Kunst ihrem Wesen nach eine Freude am blossen Abbilden, auch der schlimmsten Dinge dieser Welt, sehr wohl einschliesse, und ihr demgemäss, an sich, die wahrhaft künstlerischen tragischen Reize des Dämonischen und Mystischen, des Ueberweltlichen und Unsagbaren der menschlichen Leidenschaften und Gemüthsnöthe doch nur ausnahmsweise zu Gebote stehen; wovon man sich, durch Entgegenhaltung jener Kunst, deren Wesen im Nicht-Abbilden besteht, der Musik, entscheidend überzeugt.

Hiermit erinnern wir dann abermals an Betrachtungen, welche dem Leser der „Bayreuther Blätter“ bereits wohl bekannt sind, aus „Religion und Kunst.“ Dort musste sich uns das Bewusstsein davon erschliessen, dass jene grosse ethische Wiedergeburt, wie wir sie ersehnen, keinesfalls von einer Kunstübung zu erwarten war, welche sich sobald in den Verschnörkelungen des Rokkoko und weiterhin, genau entsprechend der sie umgebenden überlebendigen Leblosigkeit, zu ziemlich vollständiger, wenn auch im eigentlichsten Sinne vielfarbiger, Nüchternheit und Nichtigkeit verlor. Eine, im Grunde genommen, völlige historische Wirkungslosigkeit der Kunst werden wir dann schliesslich als das Gegenbild dieser inneren Haltlosigkeit auch in der Periode der Renaissance erkennen. Der allgemeine Charakter dieser historischen Erscheinung ist der Umsturz und die Vernichtung des zwar selbst auf ursprüngliche Gewaltsamkeiten gegründeten, aber doch nun in sich zu einer gewissen Festigkeit, Abgeschlossenheit und theilweisen, schmuckvollen und reichen Erfreulichkeit gelangten Baues mittelalterlicher Kultur. Die Unbarmherzigkeit dieser Vernichtung steht nun im ersichtlich grausamsten, und, am Ende jener Periode, auch in Wirklichkeit blutig furchtbaren Gegensatze gerade zu den besten Regungen künstlerischen Schaffens. In dem allgemeinen Zusammensturze jenes Baues spriesst die üppige Blume der bildenden Kunst auf, eine Stunde vor Abend, um im kalten Thau der hereinbrechenden Nacht schnell zu verwelken; und dem vergifteten Boden, welchen ringsum Trümmer bedecken, kann der kurze Umlauf ihrer Säfte keine volle, erfreuliche Frucht abgewinnen.

An dem vermodernden Körper des Vergangenen tritt, beim Einbruch der Dunkelheit, ein reicher Glanz von Farben und Flimmer hervor, nur ist da kein wärmendes Feuer, und es kann kaum geschehen, dass ein Funke davon wirklich zündete, die Nacht zu erleuchten bis zum Anbruch des Morgens, und erst im Grusse der Sonne zu verlöschen. —

Eine diesen unseren Betrachtungen verwandte Antwort auf die Frage nach dem Charakter der Renaissance legt uns hier ein geistvoller und vornehmer Franzose in reicher Bilderfülle von Dialogen und Scenen vor. Die grossen Namen der Zeit nehmen Gestalt an, und treten als redende und handelnde Menschen uns vor die Augen. Wer hat nicht in seinen Träumen Raphael, umgeben von Gönnern und Schülern, zum Vatikan wandeln sehen, zur Werkstatt, durch die Strassen Roms, und wer verdankte nicht solchen Träumen die einzige ihm liebgewordene Ahnung von der Geschichte jener Tage? Derlei belebsame Traumkraft nun nimmt hier, unter wohlgewandter, schriftstellerischer Hand, leibhaftigere Form an, und der Vereinigung eines sicheren historischen Bewusstseins mit warmer, künstlerischer Empfindung verdanken wir diese unerschöpfliche Reihe stets gleich lebendiger Eindrücke. Wem es gelungen ist, Beide, Raphael und Michel-Angelo, vor unseren Ohren sprechen zu lassen, ohne ein einziges Mal weder die historische Würde noch die individuelle Lebendigkeit durch den leisesten Schein des etwa blos Erkünstelten zu stören — einen lauten, grosssprecherischen Cellini doch nicht hohl und anmassend, und einen um seinen Erwerb von Mönchen hässlich geprellten Coreggio dennoch, ohne Aufwand von Bitterkeit oder Empfindsamkeit, ruhig überlegen darzustellen — und dem Tizian die Vertheidigung einer *schlechten* Sache in den Mund zu legen, derart, dass man trotzdem den *Meister* Tizian sieht und hört — einem solchen *Künstler* gegenüber darf man sich wohl der Lobsprüche für überhoben erachten. Denn der Künstler ist es, welcher in diesem Buche den Geschichtsschreiber weit mehr als nur ersetzt. — Wer die gesetzmässig geregelte, erzählende Kunde alles Geschehenen fordert, und von der historischen Wissenschaft erwartet, würde ja vielleicht mit seiner Forderung nicht prinzipiell zurückzuweisen sein, wohl aber in seiner Erwartung gänzlich getäuscht werden, da durchgängig die zur Gewinnung solcher Kunde nothwendige Kenntniss gerade der grundlegenden, einfachen, prunk- und namenlosen Thatsachen zu fehlen pflegt. Die dokumentarisch-historische Quellenforschung versagt zum Beispiel für die Geschichte der wichtigsten Periode, nämlich der entstehenden Menschheit, ganz und gar, und andere Gebiete, Natur- und Sprachwissenschaft, müssen hier zur Hilfeleistung herangezogen werden. Wenn es sich nun demnach ergeben sollte, dass der Mensch so wenig als die Welt es zu einer eigentlichen Kunde seines Wesens auf dem Wege der Erkenntniss rein äusserlicher Thatsachen gelangen lasse, so fänden wir uns, entsprechend der Schopenhauer'schen Wendung, von einer Entrathselung der Welt aus dem eigensten Bewusstsein unseres — und ihres Innern betreffs der Geschichte auf die anschaulichen Schöpfungen des Künstler-Werkes angewiesen, welches seine sichere und gewisse Gestalt einem wahr-

haftigen, seelenvollen Mit- und Nachempfinden des vergangenen Augenblickes verdankt. Die greifbare Wirklichkeit eines einzelnen Vorganges, wie er vor dem Blicke des Dichters steht, erschliesst uns mit einem Male jene Dinge, welche ein erzählendes Da und Dort nur wie von aussen zu berühren vermochte. Diess etwa dürfte, im weiteren Verfolge, als die Bedeutung der dramatischen Scene für das Wesen von menschlichen Vergangenheiten sein — welche Bedeutung uns zugleich rechtfertigen möge, wenn wir ernste historische Betrachtungen an dieses, einem deutschen Publikum wohl eher rein belletristisch erscheinende Buch anknüpfen.

Lebendig, greifbar, wirklich also stehen hier jene von unseren Träumen so häufig aufgesuchten, von unserer Phantasie so gerne verklärten Tage, die Tage eines Raphael vor uns. Es gab denn doch einmal, wo der Künstlername der höchste Ehrentitel war, und selbst der einer rauheren Zeit entstammte Vater, ohne eine Ahnung davon, was es auch weiter um die Kunst sein möge, doch seinem Sohne keinen besseren Rath weiss, als den, ein Künstler zu werden. Das sind frohe, sonnige Stunden auf den Höhen des Pincio, wo der beste Vers den Kuss der schönsten Frau erringt, und einmal Wonne und Liebe ein ganzes Volk zu umfangen scheint. Wenige Stunden, kurze Tage! Ein Einsturz, eine Zerstörung sonder gleichen, machen ihnen ein Ende, und vor den Landsknechten und wilden Lutheranern Frundsberg's mag der sich glücklich preisen, der nichts von einem Künstler an sich trägt. — Und wie es zu jenen Tagen kam, diese Vorgänge haben im Grunde denselben Charakter wie die, durch welche dieselben ein Ende genommen haben. Ein Cesar Borgia musste die königlich einheitliche Gewalt eines Julius II. vorbereiten, ein Cesar Borgia, welchem freilich ebenfalls ein ungemein „delikater" Geschmack für Dinge der Kunst eigen ist (S. 204), — etwa wie, in kleineren Verhältnissen, auch der Bravo an seinem neuen Mordwerkzeug die Ziselirung des Griffes zu loben nicht vergisst, oder wie, in einer besonders reichen und charakteristischen Scene, die Condottiere ihren Verhandlungen den Ausdruck wahrer Begeisterung für ein Bild des Giorgione einflechten — nur dass den Herzog der Geschmack für solche Scenen, wie die Erdrosselung der Condottiere in Sinigaglia, zu Zeiten noch mehr zu fesseln scheint; Scenen, welche der sonst so getreue Schilderer dennoch, tief erschaudernd, nur hinter der Bühne anzudeuten vermag. Jener grosse Papst führt dann, im Sturme eines gemeinsamen Wollens, Alles auf einmal daher, und auf die Höhe: Zentralgewalt, Raphael, Vertreibung der Fremden und das neue Rom — doch stirbt er inmitten kaum begonnener Werke; Leo, der Papst der eigentlichen „Blüthezeit", lebt bereits — eine bedeutsame Beziehung zu unserer Erkenntniss des wahren Wesens der Bibliothek — nicht die Kunst mehr, nur den Glanz, und hinterlässt Rom kraftlos, zur Beute dem Weltherrscher, dem kalten, starren und furchtbaren Karl dem Fünften.

Das vollkommenste Bild, wie die Zeit den Erfolg grosser Erregungen heldenhafter und künstlerischer Menschen gleichsam wider Willen und ent-

gegen ihrem im Grunde grausamen und elenden Charakter mit sich brachte, hat Gobineau in der Geschichte Savonarola's entworfen. Er hat keine jener politischen Kombinationen darzustellen sich erspart, welche ein freies Florenz begünstigten, dessen Befreiung jedoch das Volk einzig und immer wieder dem Savonarola zuschreibt; ihm allein weiss die erregte Menge Dank für den Abzug Karls des Achten, während doch der König vielmehr dieser Erregung selbst und den Bedingungen des Gino Capponi gewichen ist. Der Prophet, welcher nach dem Ausdrucke des venetianischen Staatsmannes auch nicht einen Funken von Klugheit in seinem Rhetorenverstande beherbergt, anderenfalls er nämlich daran, warum es sich handelt, denken und nicht von Sittenverbesserung träumen würde (64), — er vermag das Volk von Florenz durch eine nüchtern-enthusiastische, widerwärtige Harangue zu höchster Leidenschaft fortzureissen und sich zu unbedingtem Gehorsam zu unterwerfen; — wenn wir dagegen die ersten aufrichtigen, ergreifenden Worte aus seinem Munde vernehmen, da ist es bereits mit seinem Erfolge zu Ende. Einem Alexander dem Sechsten unterliegt er dann, welcher ihm Sitten und Gebräuche der Kirche und Kirchenfürsten mit humoristischem Gleichmuthe zu nutzlosen Angriffen überliess, jedoch sobald er von einem ersten thatsächlichen Vorgehen des Predigers gegen seine Machtstellung unterrichtet wird, auf's schleunigste das Volk gegen denselben aufzuhetzen und ihm den Scheiterhaufen zu schüren weiss. Ein Meisterzug des Schriftstellers ist es, dass er das gesammte Auftreten des Bruders Hieronymus als von vorne herein im Keime bedroht und nur durch einen Zufall ermöglicht darstellt. Savonarola nimmt mit grossen Worten und als ein Prophet von seinem Prior zu Bologna Abschied. Kaum hat er die Bühne verlassen, so erscheinen zwei Räuber, welche sich gegenseitig bittere Vorwürfe machen, dass es ihnen an Muth gefehlt habe, das schöne Ordensgewand von weisser Wolle durch einen leichten Todtschlag zu gewinnen; nur war noch ein zweiter Bruder bei ihm, ein schweigsamer, anhänglicher Bruder Sylvester, welcher nun jedoch als Zweiter die Wegelagerer abgeschreckt, und also durch diese Zweizahl den Savonarola und sein Werk gerettet hat. Diese Scene hat, am Anfange des Buches, noch eine tiefere Bedeutung; denn so erscheint es jene ganze Zeit hindurch: eine Art von Raubthierfeigheit und Räuberlaune, wenn sich für die schönen Erregungen des geistigen Lebens ein wenig Platz fand.

Nach dem Entstehen dieser vereinzelten, grossen geistigen Erregungen selbst möchte man schliesslich noch eher zu fragen geneigt sein. Jedoch darf man eine Antwort hierfür von Betrachtungen, welche sich auf den historischen Charakter des Zeitalters beziehen, nur noch theilweise erwarten; wir werden nicht in Hegelische Konstruktionen verfallen wollen, welche die unmittelbare Wahrnehmung wirklicher Menschengrösse oft genug durch die Voreingenommenheit in der Beurtheilung der Periode und Epoche beeinträchtigt hat: wir werden uns vielmehr erinnern, dass dem Genius höchstens in der Form seiner Erscheinung historisch zu erläuternde Züge anhaften. Da ist es denn das *Ge-*

waltsame der Zeit, welches wir als einen Hauptzug des über die Tage bildnerischen Glanzes weit hinausreichenden Werthes ihrer grossen Männer wiederkehren finden: dass sie nämlich *Helden* gewesen, ja *Märtyrer* geworden sind. Dass es sich dem gegenüber wie zufällig ausnehme, wenn dieselben in der Mehrzahl gerade bildende Künstler waren, hat Gobineau schön ausgesprochen; sie waren ebensogut Philosophen als Maler, und sprachen von der „Schönheit", wie ein feuriger Liebhaber von seiner Geliebten spricht; bildende Kunst war eben nur die schmiegsamste Form, in welcher geistige Thaten gelegentlich auch den Beifall von Verbrechern finden konnten, welche sich in ihrem eigenen Thun durch dieselbe ja keineswegs beeinflusst, d. h. gestört sahen, und zugleich die mildeste Form, unter welcher jene Einzelnen von den starren Gewissheiten des katholischen Dogmas Abschied nahmen, und ihre ideale Gesinnung aus dem Zusammenbruch desselben retteten. Es ist denn auch, in jenem grossen Nachspiel der Renaissance, nämlich der Neugeburt des Wissens, nicht ein bildender Künstler, sondern ein Philosoph gewesen, welcher noch einmal wahres Künstler-, Helden- und Märtyrerthum jener Zeit zu einem ergreifenden Lebensbilde vereinigte; ja wir möchten uns gerne überreden, dass jenes Feuer, von welchem der Scheiterhaufen Giordano Bruno's aufflammte, der Funke des Renaissance-Flimmers gewesen sei, welcher wirklich gezündet hat. Jedoch behalten wir diese Gedanken einer anderen Gelegenheit vor, um so mehr, als sie nicht mehr in das von Gobineau behandelte Gebiet fallen. Der allgemeine Charakter bleibt ja auch in jenem Nachspiel völlig derselbe; daran, dass Giordano Bruno die Entdeckungen des Columbus und Copernikus zum Gegenstande einer Weltanschauung machte, welche er wie ein Künstler erkannt und wie ein Dichter gelehrt hat, und für die er wie ein Held gestorben ist — daran knüpfte sich ja nicht etwa nun eine stätige Entwicklung eines auf gleicher Höhe verbliebenen wissenschaftlichen Fortschritts an, so sehr uns auch der aufdringliche Wissenschaftsbetrieb heutiger Tage etwas derartiges glauben machen möchte. Jedoch in einzelnen Erscheinungen tritt eine jenem grossen Denker verwandte Gesinnung von Zeit zu Zeit, und auch heute, immer wieder hervor als ein zugleich strenger und enthusiastischer Positivismus, dessen gefühlswarme Aufrichtigkeit und verstandesklare Vorurtheilslosigkeit sich denn schliesslich zu bewähren hätten in dem Verständniss der grossen Lehre deutscher Philosophie und des grossen Beispiels deutscher Kunst.

Ein Beispiel! Das stellen jene einzelnen grossen Künstler und Helden des XVI. Jahrhunderts dar, und vor allem in dem Geschick des Grössten unter ihnen, Michel-Angelo's, steht der Inhalt des ganzen Zeitalters in einem erhabenen — und unserem Dichter zugleich am vollkommensten gelungenen Bilde vor unseren Augen. „Italien wusste sich gross und träumte nur von dieser seiner Grösse. Seine Künstler — ihr wisst, was sie gewesen. Nun ist es aus. Die Flamme verlosch. Es gibt kein Italien mehr. Die uns verachteten, die herrschen nun über uns. Die Künstler sind todt. Ich nur allein überlebe noch von jener heiligen Genossenschaft; was man mit unserem glorreichen

Namen nennt, das sind nur Krämer mehr, ja, und ein wenig freche. — Nun sollte auch ich wohl sterben." (537.) An ihm und Machiavelli, an diesen Beiden, sind alle Ereignisse der Renaissance vorübergezogen. Sie haben beide Savonarola gekannt; Machiavelli hat dem Cesar Borgia gedient, Michel-Angelo war Juline des Zweiten stolzester Diener; unter Leo X. sind sie sich begegnet, und in dem nun von den Fremden bedrohten Florenz begegnen sie sich zum letzten Male: da nun finden wir Machiavelli vom Hunger zernagt, verlassen und trostlos erbittert, jedoch dagegen Michel-Angelo völlig unberührt von allen diesen Vergangenheiten; wenn jener zornig-höhnisch in die Rufe der exaltirten Menge einstimmt, so achtet vielmehr dieser der Menge nicht, aber er geht zu den Mauern, ordnet die Vertheidigung, und rettet die Stadt. Eine solche Gegenüberstellung mag uns wohl über die Bedeutung aller jener Vorgänge und dieses Einen Mannes, die Bedeutung der Geschichte und eines Helden, ja weiterhin über den Inhalt der Welt und über den Gehalt der Kunst tief belehren. — So klingen denn auch jene wehmüthigen Worte nicht trostlos in Michel-Angelo's Munde, und gesprochen zu einer verehrenden und verstehenden Vittoria Colonna. Wie nimmt in dieser ergreifenden Schlussscene des Buches die Tragödie der Renaissance in ihrer vollen Würde und Grösse Abschied von uns, wenn dem Greise die dienende Zartheit und geistige Schönheit einer Frau ein erstes Liebeswort als letzten Segensspruch entlockt! Gar viel anders, als eine unselige Properzia mit einem tonlosen *„Ich weiss es nicht"* von dem nun verwüsteten Heimathlande der Kunst scheiden musste; viel anders auch, als eine Beatrice von Este das Ueberströmen der allliebenden, alles beglückenden Seele Raphael's in sich aufnehmen durfte. Damals, nach dem Tode Raphael's, wird Vittoria Colonna zum ersten Male erwähnt; sie hatte dem Michel-Angelo gesagt, dass er jenem Freund sein müsse, und diese Erinnerung treibt ihm die ersten bitteren Thränen in die Augen, als er nun von Raphael's plötzlichem Tode hört. Wie ein ruhloser Dämon hat er noch eben in später Nacht in seiner Werkstatt gemeisselt und geschafft, bei dem Licht einer sinnreich ergrübelten, auf dem eigenen Haupte befestigten Leuchte; die Nachricht von Raphael's Erkrankung schreckt ihn von der Arbeit auf, er muss ihn noch sehen, muss Abschied nehmen von ihm — auf der Strasse Fackeln, Bewaffnete, eine Sänfte eilt vorbei: es ist der Papst, der bereits von dem Todten Abschied nahm. Michel-Angelo ist allein, der Einzige nun, ein Gott, Schöpfer der Kunst. Da sinkt er auf eine Marmorbank zur Seite nieder und beweint sein Geschick, dass es ihn keinen Freund finden liess, dass es ihn keinen *Menschen* finden liess, in all diesem schöpferischen Wollen und künstlerischen Glanz. — Erst spät, jener Frau gegenüber, findet er zu seinen milder verklingenden Klagen auch ein leises Wort des Trostes: *„ce qui va disparaître, ne disparaîtra pas tout entier."* In uns, uns allein, glühte ein ewiger Funke; wir haben keine Flamme zu entzünden vermocht, aber der Funke glühet fort: „was da nun vergehen muss, kann doch niemals gänzlich vergehen." —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

V.

Noch ein Wort zur „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache."

Von Martin Plüddemann.

In einer Reihe von Aufsätzen hat jüngst der Redakteur dieser Blätter uns den gegenwärtigen Zustand der Verderbniss *unseres deutschen Schriftstyles* vor Augen geführt, sowie auch die noch möglichen Wege der Errettung gewiesen. Es war geradezu haarsträubend, welche „Stylproben" hierbei gegeben werden konnten, und was hierbei überhaupt zu Tage kam. Wie aber, müssen wir uns nun fragen, steht es mit der *wirklichen deutschen „Sprache"*, d. h. wie wird diese gesprochen? Diese Frage scheint mir noch wichtiger und tiefer eingreifend in unser Kulturleben, weil entschieden doch selbst noch im „papiernen Zeitalter" das gesprochene Wort das geschriebene oder gedruckte unverhältnissmässig überwiegt. Die Antwort auf die Frage, *wie wird unsere Sprache gesprochen*, lautet leider nicht ermuthigender, als die auf die Frage, wie sie *geschrieben* wird. Wie spricht, wie schreibt man deutsch? Die Antwort ist gleich beschämend; denn aber Beides sind wir gleicherweise noch nicht einmal einig, es kann daher kein Sprech-, kein Schreibe-Styl existiren, beide werden der Verwahrlosung preisgegeben sein.

Was verstehen wir denn aber hier unter „*Deutsch*"? Natürlich nur ein dem Schriftdeutsch verwandtes, gesprochenes Hochdeutsch. Wo aber wird dieses in Deutschland gesprochen? — Mit zunehmendem Wohlbehagen wälzt man sich überall im *Dialekte* und Niemand denkt mehr daran, sich die ernstliche Mühe zu geben, das Hochdeutsche wirklich zu *erlernen*, wie diess im gebildeten vorigen Jahrhundert mit so trefflichem Erfolge geschah. Musste doch Haller z. B. als Schweizer das Hochdeutsche wie eine fremde Sprache erlernen, und er erlernte es bis zur Vollkommenheit. Dagegen sehe man nun seine Landsleute von heute an. Die Schamlosigkeit wird hierin immer grösser, und dort, wo es früher als das Merkmal des Gebildeten galt, dass er ein gereinigtes Deutsch erlerne und spreche, spricht man jetzt absichtlich Nichts, wie den betreffenden *Dialekt oder Provinzialjargon*, und das selbst von den Lehrstühlen der Universitäten, von den Kathedern der Schulen und von den Kanzeln herab. — Wie aber wird das Hochdeutsche im besten Falle (z. B. in einigen Theilen Norddeutschlands) gesprochen? So, dass es gerade noch verständlich bleibt, ja nur allzu oft nicht einmal Das mehr. Viele Personen haben die unleidliche Angewohnheit, so undeutlich zu sprechen, dass man nach jedem Satze fragen muss: „wie meinten Sie?" ehe man endlich nicht etwa versteht, nein, nur errät, was die monströsen Laute, die sich stossweise der Kehle entrangen, besagen wollten. — Kann eine solche Sprechweise einen Untergrund bilden für künstlerische Empfindung, für künstlerischen Ausdruck?

Damit Das besser werde, wäre also die deutsche Sprache in aller Form als etwas zu *Erlernendes* zu kultiviren. Und wie könnte das geschehen? Indem man sich zunächst daran gewöhnte, sie *richtig* und *wohltönend* zu *sprechen*. Wessen Aufgabe wäre es aber, das Volk diess zu lehren? Die Aufgabe der *Schule!* — Sehen wir nun zu, wie diese ihre Aufgabe heute löst. —

Sind hier die Bemühungen, einen wirklichen deutschen *Schreibe-Styl* herzustellen, schon sehr geringfügig, so geschieht für einen deutschen *Sprech-Styl* so gut wie gar Nichts. Zuvorderst müsste man doch dafür Sorge tragen, dass der Schüler wirklich *hochdeutsch* sprechen und lesen lerne und sich wenigstens in der Schule selbst demgemäss ausdrücke. Das geschieht nicht, ist auch für die Lehrer, die dies selbst nicht können, eine unpassende Aufgabe; so werden denn die Gedichte Goethe's und Schiller's in Sachsen *sächsisch*, in Berlin *berlinisch* und in Bayern *bayrisch* gelesen und vorgetragen, so wird der Cäsar und der Cicero in Schwaben in's *Schwäbische*, in Wien in's *Wienerische*, in der Schweiz und in Tyrol in's *Schweizerische* und *Tyrolerische* übertragen. Der Schüler darf auf Fragen über die Grossthaten seiner Vorfahren oder die Geheimnisse der Religion im *reinsten Dialekte* antworten. So kommt es denn, dass später diese Schüler, herangewachsen, am Rheine *rheinisch*, in Thüringen *thüringisch* und in Schlesien *schlesisch* predigen, doziren, Recht sprechen und ordiniren, nirgends aber *deutsch*, vielmehr Jeder allen Ernstes zu behaupten pflegt, dass sein Dialekt gerade das *echteste, reinste Deutsch* darstelle. So ist's wenigstens die Regel und die hochdeutsch sprechenden und redenden Pfarrer, Richter, Aerzte und Lehrer sind so seltene Vögel, dass sie von den Eingeborenen, weil sie „geziert" reden, mit scheelen, misstrauischen Blicken betrachtet werden.

Ganz gewiss hat nun jeder Dialekt seine volle Berechtigung, und zwar als gewöhnliche, bequemere Verkehrssprache für *gemeine, praktische Dinge* und etwa für die gemüthlich-schläfrige Unterhaltung am Biertisch. Hier verdient er sicher den Vorzug vor dem Hochdeutschen, keineswegs aber für die feineren, edleren Umgangsformen. Zum Ausdrucke *wissenschaftlicher, künstlerischer, religiöser und idealer Dinge* aber ist allein das Hochdeutsche geeignet und befähigt. Deshalb sollte jeder Gebildete neben seiner speziellen Mundart auch das Hochdeutsche tadellos sprechen und reden können. Das ist aber so wenig der Fall, dass sogar im *deutschen Reichstage*, der denn doch die Blüthe der Bildung des Volkes repräsentiren sollte, ein geübtes Ohr sofort erräth, aus welchem der vielen Gaue des lieben deutschen Vaterlandes der Redner stamme. —

Dies kann nicht anders sein, weil bei uns Nichts zur *Feststellung einer gereinigten Sprech- und Redeweise* geschieht, und weil speziell die *Schule* ihre Pflicht in dieser Hinsicht versäumt. Sehr eifrige, wenn auch bis jetzt vergebliche Bemühungen sind dagegen zu bemerken auf dem Felde der deutschen Orthographie, die freilich trotz allen Anstrengungen nun wieder ungereinigt und schwankend geblieben ist. Die einzige Art, wie diese Orthographie konsequent hergestellt werden könne, hat Hans von Wolzogen in seiner Schrift: *„Geschichte und Gesetze der deutschen Rechtschreibung"* (Leipzig, Edw. Schloemp, 3 Bogen) nachgewiesen*). Er fügt aber hinzu, weit wichtiger sei es, den deutschen *Schreibe-Styl* selbst von seinen undeutschen und unklaren Wendungen und seinen übrigen zahllosen Mängeln zu reinigen. Ich muss hinzufügen: das Allerwichtigste ist, zunächst unseren *Sprech- und Rede-Styl* von Dialektischem und Mundartlichem, von üblen Provinzialismen, endlich aber von seiner Gemeinheit und Unverständlichkeit zu reinigen und zu künstlerischer Höhe zu erheben. Denn allererstens ist doch das nur die eigentliche „Sprache", was wir *sprechen* und *reden*, hernach erst, was wir *schreiben* und *drucken* lassen. An dritter Stelle erst käme die *Orthographie* in Betracht. Gerade nur um dieses relativ Allerunwesentlichste aber hat man sich bisher im neuen deutschen Reiche gekümmert.

*) Neuerdings mit noch kürzerer Zusammenfassung der Hauptfragen ergänzt durch denselben Verfassers: *„Das Prinzip der neuhochdeutschen Orthographie und die Fricke'sche Reform"* (Leipzig, Louis Senf, 2 Bogen). —

Der Dialekt ist die Sprache des Volkes und repräsentirt einen unentwickelten Standpunkt des Geistes. Wer daher nie über die Grenzen seines Dialektes hinauskommt, dessen Geist wird auch meist in einer Unentwickeltheit stecken bleiben. Schon deshalb also muss die Schule, will sie den Geist bilden und entwickeln, das *Hochdeutsche* kultiviren, worin einzig grosse und erhabene Gedanken ihren entsprechenden Ausdruck finden können und gefunden haben.

Die Schule giebt bei uns auch vor, in die Schätze der deutschen Poesie einführen zu wollen. Wie aber soll der Schüler zum Bewusstsein der Schönheiten eines Gedichtes von Schiller, Goethe, Uhland und Anderen kommen, wenn der Lehrer es nicht gut vorzutragen weiss, und der Schüler selbst nicht dazu angehalten wird, ein Gleiches zu versuchen, sinnvoll und mit richtigem Ausdrucke zu deklamiren. Erste Bedingung ist natürlich, dass das *Sprachmaterial* wenigstens gereinigt und in gutem Zustande sei, d. h. die Aussprache *dialektfrei* und in jeder Sylbe *verständlich*, mit einem Worte, dass der Schüler ein gutes Hochdeutsch erlernt habe. Dafür vergisst man Sorge zu tragen, und so kann die Schule den Schüler weder in die Poesie noch in die Kunst selber einführen. Die Schönheit der Gedichte unserer Meister ist eben keine rein geistige, etwa in vernünftigen Gedanken und Betrachtungen bestehende, sondern eine *geistig-sinnliche* Schönheit, welche in der grossen Kraft des Ausdruckes und der hohen Anmuth der deutschen Sprache beruht. Freilich kann diese eigenthümliche Kraft und Anmuth der deutschen Sprache nicht bei immerwährender stummer Lektüre, sondern nur bei sorgfältigster Pflege des sprachlichen Ausdruckes, des mündlichen Vortrages hervortreten. Das ist ja erst „deutsche Sprache", was uns hörbar und frisch als solche entgegentönt. Wir haben uns leider gewöhnt, bedrucktes Papier als Vermittlerin dieser hochherrlichen Sprache anzusehen, und scheinen ganz vergessen zu haben, dass diess nur eine *abgeleitete* Sprache, und die stumme Lektüre ein Nothbehelf ist. — Wo übrigens das Volk in hervorragendem Maasse natürlich geblieben ist, lauscht es noch jetzt lieber guten Vorlesern, z. B. am Molo in Neapel, oder gewandten, phantasiebegabten Erzählern, wie im Orient und Nordafrika. Selbst Diejenigen, welche lesen können, ziehen hier die lebendige Vorführung der stummen Lektüre weit vor. — Dieses natürliche Gefühl erwacht, wenn es angeregt wird, auch bei uns noch zuweilen. So erinnere ich mich aufs Lebhafteste an Folgendes. — Wir hatten als Tertianer den „Taucher" von Schiller auswendig lernen müssen, und hatten ihn, einer nach dem andern, zur Zufriedenheit unseres Lehrers, der es selbst nicht besser konnte, dahergeplappert. Wir hatten hierbei keine andere Empfindung, als dass diess eben „*der berühmte Taucher von Schiller*" sei, der seiner Berühmtheit wegen leider auswendig gelernt werden müsse; dass man aber den Ton nach dem Sinne und also nicht in jedem Verse gleich legen dürfe, dass hier überhaupt ein hoher Geist, ein grossartiger Vorgang zum entsprechenden, lebendigen Ausdrucke in der Rede verlangte, fiel uns keineswegs ein. Zu unserer Entschuldigung sei gesagt, dass wir den ganzen Tag mit lateinischer und griechischer Grammatik, mit Logarithmen und geschichtlichen Zahlen geplagt waren, Beschäftigungen, die, so wie sie auf deutschen *Gymnasien* betrieben werden, selbst jedes Gefühl für Natur ersticken können, das künstlerische aber sicher ertödten oder einschlummern lassen. — Nun zog plötzlich Emil Palleske in unsere kleine Stadt ein, gab Vorlesungen und trug unter Anderem auch den „Taucher von Schiller" vor. Wir waren erstaunt und entzückt, brachen in hellen Jubel aus; ein uns bis dahin völlig fremdes Kunstwerk hatte plötzlich mit Uebergewalt auf uns gewirkt. Das künstlerische und natürliche Gefühl in uns hatte nur geschlummert und war plötzlich zu einem eigenen, unnennbaren Staunen erwacht, und daran hatte wieder den nicht ge-

ringsten Antheil das wohltönende, schön ausgebildete Organ des Vortragenden und seine tadellos edele hochdeutsche Aussprache, die man leider auch bei Rezitatoren, Schauspielern und Sängern so häufig vermissen muss.

In unseren Gymnasien wird bekanntlich auch ein dürftiger *Gesang-Unterricht* ertheilt, der aber schon deshalb ohne edlere Früchte bleiben muss, weil die Grundlage desselben, die Sprache, hierbei ganz unberücksichtigt bleibt. — Sprechen wir es offen aus, die Kunst und alles Künstlerische sind eben an unseren Gymnasien (ein rechtes Widerspiel der altgriechischen echten Gymnasien!) nach wie vor verfehmt und in den Bann gethan. Als Gesanglehrer stellt man schlechtbezahlte Pfuscher an, welche, anstatt den Musiksinn zu kultiviren, die Stimmen ruiniren (von den wenigen edlen Ausnahmen kann diessmal nicht die Rede sein); anstatt einer künstlerischen, strengen Leibes-Zucht und -Bildung existiren 2 Turnstunden wöchentlich, die noch dazu bei vielen Anstalten im Winter fortfallen. Einzig auf den sogenannten „Turnfahrten" fühlt sich der Schüler mit Lust und Liebe als Glied eines Ganzen, einer Gemeinschaft. Auch diese sind an vielen Anstalten bereits abgeschafft, um mehr Zeit für „ernste" Studien zu gewinnen, theilweise aber, weil Aerzte und Familienväter selbst Einspruch erhoben. Diese sogenannten „Turnfahrten" bestanden nämlich (echt „pädagogisch") aus je einem Spaziergange im Jahre von 6 bis 7 Meilen, der oft in einen formlichen Wettlauf ausartete! Nur die kräftigsten und gesundesten Lehrer schlossen sich dieser eigenthümlichen „Lustfahrt" an, bei schwächeren Schülern aber konnten, da jegliche Vorübung mangelte, schädliche Folgen der Ueberanstrengung manchmal nicht ausbleiben. Dennoch war die Lust oft eine unbändige, lange vorher freute man sich auf den einen Tag, an dem man mit Vergnügen „Gymnasiast" sein und der verhassten Schulstube entfliehen durfte. Aber eben unsere Freude war ein Grund mehr zur Abschaffung dieser unserer „Feste." Unsere Lehrer wollten nicht *„Lust und Liebe"*, sondern nur *„Zwang, Knechtung und mühvolle Plage"*. Nicht unsere Lehrer und Leiter, sondern unsere gebietenden Herrn und Tyrannen wollten sie sein. Neuerdings werden auf den Preussischen Gymnasien die ernstesten Versuche gemacht, der Familie ihr Recht auf die Söhne ganz zu entwinden und auch ausserhalb der Schule den Schüler überall unter die Herrschaft derselben zu stellen. Es ist Das nur eine Durchführung des diesen „Bildungsanstalten" zu Grunde liegenden Planes, nämlich des einer *militärischen Monarchie, mit dem Direktor als Monarchen*. Mit derselben Nothwendigkeit, wie schliesslich aus dem Prinzipe der katholischen Kirche heraus die Infallibilität des Papstes offen erklärt ward, so wird bald die Infallibilität des Preussischen *Gymnasialdirektors* ebenfalls offiziell verkündet werden, d. h. seine unbedingte Herrsch- und Strafgewalt in und ausser der Schule. Ein solcher Mann vereinigt für seinen Kreis die Würden eines Papstes und eines Soldatenkaisers in einer Person, denn während der Papst nur die Herrschaft über die Seelen, der Kaiser über die Leiber beansprucht, besitzt ein Preussischer Gymnasialdirektor die Herrschaft über Leib und Seele seiner „Pflegebefohlenen". Ein solcher Zustand wird, wo er noch nicht existirt, überall angebahnt.

In Süddeutschland ist diess weniger offiziell, aber meist auch nicht besser: der Direktor ist der Tyrann Aller, jeder „Ordinarius" seiner Klasse Tyrann. Hierzu nimmt man tüchtige, feste, energische Leute, sehr gern Reserveoffiziere, während beim Direktor ausser seiner Persönlichkeit und Fähigkeit zum „Regieren" der *Katechismus* massgebend ist, gerade wie in Preussen. Während nun diese

ihre Schüler plagen, werden umgekehrt die übrigen Lehrer häufig von ihren Schülern geplagt und gehänselt, so sehr, dass sie für diese nur noch eine „komische Figur" bilden, die zur Belustigung vorhanden ist. Von Liebe zwischen Lehrer und Schüler ist in diesen ganzen Verhältnissen wiederum nur in seltenen edelen Ausnahmefällen etwas zu spüren, ebenso selten von Liebe zu den Wissenschaften. Werden aber nicht einmal die Wissenschaften hier geliebt, so ist es klar, dass die Künste hier keine Pflege empfangen können.

Wagner erzählt in seinem „*Briefe an Friedrich Nietzsche*", dass zu der Zeit, als er Griechisch und Latein erlernen musste, in ihm wirklich „Etwas ertödtet worden sei, durch eine tödtlich falsche Disziplin." Was er hier als „ertödtet" bezeichnet, war die ursprüngliche Begeisterung für die alten Klassiker, die tödtlich falsche Disziplin aber die vorwiegend *grammatikalische* Behandlung derselben. Diesen vertrockneten Gelehrtenhirnen will es durchaus nicht in den Sinn, dass die Schriften der Alten zunächst als Kunstwerke für uns in Betracht kommen, wegen ihrer wunderbaren Klarheit, ruhigen Beschaulichkeit und Objektivität, die sie vor den Schriften der Modernen so hoch auszeichnet. Kunst und Philosophie soll man aus diesen Schriften schöpfen, unsere gewöhnlichen Gymnasial-Gelehrten aber schöpfen nur noch spitzfindige grammatische Regeln und sog. „Phrasen" daraus, die dann, zusammengestellt, zur Verfertigung z. B. lateinischer Aufsätze dienen.

Wird den alten todten Sprachen solch eine üble Behandlung zu Theil, so darf man sich wohl nicht mehr verwundern, wenn der deutschen, lebendigen Sprache eben gar keine Pflege zu Theil wird: man lässt's gehen, wie's geht, und Jeder schwatzt in seinem Dialekte oder Provinzialjargon ungestört weiter. Meine Abschweifung über den Charakter unserer Schulen überhaupt sollte nur dazu dienen, zu zeigen, wieviel von ihnen in ihrem gegenwärtigen Zustande zur „Errettung" der deutschen Sprache zu erwarten sei.

Katholische Priester und Jesuiten haben sich zwar immer nur „*Vertreter des Himmels*" genannt, trotzdem hat aber, wie die seit Christus verflossenen Jahrhunderte lehren, Niemand es verstanden, auch seine *irdischen* Interessen mit so viel Weltklugheit und schlauer Einsicht zu wahren, als gerade sie. Diese haben nun von jeher den grössesten Werth auf die Herrschaft über die Schule, auf den Besitz und die Leitung der Jugenderziehung gelegt. Sie sagen: *wem die Jugend gehört, dem gehört die Zukunft!* und sie haben Recht: auch wir sollten uns diese Lehre zum Muster nehmen! — So lange die Jugend in einem *kunstfeindlichen* Sinne erzogen wird, muss die Zukunft entweder dem *römischen Priesterthum* oder einem *unlebendigen Gelehrtenthum* oder endlich, wo auch dieses nicht mehr wirkt, einer vollständigen *gestaltlosen Rohheit und Unempfindlichkeit* gehören. Diese letztere sehen wir denn auch leider in beängstigend schneller Zunahme.

So lange Ideen, wie sie in diesen „Blättern" hier bereits so oft und schön ausgesprochen worden, nicht auch praktisch auf unsere Schulen übertragen werden können, so lange werden unsere Hoffnungen auf eine wahre deutsche Kultur und allgemeine Pflege der Kunst nichtig bleiben. Auf die Erziehung der Jugend, d. h. also auf die Leitung der betreffenden Anstalten sollten wir Einfluss zu gewinnen suchen. — Wie wird diess möglich sein? — Banges Schweigen! Auch hier wieder haben wir eben keine „Mächtigen" unter uns, und diese selbst widerstreben nicht etwa unseren Wünschen und Hoffnungen, nein, sie kennen sie gar nicht, und man sorgt dafür, dass sie nie zur Kenntniss derselben gelangen. —

Hoffen wir dagegen, dass zunächst wenigstens einer der *Schulmänner*, die unter uns sind, uns offen mittheile, und ausführlich berichte:

Wie steht es mit der deutschen Schule und was ist in ihrer jetzigen Gestalt durch sie für eine deutsche Kultur zu erwarten?

Daran würde sich sofort die Frage schliessen: *Wie steht es mit unseren allerhöchsten Lehranstalten, den deutschen Universitäten?*

Auch hier hoffen wir auf eine Beantwortung aus sachkundigem Munde. Wir werden in beiden Fällen viel Uebles erfahren, es werden weit schwerere Anklagen erhoben werden müssen, als wie es heute diese flüchtigen Andeutungen thaten, aber es ist nöthig, falls je eine Besserung eintreten soll, zunächst voll und ganz die Wahrheit herauszusagen. — Es sind Leute unter uns, die dieses konnten! — Werden sie aber den Muth haben? —

Sehen wir uns nun einmal danach um, wie es ausserhalb der Schule mit der deutschen Sprache bestellt ist! — Da müssen wir zu unserer Betrübniss erblicken, dass sie nicht einmal dem Französischen und Englischen gleichgeachtet und geschätzt wird, obwohl Ersteres nach Schopenhauer „ein blosser Jargon des Lateinischen", das Englische aber ein Gemisch von germanischen und lateinischen Brocken ist, während das Deutsche von den Kultursprachen die einzige relativ rein gebliebene Ursprache, also eigentlich die Vornehmste unter ihnen ist. Auch hat sie ungleich mehr Flexion und desshalb Ausdrucksfähigkeit, wie Italienisch, Französisch oder Englisch. Namentlich das Letztere steht in dieser Hinsicht erbärmlich da, während das Französische durch den gezierten und unschönen Nasalton und den nach den Wortschluss sich drängenden hastigen Akzent entstellt ist, das Italienische aber gar zu weich und dem reinen Wohlklange zu Liebe abgeschliffen erscheint. Diese grossen Mängel hat die deutsche Sprache nicht, sondern die entgegengesetzten Tugenden, die sie an Schönheit und Ausdrucksfähigkeit der lateinischen, ja fast der griechischen an die Seite stellen. Und diese Vornehmste der lebenden Sprachen sehen wir fast überall, wo sie in Berührung mit fremden Idiomen kommt, vor denselben zurückweichen; was um so auffälliger ist, als in den betreffenden Gegenden die deutschen Familien die kinderreicheren sind. Im Elsass, in Polen und Russland wird das Deutsche langsam überwunden und zurückgedrängt. Vom südslavischen Oesterreich her dringt das slavische Idiom immer weiter vor in die deutschen Kulturländer hinein. Ja, wir sehen in diesem vielsprachigen Reiche, unter einem alten deutschen Herrschergeschlechte, neuerdings den überaus unerhörten Versuch, das Deutsche mit den barbarischen Idiomen der Czechen und Magyaren gesetzlich gleichzustellen. Die praktische Folge hievon kann nur sein, dass das deutsche Element, weil es die schwierige, fremde Sprache nicht so schnell zu erlernen vermag, zunächst aus dem Beamtenstande und aus der Regierung des Landes verdrängt wird; die Magyaren aber und Czechen werden das Deutsche vollends verlernen und sich dadurch ausser Besitz einer Kultursprache setzen, die sie geistig mit der übrigen Welt verbindet. Wäre diess wohl denkbar, wenn der Deutsche seine Muttersprache wirklich achtete und schätzte und nicht ihr gegenüber jetzt dieselbe spezifisch deutsche Treulosigkeit zeigte, wie er sie von den Zeiten des eindringenden Christenthums an mit zunehmender Stärke dem ererbt Deutschen gegenüber gezeigt hat? In der That, wir sehen ihn, wo er nur hingerath, in England, Amerika, Frankreich und in allen fünf Welttheilen seine Muttersprache verläugnen, als wenn er sich derselben zu schämen hätte, während andere Nationen in der Fremde bekanntlich ihr Idiom mit Stolz weiter-

sprechen und äusserst schwer sich naturalisiren. *Mangel jedes echten Stolzes* ist ja freilich wieder eine deutsche Haupteigenschaft, wenngleich wohl veranlasst durch die überaus traurige politische Vergangenheit der Nation. Daraus erklärt sich vielleicht auch der eigentliche *Neid* und die *Niederträchtigkeit*, mit der die Deutschen (namentlich seit dem dreissigjährigen Kriege) ihre grossen Männer verfolgen; man denke nur an die Beispiele eines Goethe, eines Wagner! Wer lange in gedrückten Verhältnissen gelebt hat, wird leicht neidisch, ja boshaft werden; am meisten werden ihn aber Diejenigen ärgern, welche wirklichen, echten Stolz besitzen, wie dieser eben im merkwürdigsten Gegensatze zur Nation unsere grossen Denker, Dichter und Musiker wahrhaft königlich auszeichnet. Daher denn werden gerade die *Persönlichkeiten* eines Goethe, eines Schopenhauer eines Richard Wagner nicht verstanden und täglich auf's neue begeifert. Gerade den dreien Genannten ist aber auch eine fast überschwängliche Liebe und Wertschätzung ihrer Muttersprache zu eigen, während die Nation ihr Idiom im Schmutze verkommen, ja sich sogar aus dem Besitze desselben bereitwilligst vertreiben lässt.

Die Schweizer sind bekanntlich insoferne den Deutschen sehr unähnlich, als sie überaus [illegible], auf ihre Heimath sind, viel Gemeinsinn haben und aus den entferntesten Theilen der Erde, sobald es nur möglich ist, sofort wieder in das Vaterland zurückkehren; aber die Deutsch-Schweizer zeigen sich denn doch darin als unsere Sprachverwandten, dass sie mit Vorliebe französisch sprechen, ja ihre Kenntniss der deutschen Sprache häufig verläugnen, namentlich den Deutschen gegenüber, für sie eine unbegründete *Abneigung* empfinden, wie für die Franzosen eine noch weit begründete *Zuneigung*. Freilich ist eine so überaus unentwickelte und spezifisch hässliche, mit ganz unbeschreiblichen, fast thierischen Gaumenlauten untermischte *Mundart* wie die schweizerische nicht geeignet, dem elegantglatten Französischen das Gleichgewicht zu halten, ausgenommen für gemeine Gegenstände, als *Jäger-Sprache*. Als edles reines Hochdeutsch, als die vornehme Sprache unserer Mutter und unserer Dichter und Denker, muss man freilich unsere Sprache sprechen und reden, wenn sie Dasjenige werden soll, was sie werden kann!

Sprecht eure deutsche *deutsch*, nicht als unentwickelte *deutsch*, d. h. *deutlich*, und zwar als *Hochkraftvollen* und tiefsinnigen *Mundart*! Seid stolz auf dieses Erbgut eurer und vertauscht sie nie ohne Ersatz, vergesst diese Sprache nicht in der Fremde ihr so anfangt, euch selbst zu gegen ein fremdes, geringeres Idiom! Wenn achten, ja werden eure Sprache, werden die fremden Nationen euch wieder wozu gerade sie einzig berufen können, und diese wird endlich Das werden, eine *Kultur- und Weltsprache!*

Die Frage: „*was ist deutsch*" dass an den heutigen Deutschen in diesen Blättern dahin beantwortet, Wollen wir also eine *deutsche Kultur* nur noch *die Sprache* deutsch sei, vorhandenen Reste des Deutschthumanden, so müssen wir bei diesem letzten dafür sorgen, dass diese angeblich zu ihnen und anknüpfen, wir müssen zuerst ganz und voll sei, zunächst in ihrer deutsche Sprache es nun wirklich auch sehr wesentlichen Bestandtheil dieser deutschen Erscheinung. — Für einen wir die *Kunst*, natürlich *die* Kunst, erstrebten deutschen Kultur halten Neigung verräth, also die redende, unser Volk am meisten Talent und würden wir nun eben auch den allergrößten bildende. Dieser redenden Kunst und wichtigsten Dienst durch eine

lebendige Kultur der deutschen Sprache erweisen, denn: hat man sich erst wieder gewöhnt, richtig deutsch zu sprechen und zu reden, so ist damit offenbar auf der einen Seite der Uebergang zur Poesie und zum Drama, auf der andern Seite aber zur Musik gegeben, und zwar durch das Bindeglied des Gesanges. Ist nämlich die Fähigkeit, deutsch zu *reden*, allgemeiner geworden, so kann die Fähigkeit, deutsch zu *singen*, nicht mehr so gar selten bleiben: das Gefühl für Sprache wird das für Gesang beleben, Gefühl für Gesang aber ist Gefühl für Musik überhaupt, denn diese ist bisher ausser im Tanze nur erst in der Form des Gesanges populär geworden. Die durch ein neubelebtes Sprachgefühl gewonnenen dramatischen und musikalischen Fähigkeiten nun erzeugen in ihrer Verschmelzung Das, was wir für die höchste Blüthe der Kunst, das volle Kunstwerk an sich halten, *das gesungene Drama*. So wird auch dieses die von uns ersehnte wahre, d. h. allgemeine Kultur und sein volles Verständniss erst auf Grundlage einer in allen Theilen gewissenhaften Pflege unserer Muttersprache finden. Möchte es unserer stätig wachsenden Vereinigung vergönnt sein, hierzu wenigstens den Anstoss zu geben, dann würden vielleicht (wenn auch wohl viel später) sogar die Hoffnungen Derer einmal erfüllt werden, die hauptsächlich eine Neubelebung der bildenden Künste unter uns Deutschen sich angelegen sein lassen. Es ist nun freilich auffallend, wie viel weniger unser Volk hierfür begabt erscheint: das wenige im höchsten Sinne Treffliche, was hier geleistet ist, liegt fast ausschliesslich auf dem Felde der Malerei, und hier wieder nicht in der Vollmalerei, sondern in der blossen Zeichnung; ich denke dabei z. B. an die Holzschnitte eines Albrecht Dürer und seiner Zeitgenossen, die freilich auch aus einer Periode unserer Geschichte stammen, in der das deutsche Leben sich noch kräftiger, gesti tenreicher äusserte. Jetzt ist dieses Leben so verblasst und erlahmt, dass es dem bildenden Künstler nur eine äusserst dürftige Anregung gewähren kann. Die Kunstausstellungen beweisen es: unsere Maler malen wohl gute Landschaften und Genrebilder, aber ein grosses sog. historisches Gemälde vermögen sie nicht zu komponiren; wagen sie sich aber, in seltenen Fällen, daran, so misslingt es, weil sie nicht, wie der Dichter, *innerlich lebendig bewegte Gestalten* zu erschauen vermögen. Alle Zeiten aber, in denen die Malerei blühte, zeigen, dass es die Hauptaufgabe des Malers war und ist, einen *grossen, bedeutungsvollen Vorgang* darzustellen, der in seiner Art die Natur des Menschen offenbare. — Ist nun unser Leben so verarmt und verhässlicht, dass es dem bildenden Künstler keine bedeutenden Anregungen mehr bieten kann, so wird er diese von dort herholen müssen, wo noch lebendiges Leben uns vor Augen steht, von der Kunst selbst und vorzüglich von der Bühne. Dies ist nun neuerdings auch versucht worden, und zwar merkwürdigerweise am ausgedehntesten mit den Bühnenwerken eines Mannes, den man immer im Verdacht hatte, er wolle *„die Sonderkünste vernichten"*, ich meine: Richard Wagner. Eine ganze Ausstellung von Werken der bildenden Kunst (Gemälde, Zeichnungen, Statuen, Medaillen), die ihren Gegenstand den Dichtungen Richard Wagner's entnahmen, konnte eröffnet werden. Man muss nun freilich gestehen, dass dies eben nur *Versuche* waren, und nicht etwa gekrönt von vollem Gelingen. Man musste nach der Nichtbeachtung mancher von Wagner angegebener *unentbehrlicher* Details eher auf eine sehr flüchtige und mangelhafte Lektüre des „Textbuches", als darauf schliessen, dass ein lebendiger Eindruck durch irgend eine gelungene wirkliche Vorführung bewirkt worden sei. Von der oft mangelhaften Technik abgesehen, hatte man sich mitunter so arg im Charakter des Darzustellenden vergriffen, dass ein vorhergängiges Schauen dieser Gestalten durch den Künstler für sehr unwahrscheinlich gelten musste. Dennoch war Einzelnes wieder so hervorragend gelungen,

dass man sich der Hoffnung nicht verschliessen konnte, es werde die Zeit kommen, wenn durch zahlreicher gewordene gelungene Vorführungen unsern Künstlern das Verständniss dieser Werke, zugleich aber der unermessliche Reichthum erschlossen werde, den sie an geeigneten Vorwürfen für den Maler und Bildhauer bergen. Die Bühne kann zwar die Kraft des innerlichen Schauens (die dem bildenden Künstler wie dem Dichter zu eigen sein muss) nicht erzeugen, aber anregen, stärken und befestigen, während das uns augenblicklich umgebende, ich möchte sagen: *todte Leben* diese Kraft eher ertödtet als belebt. Unsere Maler und Bildhauer sind hier wirklich übel daran, im Vergleiche zu ihren Kollegen unter den alten Griechen, Italienern, Holländern, ja selbst zu unsern Vorfahren aus dem 16. Jahrhundert, die alle ein *wirklich lebendiges Leben* umgab, voller Gestalten und Farben, welche die Kraft des innerlichen Schauens des Unerhörten wenigstens anregten. Da hier so schnell keine Aenderung zum Besseren eintreten wird, bleibt nur die Zuflucht zur Bühne, und da das Heil dieser, wie wir gesehen, von einer *deutschen Sprachkultur* abhängt, so hinge auch das Heil einer erneuerten bildenden Kunst wenigstens mittelbar mit dem hier behandelten Gegenstande zusammen. —

Kunst und Leben sind bei uns bekanntlich in einen grausamen, schreienden Widerspruch und Gegensatz gerathen, der um so mehr zu beklagen ist, da beide in dieser unnatürlichen Trennung und Feindschaft nicht gedeihen können; beide gediehen z. B. bei den Athenern genau so lange, als eine innige Verbindung und Freundschaft zwischen ihnen herrschte. Nun, auch hier beruht unsere Hoffnung auf der noch vorhandenen Sprache unserer Vorfahren; denn sie ist das einzige Bindeglied zwischen Kunst und Leben, weil einzig sie ihnen beiden gleich angehörig ist. Hier wie dort kann uns Erlösung und Befreiung nur von einer Wiedererweckung des uns verloren gegangenen *deutschen Sinnes* kommen, und dieser deutsche Sinn wird, wie wir gesehen, zunächst nicht anders aus seinem Schlafe aufgerüttelt werden können, als durch eine lebendige, allgemeine

Errettung der deutschen Sprache! —

Geschäftlicher Theil.

Erklärung des Vorstandes des Bayreuther Patronatvereines.

Zur Erklärung des Herrn Richard Wagner im Dezemberstück 1880 dieser „Blätter" haben wir Unterzeichnete, als Bevollmächtigte und zur geschäftlichen Ausführung des Weiteren Beauftragte, Folgendes ergebenst zu bemerken:

1.

Alle Rechte, welche die bisherigen Mitglieder des Patronatvereins durch ihre Einzahlungen erworben haben (siehe Januar-Februar-Stück der Bayreuther Blätter 1880), bleiben vollständig in Kraft. Wir werden seiner Zeit den Umtausch der Quittungen in Eintrittskarten zur Aufführung des Parsifal den einzelnen Vertretungen mittheilen, ausserdem öffentlich ankündigen und den Patronen alle Vorrechte sichern, auf welche die bisherige aufopferungsvolle Theilnahme der Freunde des Herrn Richard Wagner und der von ihm vertretenen Sache so gerechten Anspruch hat.

2.

Die Rechnung des Patronatvereines wird nunmehr abgeschlossen und wie bisher in den Bayreuther Blättern veröffentlicht werden. Wir ersuchen zu diesem Behufe alle Vertretungen, welche ihrerseits noch im Rückstande sind, um baldige Ablegung ihrer Rechnung, allenfallsige Uebermittlung der Gelder und um Zurückgabe nicht eingelöster Quittungen. Wir bitten dies bis längstens Mitte Februar zu bewirken.

Wiederholt bemerken wir, dass die Abgabe der Eintrittskarten nur gegen Rückgabe der Bescheinigung über die bezahlten Jahresbeiträge von 1878–80 incl. stattfinden kann. Um Weiterungen möglichst zu vermeiden, wird um Bewahrung dieser Quittungen gebeten.

Diejenigen Mitglieder, welche die bisherigen Jahresbeiträge weiter leisten werden, erhalten nicht nur die Bayreuther Blätter gratis fortgeliefert, sondern werden gegen Abgabe der betreffenden Quittungen mit einer Eintrittskarte für den Besuch der Generalprobe des Parsifal versehen werden; bei Nichtbenutzung dieses Rechtes wird ihnen dasselbe als ein Anrecht auf eine Wiederholung des „Parsifal" oder auf ein späteres Festspiel zu gute gerechnet werden.

3.

Bei dem für die Ausführung dieses Werkes verhältnismässig geringen Bestand der bisher eingegangenen ordentlichen Jahresbeiträge (Ende Dezember 1880 ca. ℳ 60000) halten wir uns für ermächtigt, auch jene Fonds, und zwar zunächst vorschussweise, mit in Verwendung zu bringen, welche uns für die Zwecke der Richard Wagner'schen Kunst-

richtung als „Grundstock" u. s. w. anvertraut worden sind. Allenfallsiger Widerspruch wäre binnen 3 Monaten bei uns geltend zu machen.

4.

Herr Richard Wagner hat seine bestimmte Absicht zu erkennen gegeben und dies in der Eingangs erwähnten Erklärung auch ausgesprochen, dass er „Parsifal," dies in seinem jetzigen Wohnorte ausschliesslich geschaffene Werk, das er mit Recht als ein Bühnenweihfestspiel bezeichnet, nur einzig hier in Bayreuth zur Aufführung bringen werde. Die Aufführung wird, abgesehen von den Eintrittsberechtigten, nur gegen Eintrittsgeld stattfinden.

Alles darauf Bezügliche werden wir in den ersten Monaten des Jahres 1882 durch öffentliche Ankündigungen zur allgemeinen Kenntniss bringen.

5.

Herr Richard Wagner verbindet mit dieser Aufführung abermals die Hoffnung, dass es gelingen werde, die Fortsetzung der Festspiele so zu sichern, dass die jährliche allmähliche Vorführung seiner Werke auch über sein Leben hinaus in seinem Sinne für die Freunde seiner Kunst stattfinden könne.

Wir theilen diese Hoffnung und wenden uns hiemit an die Freunde des Meisters und seiner Werke mit der dringenden Bitte, uns hiezu ihre Hilfe und ihre Theilnahme nicht zu versagen.

Wir sehen dabei von einer unmittelbaren Geldleistung ab.

Da aber jede menschliche Unternehmung einen sicheren Boden braucht, der sie den Zufälligkeiten des Augenblicks entrückt, so haben wir beschlossen, Garantiescheine auszugeben, giltig zunächst für die Jahre 1882, 1883 und 84; diese Scheine sind in Abschnitte von 100 bis 1000 Mark je nach Bedürfniss eingetheilt; sie enthalten für den Unterzeichner die Verpflichtung zur Einzahlung jener Quote, welche nothwendig werden sollte, wenn in einem dieser 3 Jahre die Eintrittsgelder und die sonstigen Beiträge nicht zureichen sollten, die Kosten der jeweiligen Aufführungen zu decken.

Wir haben bereits ein reiches Inventar, es sind ausserdem die vorzüglichen Kräfte der Münchener Hofbühne (Gesangschor und Orchester) gesichert, und wir haben dazu noch Erfahrungen, welche über die Natur des Obliges dieser Garantiescheine nur beruhigen können. Wir dürfen daran erinnern, dass noch niemals ein Werk von der Grösse und Bedeutung des „Rings des Nibelungen" mit grösseren Schwierigkeiten zu kämpfen hatte und nie und nirgend mit verhältnissmässig so geringen Mitteln ins Leben gerufen worden ist, als wie dies hier der Fall war. Wäre nicht der Bau eines eigenen grossen Theaters, auf Menschenalter hinaus in solider Construktion hergestellt, nicht die innere Ausstattung und reiche Neueinrichtung nothwendig gewesen, so hätten diese

Aufführungen. Dank allerdings der warmen, theilweise sogar höchst aufopferungsvollen selbstlosen Unterstützung aller Künstler einen bedeutenden Ueberschuss ergeben. Für die Aufführung des Parsifal im Jahre 1882 findet ein Zusammenfluss von günstigen Umständen statt, der mit Bestimmtheit annehmen lässt, dass die Einnahmen die Ausgaben übersteigen werden. Auch für die nächsten Jahre würden dann diese Garantiescheine kaum jemals zu einer bedeutenden Beitragsleistung herbeigezogen werden.

6.

Die Unterzeichneten benützen schliesslich diesen Anlass, um allen werkthätigen Freunden des Meisters ihren herzlichen Dank auszusprechen. Sie bitten die bisherige Organisation der Wagner-Vereine nicht nur beizubehalten, sondern sie auch auf Orte zu übertragen, wo solche noch nicht bestehen. Sie sind das beste Mittel Vorurtheile zu bekämpfen und wahrheitsgemässe Aufschlüsse zu ertheilen. Jeder der Unterzeichneten ist mit Vergnügen bereit auf alle Anfragen erschöpfende Auskunft zu ertheilen. Zur Erleichterung der Geschäftsführung wird indess gebeten, alle Correspondenzen, insoweit sie geschäftliche und Cassaverhältnisse berühren, an Friedrich Feustel in Bayreuth, insoweit sie Litterarisches und die Bayreuther Blätter betreffen, an Hans Paul Freiherrn von Wolzogen in Bayreuth und insoweit sie das Vereinswesen und dessen Ausdehnung angehen, an Friedrich Schön in Worms, Emil Heckel in Mannheim und Dr. Richard Pohl in Baden-Baden zu richten.

Möge Deutsche Kunst im Jahre 1882 hier in Bayreuth einen erneuten, vermehrten Triumph feiern!

Bayreuth, 9. Januar 1881.

Friedrich Feustel. Adolph Gross. Emil Heckel. Paul Joukovsky. Ferdinand Kufferlein. Theodor Muncker. Dr. Richard Pohl. Friedrich Schön. Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Im Verlage des Patronat-Vereines.

Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giampel, Bayreuth.

Druck von Th. Berger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Februar. März. Doppelstück. 1881.

Inhalt: — Ausführungen zu „Religion und Kunst". „Erkenne dich selbst". Von Richard Wagner. — Richard Wagner's regeneratorische Idee. Von Robert Springer. I. — Symphonie und Drama. Von Joseph Rubinstein. — Ueber Theil-Wiederholungen. Von W. Langhans. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: VI. Philosophie des Militarismus. Von Constantin Frantz. — VII. Offenes Schreiben an den General-Intendanten der K. Preussischen Hoftheater, Herrn von Hulsen. — Geschichtlicher Theil: Berichte aus der Gegenwart. Die Musik in England. Von Edward Dannreuther. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Aufruf für Transvaal. — Geschäftlicher Theil: Auszug aus den Bestimmungen des Bayreuther Patronatvereines. — Beilage: Der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen. Von Dr. med. Richard Nagel. —

Ausführungen zu „Religion und Kunst."

„Erkenne dich selbst."

Uns lehrte der grosse Kant, das Verlangen nach der Erkenntniss der Welt der Kritik des eigenen Erkenntniss-Vermögens nachzustellen; gelangten wir hierdurch zur vollständigsten Unsicherheit über die Realität der Welt, so lehrte uns dann Schopenhauer durch eine weiter gehende Kritik, nicht mehr unseres Erkenntniss-Vermögens, sondern des aller Erkenntniss in uns vorangehenden eigenen Willens, die untrüglichsten Schlüsse auf das An-sich der Welt zu ziehen. „Erkenne dich selbst, und du hast die Welt erkannt," — so die Pythie; „schau um dich, dies alles bist du," — so der Brahmane.

Wie gänzlich uns diese Lehren uralter Weisheit abgekommen waren, ersehen wir daraus, dass sie erst nach Jahrtausenden auf dem genialen Umwege Kant's uns durch Schopenhauer wieder aufgefunden werden mussten. Denn, blicken wir auf den heutigen Stand unserer gesammten Wissenschaft

und Staatskunst, so finden wir, dass diese, baar jedes wahrhaft religiösen Kernes, sich in einem barbarischen Faseln ergehen, mit welchem sie, durch eine zweitausendjährige Uebung darin, dem blöden Auge des Volkes fast ehrwürdig erscheinen mögen.

Wer findet in der Beurtheilung der Lage der Welt wohl je das „Erkenne-dich-selbst" angewendet? Uns ist nicht ein historischer Akt bekannt, welcher in den handelnden Personen die Wirkung jener Lehre uns erkennen liesse. Was nicht erkannt wird, darauf wird losgeschlagen, und, schlagen wir uns damit selbst, so vermeinen wir, der Andere hätte uns geschlagen. Wer erlebte diess nicht wieder, wenn er, mit jener Lehre im Sinne, etwa der heutigen Bewegung gegen die Juden zusieht? Was den Juden die uns jetzt so verderblich dünkende Macht unter uns und über uns gegeben hat, scheint von Niemandem gefragt, oder erwogen werden zu müssen; oder, wird darnach geforscht, so hält man vor den Ereignissen und Zuständen etwa des letzten Jahrzehnts, oder vielleicht noch einiger Jahre früher, an: zu einer weiteren und tieferen Einkehr in sich selbst, d. h. hier zu einer genauen Kritik des Geistes und Willens unserer ganzen Kultur und Zivilisation, die wir z. B. eine „deutsche" nennen, verspüren wir noch nirgends eine hinreichende Neigung.

Der Vorgang, um den es sich hier handelt, ist aber vielleicht mehr als sonst ein anderer geeignet, uns in Verwunderung über uns selbst zu versetzen, in ihm dünkt uns das späte Wiedererwachen eines Instinktes sich kund zu geben, der in uns gänzlich erloschen zu sein schien. Wer, vor etwa dreissig Jahren, die Unbefähigung der Juden zur produktiven Theilnehmung an unserer Kunst in Erwägung brachte, und diess Unterfangen nach achtzehn Jahren zu erneuern sich angeregt fühlte, hatte die höchste Entrüstung von Juden und Deutschen zu erfahren; es wurde verderblich, das Wort „Jude" mit zweifelhafter Betonung auszusprechen. Was auf dem Gebiete einer sittlichen Aesthetik den heftigsten Unwillen erregte, vernehmen wir jetzt plötzlich in populär-rauher Fassung vom Gebiete des bürgerlichen Verkehres und der staatlichen Politik her laut werden. Was zwischen diesen beiden Aeusserungen als Thatsache liegt, ist die an die Juden ertheilte Vollberechtigung, sich in jeder erdenklichen Beziehung als Deutsche anzusehen, — ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autorisirt wurden sich für Weisse zu halten. Wer sich diesen Vorgang recht wohl überlegt, muss, wenn ihm das eigentlich Lächerliche desselben entgeht, doch wenigstens in das höchste Erstaunen über den Leichtsinn, ja — die Frivolität unserer Staats-Autoritäten gerathen, die eine so ungeheure, unabsehbar folgenschwere Umgestaltung unseres Volkswesens, ohne nur einige Besinnung von dem was sie thaten, dekretiren konnten.

Die Formel hierfür liess „Gleichberechtigung aller deutschen Staatsbürger ohne Ansehung des Unterschiedes der *Konfession*."

Wie war es möglich, dass es je zu irgend einer Zeit Deutsche gab, welche Alles, was den Stamm der Juden uns in fernster Entfremdung erhält, unter dem Begriffe einer religiösen „Konfession" auffassten, da doch gerade erst

und nur in der deutschen Geschichte es zu Spaltungen der *christlichen* Kirche kam, welche zur staatsrechtlichen Anerkennung verschiedener Konfessionen führten? Allerdings treffen wir aber in dieser so auffallend missbräuchlich angewendeten Formel auf einen der Hauptpunkte, welche uns zur Erklärung des unerklärlich Dünkenden führen, sobald wir das „Erkenne-dich-selbst" mit schonungsloser Energie auf uns richten. Hierbei tritt uns sogleich die auch neuerlich gemachte Erfahrung entgegen, dass unsere Herren Geistlichen sofort in ihrer Agitation gegen die Juden sich gelähmt fühlen, wann das Judenthum andererseits an der Wurzel angefasst, und z. B. die Stammväter, namentlich der grosse Abraham, nach dem eigentlichen Texte der mosaischen Bücher der Kritik unterstellt werden. Alsbald dünkt ihnen der Boden der christlichen Kirche, die „positive" Religion, zu schwanken, das Anerkenntniss einer „mosaischen Konfession" tritt zu Tage und dem Bekenner derselben wird das Recht zugestanden, sich mit uns auf denselben Boden zu stellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuerten Offenbarung durch Jesus Christus zu diskutiren; denn diesen betrachten sie, auch nach der Meinung des vorigen englischen Premier-Ministers, als einen ihrer überschüssigen kleinen Propheten, von dem wir ein viel zu grosses Wesen machten. Nun wird es aber schwierig sein, gerade aus der Gestaltung der christlichen Welt und dem Charakter der durch die so früh entartete Kirche ihr verliehenen Kultur, die Vorzüglichkeit der Offenbarung durch Jesus vor der durch Abraham und Moses zu beweisen: die jüdischen Stämme sind, trotz aller Auseinandergerissenheit, bis auf den heutigen Tag mit den mosaischen Gesetzen ein Ganzes geblieben, während unsere Kultur und Zivilisation mit der christlichen Lehre im schreiendsten Widerspruche stehen. Als Ergebniss dieser Kultur stellt sich dem die letzte Rechnung ziehenden Juden die Nothwendigkeit Kriege zu führen, sowie die noch viel grössere, Geld dafür zu haben, heraus. Demzufolge sieht er unsere staatliche Gesellschaft als Militär- und Zivilstand abgetheilt: da er seit ein paar Jahrtausenden im Militärfach unbewandert blieb, widmet er seine Erfahrungen und Kenntnisse mit Vorliebe dem Zivilstand, weil er sieht, dass dieser das Geld für das Militär herbeizuschaffen hat, hierin seine eigenen Fähigkeiten aber zur höchsten Virtuosität ausgebildet sind.

Die erstaunlichen Erfolge der unter uns angesiedelten Juden im Gewinn und in der Anhäufung grosser Geldvermögen haben nun unsere Militärstaats-Autoritäten stäts nur mit Achtung und freudiger Verwunderung erfüllt: wie es uns bedünken darf, scheint die jetzige Bewegung gegen die Juden aber anzudeuten, dass man jene Autoritäten auf die Frage darnach aufmerksam machen möchte, woher die Juden denn das Geld nehmen? Es handelt sich hierbei im tiefsten Grunde, wie es scheint, um den Besitz, ja um das Eigenthum, dessen wir uns plötzlich nicht mehr sicher dünken, während doch andererseits aller Aufwand des Staates die Sicherstellung des Besitzes mehr als alles Andere zu bezwecken den Anschein hat.

Wenn das „Erkenne-dich-selbst," auf unsere kirchlich religiöse Herkunft angewendet, den Juden gegenüber einen bedenklichen Misserfolg herbeiziehen musste, so dürfte es damit zu nicht minder ungünstigen Ergebnissen führen, wenn wir die Natur des von unseren staatlichen Gesellschaften einzig verstandenen *Besitzes* untersuchen, sobald wir diesen gegen die Eingriffe der Juden zu sichern gedächten.

Eine fast grössere Heiligkeit als die Religion hat in unserem staatsgesellschaftlichen Gewissen das „Eigenthum" erhalten: für die Verletzung jener giebt es Nachsicht, für die Beschädigung dieses nur Unerbittlichkeit. Da das Eigenthum als die Grundlage alles gesellschaftlichen Bestehens gilt, muss es widerum desto schädlicher dünken, dass nicht Alle Eigenthum besitzen, und sogar der grösste Theil der Gesellschaft enterbt zur Welt kommt. Offenbar geräth hierdurch, vermöge ihres eigenen Prinzipes, die Gesellschaft in eine so gefährliche Beunruhigung, dass sie alle ihre Gesetze für einen unmöglichen Ausgleich dieses Widerstreites zu berechnen genöthigt ist, und Schutz des Eigenthumes, für welchen ja auch im weitesten völkerrechtlichen Sinne die bewaffnete Macht vorzüglich unterhalten wird, in Wahrheit nichts anderes heissen kann, als Beschützung der Besitzenden gegen die Nichtbesitzenden. Wie viele ernste und scharf rechnende Köpfe sich der Untersuchung des hiermit vorliegenden Problems zugewendet haben, eine Lösung desselben, endlich etwa durch gleiche Vertheilung alles Eigenthums, hat noch keinem glücken wollen, und es scheint wohl, dass mit dem an sich so einfach dünkenden Begriffe des Eigenthums, durch seine staatliche Verwerthung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidens-Krankheit dahin siechen muss.

Da bei der Beurtheilung des Charakters unserer Staaten die geschichtliche Entstehung und Fortbildung derselben uns der unerlässlichsten Berücksichtigung werth dünkt, indem nur hieraus Rechte und Rechtszustände ableitbar und erklärlich erscheinen, so muss die Ungleichheit des Besitzes, ja die völlige Besitzlosigkeit eines grossen Theiles der Staatsangehörigen, als Erfolg der letzten Eroberung eines Landes, etwa wie England's durch die Normannen, oder auch Irlands wiederum durch die Engländer, zu erklären und nöthigen Falls auch zu rechtfertigen für gut dünken. Weit entfernt davon, uns selbst hier auf Untersuchungen von solcher Schwierigkeit einzulassen, müssen wir nur die heut zu Tage deutlich erkennbare Umwandelung des ursprünglichen Eigenthums-Begriffes durch die rechtlich zugesprochene Heiligkeit der Besitznahme des Eigenthumes dahin bezeichnen, dass der Kauftitel an die Stelle des Eigenthumserwerbes getreten ist, zwischen welchen beiden die Besitzergreifung durch Gewalt die Vermittelung gab.

Soviel Kluges und Vortreffliches über die Erfindung des *Geldes* und seines Werthes als allvermögender Kulturmacht gedacht, gesagt und geschrieben worden ist, so dürfte doch seiner Anpreisung gegenüber auch der Fluch beachtet werden, dem es von je in Sage und Dichtung ausgesetzt war.

Erscheint hier das *Gold* als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, so lässt unser grösster Dichter endlich die Erfindung des *Papiergeldes* als einen Teufelsspuk vor sich gehen. Der verhängnissvolle Ring des Nibelungen als Börsen-Portefeuille dürfte das schauerliche Bild des gespenstischen Weltbeherrschers zur Vollendung bringen. Wirklich wird diese Herrschaft von den Vertretern unserer fortschrittlichen Zivilisation als eine geistige, ja moralische Macht angesehen, da nun der geschwundene Glaube durch den *Kredit*, diese durch die strengsten und raffinirtesten Sicherstellungen gegen Betrug oder Verlust unterhaltene Fiktion unserer gegenseitigen Redlichkeit, ersetzt sei. Was nun unter den Segnungen dieses Kredits bei uns zu Tage kommt, erleben wir jetzt, und scheinen nicht übel Lust zu haben, den Juden lediglich die Schuld hiervon beizumessen. Allerdings sind diese darin Virtuosen, worin wir Stümper sind: allein die Kunst des Geldmachens aus Nichts hat unsere Zivilisation doch selbst erfunden, oder, tragen die Juden daran Schuld, so ist es, weil unsere ganze Zivilisation ein barbarisch-judaistisches Gemisch ist, keineswegs aber eine christliche Schöpfung. Hierüber, so vermeinen wir, wäre es auch den Vertretern unserer Kirchen räthlich zu einiger Selbsterkenntniss zu gelangen, zumal wenn sie den Samen Abraham's bekämpfen, in dessen Namen sie doch immer noch die Erfüllung gewisser Verheissungen Jehova's fordern. Ein Christenthum, welches sich der Rohheit und Gewalt aller herrschenden Mächte der Welt anbequemte, dürfte, vom reissenden Raubthiere dem rechnenden Raubthiere zugewendet, durch Klugheit und List vor seinem Feinde übel bestehen; weshalb wir denn von der Unterstützung unserer kirchlichen wie staatlichen Autoritäten für jetzt kein besonderes Heil erwarten möchten.

Dennoch liegt der gegenwärtigen Bewegung offenbar ein innerliches Motiv zum Grunde, so wenig es sich auch in dem Gebahren der bisherigen Leiter derselben noch kundgeben mag. Wir glaubten zuvor dieses Motiv als das Wiedererwachen eines dem deutschen Volke verloren gegangenen Instinktes erkennen zu dürfen. Man spricht von dem Antagonismus der *Racen*. In diesem Sinne wäre uns eine neue Einkehr zur Selbsterkenntniss veranlasst, da wir uns denn deutlich zu machen hätten, in welchem Verhältnisse hier bestimmte menschliche Geschlechts-Arten zu einander stehen möchten. Hier müsste denn wohl zunächst erkannt werden, dass, wenn wir von einer deutschen „Race" reden wollten, diese mit einer so ungemein ausgesprochenen und unverändert erhaltenen, wie der jüdischen, verglichen, sehr schwer, ja fast kaum, mit Bestimmtheit zu spezifiziren sei. Wenn die Gelehrten sich darüber unterhalten, ob gemischte oder rein bewahrte Racen für die Ausbildung der Menschheit werthvoller seien, so kommt es für die Entscheidung wohl nur darauf an, was wir unter einer fortschrittlichen Ausbildung der Menschheit verstehen. Man rühmt die sogenannten romanischen Völker, wohl auch die Engländer, als Misch-Racen, da sie den etwa rein erhaltenen Völkern germanischer Race im Kultur-Fortschritt offenbar vorausstünden. Wer sich

nun von dem Anscheine dieser Kultur und Zivilisation nicht blenden lässt, sondern das Heil der Menschheit in der Hervorbringung grosser Charaktere sucht, muss widerum finden, dass diese unter rein erhaltenen Racen eher, ja fast einzig zum Vorscheine kommen, wobei es scheint, dass die noch ungebrochene geschlechtliche Naturkraft alle noch unentsprossenen, nur durch harte Lebensprüfungen zu gewinnenden, höheren menschlichen Tugenden für das Erste durch den *Stolz* ersetzt. Dieser eigenthümliche Geschlechts-Stolz, der uns noch im Mittelalter so hervorragende Charaktere als Fürsten, Könige und Kaiser lieferte, dürfte gegenwärtig in den ächten Adelsgeschlechtern germanischer Herkunft noch anzutreffen sein, wenn auch nur in unverkennbarer Entartung, über welche wir uns ernstlich Rechenschaft zu geben suchen sollten, wenn wir uns den Verfall des nun dem Eindringen der Juden wehrlos ausgesetzten deutschen Volkes erklären möchten. Auf einem richtigen Wege hierzu dürften wir uns befinden, wenn wir zunächst die beispiellose Menschenverwüstung, welche Deutschland durch den dreissigjährigen Krieg erlitt, in Betracht ziehen: nachdem die männliche Bevölkerung in Stadt und Land zum allergrössesten Theile ausgerottet, die weibliche aber der gewaltsamen Schändung durch Wallonen, Kroaten, Spanier, Franzosen und Schweden nicht minder grossen Theiles unterlegen war, mochte der in seinem persönlichen Bestande verhältnissmässig wenig angegriffene Adel, nach aller dieser Verwüstung, mit dem Ueberbleibsel des Volkes sich kaum mehr als ein geschlechtlich Zusammengehöriges fühlen. Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit finden wir aber in mehren vorangehenden Geschichtsepochen noch recht deutlich ausgedrückt, und es waren dann die eigentlichen Adelsgeschlechter, welche, nach empfindlichen Schwächungen des Nationalgehaltes, den rechten Geist immer wieder zu beleben wussten. Diess ersehen wir an dem Wiederaufleben der deutschen Stämme unter neuen Sprossen alter Geschlechter nach der Völkerwanderung, welche den daheim Bleibenden ihre eigentlichen Heldengeschlechter entführt hatte; wir ersehen es an der Neubelebung der deutschen Sprache durch die adeligen Dichter der Hohenstaufenzeit, nachdem schon nur klösterliches Latein einzig noch für vornehm gehalten worden war, wogegen nun der Geist der Dichtung bis in die Bauernhöfe hinabdrang und für Volk und Adel eine völlig gleiche Gebrauchs-Sprache schuf; und nochmals ersehen wir es an dem Widerstande gegen die von Rom aus dem deutschen Volke zugemuthete kirchliche Schmach, da der Vorgang des Adels und der Fürsten das Volk zu muthiger Abwehr führte. Anders war es nun nach dem dreissigjährigen Kriege: der Adel fand kein Volk mehr vor, dem er sich als verwandt hätte fühlen können; die grossen monarchischen Machtverhältnisse verschoben sich aus dem eigentlichen deutschen Lande nach dem slavischen Osten: degenerirte Slaven, entartende Deutsche bilden den Boden der Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem sich endlich in unseren Zeiten, von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her, der Jude nun recht zuversichtlich ansiedeln konnte, da selbst Fürst und Adel ihr Geschäft mit ihm

zu machen nicht mehr verschmähen mochten; denn — der Stolz selbst war eben bereits verpfändet und gegen Dünkel und Habsucht ausgetauscht.

Sehen wir in neuerer Zeit diese letzteren beiden Charakterzüge auch dem Volke zu eigen geworden, — der uns urverwandte Schweizer z. B. glaubt uns gar nicht anders kennen zu dürfen! — und ward hiefür die Benennung „deutsch" fast neu erfunden, so fehlt dieser Neugeburt doch viel zur Wiedergeburt eines wahrhaften Racen-Gefühles, welches sich vor Allem in einem sicheren Instinkte ausdrückt. Unser Volk, so kann man sagen, hat nicht den natürlichen Instinkt für das was ihm genehm sein kann, was ihm wohl ansteht, was ihm hilft und wahrhaft förderlich ist; sich selbst entfremdet, pfuscht es in ihm fremden Manieren: keinem wie ihm sind originelle und grosse Geister gegeben worden, ohne dass es zur rechten Zeit sie zu schätzen wusste; setzt ihm jedoch der geistloseste Zeitungsschreiber oder Staatsrabulist mit lügnerischen Phrasen frech zu, so bestellt es ihn zum Vertreter seiner wichtigsten Interessen; läutet aber gar der Jude mit der papierenen Börsenglocke, so wirft er ihm sein Geld nach, um mit seinen Sparpfennigen ihn über Nacht zum Millionär zu machen.

Dagegen ist denn allerdings der Jude das erstaunlichste Beispiel von Racen-Konsistenz, welches die Weltgeschichte noch je geliefert hat. Ohne Vaterland, ohne Muttersprache, wird er, durch aller Völker Länder und Sprachen hindurch, vermöge des sicheren Instinktes seiner absoluten und unverwischbaren Eigenartigkeit zum unfehlbaren Sichimmerwiederfinden hingeführt: selbst die Vermischung schadet ihm nicht; er vermische sich männlich oder weiblich mit den ihm fremdartigsten Racen, immer kommt ein Jude wieder zu Tage. Ihn bringt keine noch so ferne Berührung mit der Religion irgend eines der gesitteten Völker in Beziehung, denn in Wahrheit hat er gar keine Religion, sondern nur den Glauben an gewisse Verheissungen seines Gottes, die sich keineswegs, wie in jeder wahren Religion, auf ein ausserzeitliches Leben über dieses sein reales Leben hinaus, sondern auf eben dieses gegenwärtige Leben auf der Erde einzig erstrecken, auf welcher seinem Stamme allerdings die Herrschaft über Alles Lebende und Leblose zugesichert bleibt. So braucht der Jude weder zu denken noch auch zu faseln, selbst nicht zu rechnen, denn die schwierigste Rechnung liegt in seinem, jeder Idealität verschlossenen, Instinkte fehlerlos sicher im Voraus fertig vor. Eine wunderbare, unvergleichliche Erscheinung; der plastische Dämon des Verfalles der Menschheit in triumphirender Sicherheit, und dazu deutscher Staatsbürger mosaischer Konfession, der Liebling liberaler Prinzen und Garant unserer Reichseinheit.

Trotz des sich hier herausstellenden, ganz unausgleichbar dünkenden Nachtheiles, in welchem die deutsche Race (wenn wir eine solche noch annehmen sollten) gegen die jüdische sich befindet, glaubten wir dennoch, um die jetzige Bewegung zu erklären, das Wiedererwachen eines deutschen Instinktes in ungefähre Berechnung ziehen zu müssen. Da wir von der Annahme eines reinen Racen-Instinktes absehen uns genöthigt fanden, dürften

wir dagegen vielleicht einem weit höheren Triebe nachzuforschen uns gestatten, welcher, da er dem heutigen Volke doch nur dunkel und wahnvoll bewusst sein kann, wohl zuerst noch als Instinkt, dennoch aber von edlerer Abkunft und höherem Ziele, etwa als Geist reiner Menschlichkeit, bezeichnet werden müsste.

Vom eigentlichen Kosmopoliten, wenn dieser in Wahrheit überhaupt vorhanden ist, hätten wir uns für die Lösung des hier uns beschäftigenden Problem's wohl wenig zu erwarten. Es ist kein Kleines, die Weltgeschichte zu durchlaufen und hierbei Liebe zum menschlichen Geschlechte bewahren zu wollen. Hier kann einzig das unzerstörbare Gefühl der Verwandtschaft mit dem Volke, dem wir zunächst entwachsen sind, ergänzend eintreten, um den durch den Ueberblick über das Ganze zerrissenen Faden wieder anzuknüpfen: hier wirkt das, als was wir uns selbst fühlen; wir haben Mitleiden und bemühen uns zu hoffen, wie für das Loos der eigenen Familie. Vaterland, Muttersprache: wehe dem um sie Verwaisten! Unermessliches Glück aber, in seiner Muttersprache die Sprache seiner Urväter selbst erkennen zu dürfen! Durch solche Sprache reicht unser Fühlen und Erschauen bis in das Urmenschenthum selbst hinab; keine Besitzesgrenzen schliessen da unseren Adel ein, und weit über das zuletzt uns zugefallene Vaterland, weit über die Marken unserer geschichtlichen Kenntniss und der durch sie zu erklärenden äusseren Gestaltungen unseres Bestehens, empfinden wir uns der schöpferischen Urschönheit des Menschen verwandt. Und diess ist unsere deutsche Sprache, das einzige ächt erhaltene Erbtheil unserer Väter. Fühlen wir unter dem Drucke einer fremden Zivilisation uns den Athem vergehen, und uns in schwankendes Urtheil über uns selbst gerathen, so dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unserer Sprache nach deren Wurzel graben, um sofort beruhigenden Aufschluss über uns, ja über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen. Und diese Möglichkeit stäts noch aus dem Ur-Brunnen unserer eigenen Natur zu schöpfen, welche uns nicht mehr als eine Race, als eine Abart der Menschheit, sondern als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen lässt, sie erzog uns von je die grossen Männer und geistigen Helden, von denen es uns nicht zu bekümmern braucht, ob die Schöpfer fremder vaterloser Zivilisationen sie zu verstehen und zu schätzen vermögen; wogegen wir im Stande sind, von den Thaten und Gaben unserer Vorfahren erfüllt, mit klarem Geiste erschauend, jene widerum selbst richtig zu erkennen und nach dem ihrem Werke inwohnenden Geiste reiner Menschlichkeit zu würdigen. So fragt und forscht denn der ächte deutsche Instinkt eben nur nach diesem Rein-Menschlichen, und durch dieses Forschen allein kann er hilfreich sein, — dann aber nicht bloss sich selbst, sondern allem, noch so entstellten, an sich aber Reinem und Aechtem.

Wem dürfte es nun entgehen, dass dieser edle Instinkt, da er weder in seinem nationalen noch seinem religiös-kirchlichen Leben sich wahrhaftig auszudrücken vermochte, unter den hieraus uns zugezogenen Leiden bisher nur

schwach, undeutlich, missverständlich und unzureichend produktiv sich erhalten konnte? Uns dünkt es, dass er leider in gar keiner der Parteien sich kundgiebt, welche, namentlich auch gegenwärtig, die Bewegungen unseres politischen, oder auch geistigen, nationalen Lebens zu leiten sich anmassen; schon die Benennungen, welche sie sich beilegen, sagen, dass sie nicht deutscher Herkunft, somit gewiss auch nicht vom deutschen Instinkte beseelt sind. Was „Konservative," „Liberale" und „Konservativ-Liberale," endlich „Demokraten," „Sozialisten," oder auch „Sozial-Demokraten" u. s. w. gegenwärtig in der Judenfrage hervorgebracht haben, muss uns ziemlich eitel erscheinen, denn das „Erkenne-dich-selbst" wollte keine dieser Parteien an sich erprüfen, selbst nicht die undeutlichste, und deshalb einzig deutsch sich benennende „Fortschritts"-Partei. Wir sehen da einzig einem Widerstreite von Interessen zu, deren Objekt den Streitenden gemein und eben nicht edel ist: offenbar wird aber, wer für das Interesse selbst am stärksten, d. h. hier am rücksichtslosesten, organisirt ist, den Preis davon tragen. Mit unserer ganzen, weit umfassenden Staats- und National-Oekonomie, scheint es, sind wir in einem bald schmeichelnden, bald beängstigenden, endlich erdrückenden Traume befangen: aus ihm zu erwachen, drängt Alles; aber das Eigenthümliche des Traumes ist, dass, so lange er uns umfängt, wir ihn für das wirkliche Leben halten und vor dem Erwachen aus ihm wie vor dem Tode uns sträuben. Der letzte höchste Schreck giebt dem auf das Aeusserste Beängstigten endlich wohl die nöthige Kraft: er erwacht, und was er für das Aller-Realste hielt, war ein Truggespinnst des Dämon's der leidenden Menschheit.

Wir, die wir zu keiner aller jener Parteien gehören, sondern unser Heil einzig in einem Erwachen des Menschen zu seiner einfach-heiligen Würde suchen, müssen, von diesen Parteien als Unnütze ausgeschlossen, zwar sympathisch selbst davon beängstigt, den Spasmen des Träumenden doch eben nur zuschauen, da all unser Rufen von ihm nicht gehört werden kann. So sparen, pflegen und stärken wir denn unsere besten Kräfte, um dem nothwendig endlich doch von sich selbst Erwachenden eine edle Labe bieten zu können. Nur aber, wann der Dämon, der jene Rasenden im Wahnsinne des Parteikampfes um sich erhält, kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch — keinen Juden mehr geben.

Uns Deutschen könnte, gerade aus der Veranlassung der gegenwärtigen, nur eben unter uns widerum denkbar gewesenen Bewegung, diese grosse Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein, sobald wir ohne Scheu, bis auf das innerste Mark unseres Bestehens, das „Erkenne-dich-selbst" durchführten. Dass wir, dringen wir hiermit nur tief genug vor, nach der Ueberwindung aller falschen Scham, die letzte Erkenntniss nicht zu scheuen haben würden, sollte mit dem Voranstehenden dem Ahnungsvollen angedeutet sein.

Richard Wagner.

Richard Wagner's regeneratorische Idee.

Von Robert Springer.

Sylvestres homines sacer interpresque deorum
Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus.
(Horaz.)

Einleitung.

Aus einer unlängst von Richard Wagner veröffentlichten Schrift (*Offener Brief an Ernst von Weber* über die Vivisektion) ersahen wir, dass sich der Meister der metaphysisch-ethischen Weltanschauung Arthur Schopenhauer's zugewendet hat, jener pessimistischen Weltanschauung, zu welcher Jeder hinneigt, der nicht mit dem grossen Haufen behaglich schwelgt; Jeder, der, müde und wund geworden im Kampfe für das Ideal, sich zurückzieht aus dem Gedränge, aus dem er wenigstens das heilige Panier gerettet, und nach einem Balsam sich umschauet, der ihn heile oder den Schmerz stille oder ihn mindestens mit Resignation entschlummern lasse; — solchen Balsam bietet der Pessimismus: *ein giftig Kraut, doch diensam zum Genesen.* Schopenhauer's Pessimismus gründet sich auf die Moktscha der Brahmanen und auf das Nirwana des Buddhismus.*) Er sagt selber: *Meine Ethik stimmt bis zu den höchsten Tendenzen zu der des Brahmanismus und Buddhismus.* Der brahmanische Dekalog lehrt zehn Tugenden. Die buddhaistische Nirwana, wie es Wilhelm von Humboldt erkennt, spricht nur denkende Ruhe und Erhebung des Geistes aus; Schopenhauer aber lehrt die Dinge der Welt ansehen als eitle Schatten, angstvoll umhergetrieben in einem unverbesserlichen Jammerthal voll Leiden. Der Wunsch nach Befreiung vom Anblicke der Leiden dieser Welt ist es denn auch, der Richard Wagner am Schlusse jenes Aufsatzes zu dem Ausrufe veranlasst: *So hätten wir denn der Thierfolter, wenn sie bestehen bleibt, wenigstens das eine Gute zu verdanken, dass wir aus einer Welt, in welcher kein Hund länger mehr leben möchte, auch als Menschen gern und willig scheiden.*

Durch diese Weltanschauung Wagner's dringt aber schon ein Lichtstrahl, der ihm einen Weg andeutet, auf welchem der Mensch sich von dem Wechsel aller leidenden Existenzen befreien kann; in tiefer Einsamkeit wandelnd, meint er plötzlich eine bekannte, befreundete Stimme vernommen zu haben, und lauscht, und, da er sie nicht wieder hört, setzt er seinen Weg fort. Nachdem aber die Wolken an der Sonne vorübergegangen sind, geht er dieser Stimme nach. In dem Aufsatze *Religion und Kunst* (Bayreuther Blätter, 10. Stück, 1880) zeigt sich, dass Richard Wagner sich in ein Werk vertieft hat, welches die Wiedergeburt des Menschengeschlechts mit ergreifender Wahrheit in Aussicht stellt. Es zeigt nicht bloss, wie Schopenhauer sagt, *die Dummheit und*

*) S. Franck, *Brama et Buddha*, Revue Contemporaine, 1856.

Bosheit der deklarirten Schurken und das Böse und Hinterlistige im Reiche der Thaten, — sondern es erkennt im Menschen die angeborene Güte und Unschuld und lehrt jene Liebe, welche Schiller *das schönste Phänomen in der beseelten Schöpfung* nennt, ohne welche das Leben nur ein verlängerter Selbstmord ist. Hier erscheint der Wille als ein thatkräftiges Wollen, das uns antreibt, die Menschen zu lieben, die Thiere als verwandte Mitgeschöpfe in Schutz und Pflege zu nehmen, Wüsten urbar zu machen, stauende Gewässer in Fluss zu setzen, zu einer natürlichen Lebensweise zurückzukehren und mit Eifer und Strenge zu reinigen die Vorhöfe des Tempels, worin Wucherbuden und Schlachthäuser Platz genommen haben. Wie Beethoven in der 9. Symphonie, nachdem die düsteren Trauer- und Schattengestalten des Lebens vorübergezogen sind, zu dem freudigen stillen Frieden des Lebens aufruft, mit den Worten: *O, Freunde, nicht diese Töne! sondern lasset uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!* — so weist Richard Wagner in ermuthigendem Tone auf dieses Werk hin, zum Verständniss der hohen Idee, die er zur Wiedergeburt des Menschengeschlechts darlegt. Das Buch heisst: *Thalysia oder das Heil der Menschheit*, von A. Gleïzès. Das Werk, ursprünglich französisch, ist im Original aus dem Buchhandel verschwunden, aber in deutscher Bearbeitung erschienen (Berlin 1873, bei Otto Janke). Der Verfasser war — wie Wagner bemerkt — einer der liebenswerthesten und tiefsinnigsten Franzosen, und die Wahrheiten, die er in dem Buche niederlegte, beruhen auf lebenslänglichen sorgfältigen Forschungen. Von ihm sagt der französische Kritiker Eugen Stourm: *Seit Plato und Jesu hat keine sanftere und liebevollere Seele ihr Licht unter uns leuchten lassen. — Erstande heute ein Christus*, — sagt einer seiner Verehrer, — *so würde Gleïzès sein Johannes sein.* — Johann Anton Gleïzès war der Sohn eines französischen Parlaments-Advokaten, und ward am 26. Dezember 1773 zu Dourgne im Departement du Tarn geboren. Er widmete sich dem ärztlichen Berufe, gab diese Laufbahn aber bald auf, aus Abneigung gegen die anatomischen Sektionen. Auch von der französischen Revolution, welcher er Anfangs mit Begeisterung anhing, wendete er sich ab, als sich die blutigen Ausschreitungen damit verknüpften. Napoleon, den grossartigen Menschenvertilger, dem die meisten Zeitgenossen die Kränze des Ruhmes darreichten, hasste er aus vollem Herzensgrunde. Abgeschreckt von dem wüsten, blutigen Weltgetriebe, zog er sich frühzeitig auf ein kleines Besitzthum am Fusse der Pyrenäen zurück, suchte Trost in der Natur und in den Büchern und fasste zugleich den Entschluss, sich nur von Kräutern, Früchten und Milch zu ernähren. Dieser Lebensweise ist er fünfzig Jahre lang, bis zum Ende seines Lebens 1843 treu geblieben. Er starb im 70. Lebensjahre. Sein Leben war ohne Ungemach verflossen, — zur Bestätigung des Spruches der griechischen Weisen, dass die Götter dem Menschen, der sich von den Früchten der Erde nährt, vorzugsweise ihre Gunst zuwenden. In dem Werke, dem er den Titel Thalysia gab, welches Wort bei den Griechen die Früchte-Opfer nach der Ernte bedeutete, hinterliess er

uns die Theorie seines Systems, lange Zeit überlegt, auf tiefes Wissen begründet, von strenger Logik begleitet und voll leuchtender, erhabener Gedanken; ihm galt sie als Religion, er weihete ihr sein Leben und starb in der Hoffnung, sie werde einst die Arche der Rettung sein und die Ueberreste unseres entarteten Geschlechtes aufnehmen. Diejenigen, die das Werk mit Aufmerksamkeit lesen — hoffte er —, werden vielleicht einige Räthsel der Menschheit gelöst finden. Die blutlose Diät stellt er darin als nothwendigste Bedingung zur Gesundheit und Schönheit des Körpers und des Geistes dar. Mit dem Epitheton *la nouvelle existence*, welches er dem Titel beifügte, drückte er zugleich den Glauben an eine Wiedergeburt des Menschengeschlechts aus, und was Pythagoras, im Sinne der Alten, als ein Mysterium behandelte, das lehrte er als ein offenes Evangelium.

Mit reinem Herzen und dem klaren Blicke des Genies hat Richard Wagner diese Theorie erfasst und mit dem unerschrockenen Muthe und Bewusstsein eines Reformators, als welchen wir ihn auf dem Gebiete der Kunst kennen gelernt, spricht er auch hier das grosse Losungswort für die Reformation der menschlichen Gesellschaft und des Erdenlebens aus. So bewährt sich an ihm, was Gleizès sagt: *Der Mann von Genie bewundert diese erhabene Idee und sieht ihre unermesslichen Folgen ein.* — Diese Idee ist also keine neue, aber Wagner reihet sich zu den erhabenen Männern, welche, begabt mit einem offenen Verständniss für die Gesetze der Natur, sie seit den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag als eine frohe Botschaft verkündeten. Dem entarteten Geschlecht ist diese Botschaft aber stäts wie eine Absonderlichkeit erschienen, entsprechend dem Worte Voltaire's: *Jene erhabenen Philosophen konnten nichts ausrichten gegen die Schlächter und Fresser.*

I. Die Idee bei den Heiden.

Die ältesten Urkunden und Traditionen fast aller Völker sprechen von einem glückseligen Zeitalter, in welchem das Menschengeschlecht sich freihielt von blutiger Kost und ein friedfertiges Leben führte, und die Dichter der Alten berufen sich auf jene Tradition, wenn sie den gesunkenen Menschen in einen Traum des verlorenen Glücks einwiegen wollen. Von solchem Zeitalter sprechen die Genesis (Kap. 1, 29—30) und die Propheten des alten Testamente (Ezech. 18. 2, 3, 20), und denselben Gedanken findet man in der Mythologie der Indier und Perser. Unter den Alten war der Glaube allgemein verbreitet, dass die thierische Nahrung die ursprüngliche Ursache aller Krankheiten sei, und Hesiod sagt, dass das Menschengeschlecht vor der Zeit des Prometheus von Leiden befreiet war, dass es einer kräftigen Jugend

und eines hohen Alters genoss, und dass der Tod sich wie der Schlaf näherte und sanft die Augen schloss. Das goldene Weltalter besingt er (Lib. 112):

Jene lebten wie Götter, stäts unsorgsamer Seele,
Weit von Arbeit entfernt und Bekummernuss. Selbst des Alters
Leiden waren nicht; immer sich gleich an Händen und Füssen,
Freuten sie sich der Gelage, von jeglichem Uebel entäussert,
Reich an Heerden der Flur und geliebt den seligen Göttern;
Und wie im Schlaf [illegible]sinkend, verschieden sie.*)

In gleichem Sinne O[illegible]id (Met. I. 107):

Ewig herrschte der Lenz, und sanft mit lauem Gesäusel
Fächelten Zephyrus Hauche die saatlos wachsenden Bäume.
Bald auch trug Getreide der ungeackerte Boden.

Horaz schildert die glücklichen Ozean-Inseln (Epod. XVI. 49):

Ohne Geheiss dort kommen zur schäumenden Gelte die Ziegen,
Und heim mit straffem Euter kehrt die fromme Trift;
Auch kein nächtlicher Bär umbrummt die Hürde des Schäfers,
Noch schwillet tief von reger Natterbrut die Flur.

Die Ursachen zum Verfall dieses Zeitalters erblickt Gleïzés — und Richard Wagner stimmt ihm bei — in jenen verhängnissvollen Kombinationen der Elemente, den Korruptionen und Verwilderungen der Natur, in jenen gewaltigen Ueberfluthungen, von denen die ältesten Urkunden der Völker sprechen, und von deren Verheerungen die Spuren in der Gestalt der Erdoberfläche verblieben sind. Grosse Landstrecken wurden vom Meere verschlungen, andere überschwemmt; es entstanden Sümpfe und Wüsteneien; die lebenden Geschöpfe wurden aus ihren Wohnstätten vertrieben oder änderten ihren Charakter, allmählich ihren Typus, um sich an dürftiger Stätte zu behaupten; noch andere entstanden neu, entsprechend der veränderten korrumpirten Natur der Umgebung. Dass die Lebensweise der Raubthiere nicht durch die Organe sondern durch die Umstände bedingt ward, suchte der scharfsinnige französische Naturforscher Daubenton nachzuweisen, und es scheint bestätigt durch die gelungenen Versuche, karnivore Thiere in pflanzenfressende umzuwandeln, welche Spallanzani u. A. angestellt haben. — Diejenigen Völkerschaften, denen es beim Einbruch der verheerenden Elemente nicht gelang, fruchtbare Erdstriche zu erreichen, oder die darüber hinausgetrieben wurden, geriethen in Noth und wurden durch Hunger genöthigt, ihre Nahrung auch ausserhalb des Pflanzenreichs zu suchen; die Thiere, welche bald nach jenen Verheerungen entstanden oder durch dieselben genöthigt worden waren, ihre Natur zu ändern, mochten dabei den Menschen zur Nachahmung gedient haben. Ueberdiess waren solche verderbliche Naturereignisse schon an sich dazu angethan, den Menschen zu verwildern. Diese fürchterlichen, feindlichen Phänomen, wie Stürme, Seuchen und Erdbeben, welche den geordneten stillen Lauf der Dinge, die belebenden Wirkungen der Sonnenstrahlen, die Segensfülle der Erde gewaltsam unterbrechen, und als ein feindliches Widerspiel

*) Vergl. Spencer's „Fairy Queen," 2. Buch, 8. Ges.

der Natur angesehen werden könnten, stehen im engsten Zusammenhange mit den wüthenden und schonungslosen Ausschreitungen der Menschen. Den Zusammenhang zwischen diesen beiden Erscheinungsformen hat G. F. Daumer nachgewiesen (*der Anthropologismus und Kriticismus*), er führt dabei als Beispiel die grosse Pest im 14. Jahrhundert an, welche von beispiellosen Erdbeben und anderen schrecklichen ungewöhnlichen Naturereignissen, aber auch von empörenden Kundgebungen menschlicher Barbarei begleitet war. Gleizès ist sogar der Meinung, dass Nordlichter oder der Erde nahestehende Kometen durch ihr Licht und ihre elektrischen und phosphorischen Einwirkungen auf die Atmosphäre der Erde im Stande seien, die Geister der Menschen zu erregen.

Wenn wir angaben, der Mensch habe sich, bei seiner Abweichung von der naturgemässen Ernährungsweise, die Thiere zum Vorbilde genommen, so waren es beider diejenigen, welche Bernardin Saint Pierre *die Thiere der Nacht* nennt, jene reissenden Geschöpfe von düsterer Farbe, welche das Tageslicht fliehen und nur verborgene Höhlen, Trümmer von Gebäuden, Felsen und öde Berggipfel zu ihren Wohnplätzen erwählten; ihre Stimmen sind ebenso abschreckend wie ihr Geruch, ihre Gestalt und ihre Farbe; letztere ist entweder düster und fahl oder in auffallenden Kontrasten abwechselnd, wie das gestreifte oder gefleckte Fell des Tigers und des Panthers. „Wer die böswilligen Triebe dieser Thiere beobachten könnte — sagt Saint Pierre — der würde alle Schattirungen und Ausdrücke des Hasses darin erkennen: die feige Gier nach Leichenfraass beim Geier, die schleichende List beim Fuchse, den Verrath bei der Spinne, den Blutdurst beim Marder, die Wildheit beim Tiger, die Grausamkeit beim Wolf, den wüthenden Despotismus beim Löwen. Man würde finden, dass die Schlangen, die Haifische, die mit langen Fangarmen und Schröpfköpfen bewaffneten Polypen des Meeres und alle übrigen Gattungen solche Thiere sind, welche beim Anblicke eines lebenden Wesens erschrecken, welche einher schleichen, um zu stechen, einher kriechen, um zu beissen, schmeicheln, um zu zerreissen, umschlingen, um zu erwürgen; mit einem Worte: Wesen, die beseelt sind von stillem Zorn, von schmeichelndem Hass, von mörderischen Neigungen, wofür die Menschen in ihrer Sprache keine Bezeichnung haben, wenngleich in ihren Sitten sich nur zu zahlreiche Beispiele dafür auffinden lassen."

Diess waren die Thiere, die der Mensch zu Genossen seiner Mahlzeiten machte, und die er sich zu Vorbildern nahm. Dazu gesellten sich noch die blutigen Opfer der Priester, welche Bunsen in seinem Bibelwerke ebenfalls als Ursache jener Entartung bezeichnet, indem er sagt: *Die Tödtung eines Thieres zur Speise hat nothwendig für den Menschen etwas Grauenhaftes: sie entspringt dem irre geleiteten Opferbegriffe. Pflanzennahrung erscheint daher als die von Gott allein vergönnte.*

Die früheren Opfer waren nur Pflanzenopfer. „Ehedem — sagt Ovidius (Festkalender, 336—349) — war das, was dem Menschen genügte, um die

Götter zu versöhnen, nur Dinkel und ein schimmerndes Korn reinen Salzes. Vom Altar, der zufrieden war mit sabinischen Kräutern, stieg Rauch auf, und Lorbeerzweige verbrannten mit starkem Geknatter. Der war schon reich, der in seine Kränze, von Wiesenblumen geflochten, Veilchen einflechten konnte. Ohne Gebrauch war bei den Opfern das Messer, das jetzt die Eingeweide des erschlagenen Thieres öffnet.“ — Unblutige Opfer wurden dem Apollo in vielen Tempeln dargebracht. Zu Delphi weihete man Kuchen und Weihrauch; zu Patara Kuchen in Form von Bogen, Pfeil und Leier; zu Delos Weizen- und Gerstenkuchen, wie auch Pythagoras opferte; in Delphi brachte die parnassische Jungfrau dem Apoll die Erstlinge der Jahresfrucht; auch die Hyperboräer schickten ihm Früchte. Man warf dem Kerberos Kuchen vor, und um in die elysischen Felder zu gelangen, musste man einen goldenen Zweig in der Hand halten; ähnlich verhielt es sich mit der vergoldeten Mistel der Druiden. „Der alte Altar in Delos — schreibt Clemens, der Alexandriner (Paedagogus II, 1) — war wegen seiner Reinheit berühmt und unbefleckt von Schlächterei und Tod. Denn so, sagte man, würde Pythagoras es nur gestatten. Und wird man uns glauben, wenn wir sagen, dass nur eine rechtschaffene Seele ein wahrhaft heiliger Altar sei? Die blutigen Opfer aber, glaube ich, wurden nur von den Menschen erfunden, welche einen Vorwand suchten, um Fleisch zu essen, was sie auch ohne solche Abgötterei hätten haben können.“

Das war der reine Sonnendienst, mild und heiter wie das Gestirn, der sich auch bei den Apalachiten in Florida erhalten hat.*) Es folgte dann die Periode des Entsetzens, als die Wünschelruthe mit blutigen Eingeweiden vertauscht ward. Im alten Testament wird erzählt: die Söhne Elis waren nichtswürdige Buben; sie gierten nur nach den Fleischtöpfen am Opferaltar, ja, das Gekochte genügte ihnen nicht, und sie schickten ihre Diener zu den Opfernden und sprachen: Gieb Fleisch zum Braten für den Priester, denn er will nicht gekochtes Fleisch von dir nehmen, sondern rohes. So verführten sie die opfernden Frommen im Tempel zur Wollust und zum Verbrechen (1 Sam. 2, 12–26). —

Die griechische Mythe bringt die Sage vom Prometheus mit dem Verfall in Verbindung, in grosser Aehnlichkeit mit der alttestamentlichen Allegorie vom Falle Adam's. Prometheus soll zuerst den Ochsen getödtet haben (Plinius, Nat. Hist. VII, 57); er stahl auch das Feuer vom Himmel, um das Fleisch für das Mahl zu bereiten, und ward dafür mit zehrender Krankheit bestraft — nach der Allegorie: er ward an einen Fels geschmiedet, wo ein Geier beständig an seiner Leber nagte. „Nachdem das Feuer dem ätherischen Hause entwendet worden war, lagerte sich eine Schaar von Fiebern auf die Länder, und der Tod, der so lange fern gehalten worden war, beschleunigte nun seinen Schritt.“ So schreibt Horaz in seiner Ode an Virgil, entsprechend der Klage des Hesiodus (*Opera et dies*):

*) Bohlen, *Sitten der Wilden*

„O, dass ich nicht mit dem fünften Geschlecht nun müsste doch leben!
Wär' ich doch längst schon todt oder würd' erst später geboren!
Denn jetzt lebt ein eisern Geschlecht. Das ruhet am Tag nicht
Noch in der Nacht von all seiner Hast und all seinen Leiden,
Völlig verderbt, und die Götter auch senden ihm drückende Mühsal."

Seit jenem Verfall aber erstehen wieder und immer wieder Männer, welche das Menschengeschlecht zurückzuführen suchen auf den Pfad der Natur und auf seine ursprüngliche Sitte, sich von den Früchten der Erde zu nähren. Diese Männer standen hoch auf der Rangliste der Natur und haben dauernde Spuren in der Geschichte der Humanität zurückgelassen, indem sie die Völker aus der Barbarei zogen, ihre Sitten milderten und ihre Tafel und Altäre vom Blute reinigten; von den Völkern wurden diese Wohlthäter zum Theil unter die Götter versetzt: Osiris in Aegypten; Zamolxis bei den Dakern; Pelasgos bei den Arkadern; Triptolemos, der für einen Sohn der Ceres galt, bei den Athenern; Orpheus, Linos, Musäos, die Stifter der orphischen Sekte. Alle lehrten die Völker, den Acker bauen und von Früchten der Bäume und des Feldes ihre Nahrung nehmen. Ihre Lehre nimmt den Gang von Indien nach Persien und von Babylonien über Arabien nach Abyssinien und Aegypten, von Aegypten nach Trakien, von den Phöniziern zu den Pelasgern und Griechen und von diesen zu den Etruskern und den Kelten. Fast gleichzeitig um die Mitte des 6. Jahrhunderts vor Christo, erscheinen an vier verschiedenen Orten der Erde Religionsstifter, welche die blutlose Diät zum Hauptgrundsatze ihrer Lehre machen: Zoroaster, Kung-tse (Konfu-tse), Buddha, Manco Capac. Konfutse, der grosse Sittenlehrer, leitet die Chinesen zum Ackerbau und predigt allgemeine Menschenliebe und Gerechtigkeit.*) *Thuet Anderen nicht was ihr nicht wollet, dass man euch thue!* Dieser Spruch lehrt die Tugend des Herzens und bildete die Grundlage der Gesetze, welche er den Herrschern seines Landes vorlegte, und die das grosse Reich zusammenhielten trotz der Verderbtheit der Mandarinen, trotz den Bürgerkriegen und dem Einbruch der Tataren. Zoroaster lehrt die Perser das *lebendige Wort* im Zend-Avesta. Manco Capac erbaute einen Tempel der Sonne, unterwies die Bewohner von Peru im Landbau und gab ihnen weise Gesetze. In des indischen Buddha's Lehre vom verklärten Lande**) lautet eine Stelle: Ein Fleischer sollte immer zu sich selbst sagen: „Andere ernähren das Thier, weil sie nach seinem Fleische gelüstet, ich schlachte es, weil mich nach Gewinn gelüstet. Ich raube diesen Geschöpfen das Leben, um mich selbst und meine Familie zu erhalten. Ich habe theure Verwandte, deren Wohlfahrt und Gesundheit mir am Herzen liegt, und ich morde andere Mitwesen: das ist eine unermessliche Sünde! Wenn ich meinem Gewerbe mit Einem Male entsagen kann, so thue ich am besten; kann ich diess nicht, so will ich ihm allmählich entsagen; ist mir auch das unmöglich, so will ich jeden Tag zu Amita beten und mit zerknirschtem

*) W. Schott, Werke des chinesischen Weisen *Konfutse*.

**) Das Buch Sching-tu-wen in den *Libri Sinici* der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Herzen folgenden Wunsch aussprechen: „Möchte ich, wenn ich einst Buddha schaue und der Lehre theilhaftig werde, bewirken können, dass alle Wesen, die ich in meinem ganzen irdischen Leben getödtet, im Tsching-tu wieder geboren werden!“ Wenn er in diesem Gebete nicht ermüdet und noch Andre auffordert, ein Gleiches zu thun, so braucht er schon diesseits manche böse Frucht früherer That nicht zu kosten, und jenseits ist ihm die Seligkeit gewiss.

Die alten Dichter und Schriftsteller erzählen auch von weit verbreiteten Völkerschaften, welche der blutlosen Nahrung treu blieben, und verweilen mit besonderem Wohlgefallen bei ihnen. So schildert Homer (Ilias XIII) die Hippomolgen und Galaktophagen im Lande der Geten, die sich nur von Milch und Früchten nährten, als die gerechten Völker, und in der Odyssee rühmt er die Lotophagen im Lande der Kyrenaïker an der afrikanischen Küste; auch erwähnt er des Zornes der Gottheit über die Gefährten des Odysseus, welche die Rinder geschlachtet hatten. Von den Hylophagen (Knospenessern) und Rizophagen (Wurzelessern) erzählen Diodorus Siculus*) und Strabo.**) Porphyr berichtet, dass bei den Griechen die Hauptnahrung in Gerstenbrei (Maza) bestand; so auch Plutarch (in den Symposiacis) und Athenäus (*Liber. dipnosophist.*) Antiphanes nennt die Griechen spottweise „Blattesser“; Fleisch ward fast nur für die Opfer verwandt und hatte deswegen auch den Namen *iερεῖον*. Wie Plutarch, Varro und Plinius vermelden, so hätten auch die Römer bis zu Numa's Zeit sich vorzugsweise an ihre Mehlspeise (*puls*) gehalten, und erst die Schwelgereien nach den asiatischen Eroberungen machten die einschränkenden Licinischen und Aemilischen Gesetze nothwendig. Nach Strabo gehörten zu den pflanzenessenden Völkern auch die Perser und Meder, ferner die Aethiopier, die Bewohner der nördlichen Küste von Afrika. Das ganze indische Kulturland hing der natürlichen Lebensweise an, wie Strabo berichtet (Geographie XVI, Kap. 1). Unter den Juden sind die Essener zu nennen, und von der frugalen Lebensweise der Israeliten sagt Clemens von Alexandrien (Paedagogus II, 1): „David stellte die heilige Lade in die Mitte des Tabernakels, gebot allen seinen Unterthanen, dem Herrn Dank zu bringen, und spendete Jedem vom ganzen Stamme Israel, Mann und Weib, einen Laib Brot und einen Kuchen aus der Backpfanne. Diess war eine ausreichende Nahrung für die Israeliten.“

Als die Menschen immer mehr dieser alten naturgemässen Lebensweise untreu wurden, als man den Göttern nicht mehr, wie die Orakel zu Delphi und Dodona forderten, bloss Waben und Brote darbrachte, da erneuerte Orpheus das heilige Gesetz in den *Mysterien von Eleusis*, zur Verehrung des Gottes Saturnus und seiner Tochter Ceres, welche den Menschen das Brot gegeben hatten; diese Mysterien erhielten sich noch, nach [illegible] Griechenland

*) *Bibliotheca historica*, Ausgabe von Dindorf, Leipzig 1828.

**) *Rerum geographicarum libri XVII*, Ausgabe von Forbinger, Stuttgart 1856.

durch Sulla beinahe völlig zu Grunde gerichtet war. Dass Saturnus besonders verehrt ward, weil er anstatt der Metalle die Früchte der Erde gegeben hatte, drückt Ovid aus (Amor. III, 8, 39):

Besseres gab er dafür: Feldfrucht ohn' ackernde Pflugschar,
Obst und Honig, im Stamm alternder Eichen gehäuft.

„Hierauf — erklärt Johann Heinrich Voss — beziehen sich die häufigen Vorstellungen des geistreichen Alterthums, sowohl in den Bachanalien, welche die Veredelung des Menschengeschlechtes feierten, wie in den Entzückungen der Dichter, denen Natur und Sittlichkeit in der höchsten Würde erschien: dass Wein, Milch und Honig aus geschlagenen Felsen und Baumstämmen hervorquollen und in Bächen durch die gesegneten Fluren strömten."

Später lehrte das heilige Gesetz Plato im *Timaeus*. Im 2. Buche *de Republica* führt er ein Gespräch zwischen Sokrates und Glaukon an, worin Sokrates von zwei Städten, einer gesunden und ungesunden, spricht und in der ersten, deren Bewohner sich von Pflanzenspeise ernähren, den Ursprung und ein glückliches Fortleben der menschlichen Gesellschaft, in der zweiten, wo der Fleischgenuss Eingang gefunden, den Verfall des Geschlechtes darstellt. — Pythagoras lernte diese alte Weisheit aufs Neue bei den ägyptischen Priestern.*) Ovid (15. Buch der Metamorphosen) lässt ihn sprechen: „Hütet euch, Sterbliche, eure Leiber mit solcher abscheulichen Nahrung zu verunreinigen! Ha, welch ein Verbrechen, Eingeweide in Eingeweide zu versenken, und den gefrässigen Leib zu mästen mit einem anderen Leibe und von dem Tode eines anderen Geschöpfes zu leben! Es giebt Mehlfrüchte, es giebt Obst, welches die Baumzweige belastet, und an den Weinstöcken schwellen die Trauben; es giebt süsse Kräuter und andre, die durch das Feuer zart und schmackhaft gemacht werden. Auch der milchige Saft ist euch nicht verwehrt, nicht der Honig, der von der Blüthe des Thymian träuft. Die verschwenderische Erde häufet ihre Reichthümer und edle Nahrungsstoffe und bietet euch süsse Genüsse ohne Blut und Mord. Die niederen Thiere stillen ihren reissenden Hunger mit Fleisch und doch nicht alle: denn das Pferd, die Schafe, die Kühe und Rinder leben von Gras, während diejenigen von wilder und grausamer Art, die Tiger in Armenien, die wüthenden Löwen, die Wölfe und Bären in ihrem blutigen Frasse schwelgen."

Apollonius von Thyana, der die verschiedenen Schulen der Philosophie geprüft hatte, gab der pythagorischen den Vorzug, und an die Getreidehändler in Aspendos, welche dem Volke das Korn vorenthielten, schrieb er: *Die Erde ist die gemeinsame Mutter Aller, denn sie ist gerecht.*"**) — Die bekannten Pythagoräer alle waren Männer, die sich durch Gewissenhaftigkeit und Treue in der Freundschaft auszeichneten; unter ihnen: Archytas, einer der hervor-

*) Diatriben, in Mullach, *Fragmenta Philosopharum graecorum*, Paris 1860. — Vergl. *Pythagoras* in Smith, *Dictionary of greek and roman Biography*.

**) Vergl. Virgil (Georgica II): „*Fundit humo facilem victum justissima Tellus.*"

ragendsten Geister unter den Philosophen und Staatsmännern des Alterthums; Damon; Phintias; Empedokles, der Apollonius des 5. Jahrhunderts; Zamolxis, der Apostel der pythagoräischen Lebensweise in Thrakien; Okellos, der Verfasser des „Weltall"; Zaleukos, der Gesetzgeber der Lokrier; Charondas, der Gesetzgeber der sicilischen Völker. Sokrates bekannte sich zu der Lehre des Pythagoras, wie wir aus seinem Gespräche mit Glaukon in den Platonischen Dialogen ersehen. Als der weise Mandanes — so erzählt Strabo — die Gesandten Alexanders fragte, ob auch die Griechen mit den Brahmanen übereinstimmten, antwortete dieser: „Pythagoras lehret die Enthaltung vom Lebenden, ferner auch Sokrates und Diogenes, den ich selber gehört habe."

Athenäus eiferte gegen die Fleischesser in Attika (*Libr. dipnosophist.*). Plotinus, der Neu-Platoniker, vergleicht die pflanzenessenden Syrtenbewohner mit den fleischessenden Karthagern. Eine beredte Anklageschrift gegen das karnivore Menschengeschlecht verfasste Plutarch: zwei Reden unter dem Titel: *Gegen das Fleischessen* (Leichenfuss).*) „Welcher Kampf um das Dasein — schreibt er — oder welcher stachelnde Wahnsinn trieb euch an, eure Hände in Blut zu tauchen? ihr, denen ein Ueberfluss gewährt ward von Allem, was nützlich und angenehm zum Leben ist? Weshalb verläumdet ihr den Erdboden, er wäre nicht fähig, euch zu ernähren? weshalb verachtet ihr die Geschenke der mütterlichen Erde und lästert die süssen und reifen Gaben des Dionysos, als ob sie euch nicht genügen könnten? Schämt ihr euch nicht, Mord und Blut unter die wohlthätigen Früchte zu mischen? Andre Karnivoren nennet ihr wild und reissend, die Löwen, Tiger und Schlangen, während ihr ihnen doch in keiner Hinsicht an Wildheit nachstehet. Und jene morden doch nur, um ihr Leben zu erhalten, dahingegen für euch der Mord ein Verbrechen und nur ein Mittel zu überflüssiger Schlemmerei ist. Denn in Wirklichkeit tödtet und esset ihr nicht die Löwen und Wölfe, wie ihr zur Nothwehr thun könntet, — diese lasset ihr im Gegentheil unangefochten; gerade die unschuldigen und häuslichen, die hülflosen, die mit keiner Waffe zur Vertheidigung versehen sind, diejenigen, welche die Natur um ihrer Schönheit und Anmuth willen erschaffen zu haben scheint: diese jaget und tödtet ihr. Durch nichts lasset ihr euch rühren, weder durch die sanfte Klage ihrer Stimme noch durch ihr Geschrei, nicht durch ihr kluges geistiges Wesen, nicht durch die Reinheit ihrer Lebensweise noch durch ihren hervorragenden Verstand. Nur um einen Theil ihres Fleisches willen beraubet ihr sie des glorreichen Sonnenlichtes und des Lebens, zu welchem sie geschaffen waren."

— An einer anderen Stelle spricht Plutarch: „Du fragst mich, weshalb sich Pythagoras des Thierfleisches enthielt? Ich möchte dich aber fragen, welche Gemüthsstimmung musste der Mensch haben, der den ersten Bissen des ge-

*) *Περὶ τῆς σαρκοφαγίας*, lat. *De Esu Carnium*, deutsch übersetzt von Kleiber, Stuttgart 1827.

mordeten Fleisches an seinen Mund führte, mit seinen Zähnen die Theile des eben verendeten Thieres zerriss, seinen Tisch mit gemordeten Körpern, mit Leichen zierte und seinem Körper Glieder von Thieren einverleibte, die noch wenige Augenblicke zuvor blökten und brüllten und sich ebenso bewegten und um sich blickten wie er selber? Wie war es möglich, dass seine Augen den Anblick des Mordes ertrugen? Konnte er es ansehen, dass man ein schwaches, hülfloses Thier bluten liess, schand und zergliederte? Wie konnte er den Anblick der rauchenden Fleischtheile ertragen? Musste ihr Geruch nicht sein Herz empören? Weshalb ward er nicht von Ekel abgeschreckt und von Schauder ergriffen, als er sich anschickte, dieses Fleisch zu reinigen und die Wunden vom schwarzen, geronnenen Blute zu säubern?"

Hervorragend durch eine edle und gefühlvolle Sprache und durch eine schlagfertige Logik gegen alle Einwendungen der Gegner ist das Buch, welches Porphyrius, der Schüler des Plotin, unter dem Titel *Apoche (de abstinentia)* verfasst hat, vier Bücher, an den Pythagoräer Firmus Castricius gerichtet, von denen das letzte unvollendet geblieben ist.*) — „Man muss — sagt Porphyr — diese Leidenschaft völlig von sich fern halten, damit wir nicht, indem wir unsere Speise aus diesen unerlaubten Stoffen bereiten, uns zur Gewaltthätigkeit unter einander im eigenen Leben erziehen. Das würde zur allgemeinen Friedfertigkeit dienen; denn wessen Gefühl sich sträubt, Hand an die Thiere zu legen, dessen Sinn wird noch vielmehr vor dem Angriff auf sein eigenes Geschlecht zurückscheuen. Das Allerbeste wäre also, sich sofort und für immer zu enthalten. Da aber Niemand ohne Sünde ist, so bleibt nur übrig, die kommenden Geschlechter zu behüten, indem wir die Genusssünden der Vorfahren abbüssen. Das aber würde geschehen, wenn wir die Abscheulichkeit uns klar vor Augen stellten und, uns selber beweinend, mit Empedokles sagten:

> Wehe mir, weh! dass der Tod mich nicht rief, noch eh' der Gedanke,
> Solch einen schrecklichen Frass mit der Lippe zu kosten, gedacht war!

Denn wer das wahre Leben will, der muss in seinem innersten Gefühl Schmerz über jene Frevel empfinden und gegen das bestehende Uebel Heilmittel wissen, damit jeder Mensch der Gottheit reine Opfer bringen lerne und in gleichem Maasse selber Reinheit und Gunst der Götter erlange. Was sollen wir also thun, fragst du, o Mensch? Nachahmen wollen wir dem goldenen Zeitalter, nachahmen den Freien! Bei ihnen weilten die Göttinnen der Sitte, der Vergeltung und der Gerechtigkeit, denn sie begnügten sich mit den Früchten der Erde."

Der grosse Kämpfer im Reiche der Gedanken, der über jede Verletzung der Menschenrechte einen Schmerzensschrei erhob, der niemals verhallt, der Beschützer aller Unterdrückten und Gefolterten — Voltaire äussert sich über die Apoche des Porphyr folgendermaassen:

*) Ausgabe des griechischen Textes von Nauck, Leipzig 1860; — deutsche Uebersetzung von Ed. Baltzer, Nordhausen 1869; — englische von Taylor, London 1804.

„Das Werk des Porphyrius über die Enthaltung von Fleischspeisen, in der Mitte des dritten Jahrhunderts geschrieben, wird von den Gelehrten sehr geschätzt; es hat aber in Frankreich keine Schüler gefunden ausser dem Mediciner Héquet. Umsonst beruft sich Porphyrius zum Muster auf die Brahmanen und die persischen Magier der ersten Klasse, welche die Gewohnheit, die Eingeweide anderer Geschöpfe in unsere Eingeweide zu begraben, verabscheuen; nur die Trappisten folgen heute seinem Beispiele. Porphyrius' Schrift ist an einen seiner Schüler, Namens Firmus, gerichtet, der, wie man sagt, Christ ward, um nach Belieben Fleisch essen und Wein trinken zu dürfen. Er zeigt dem Firmus, dass man die Gesundheit des Leibes und der Seele bewahrt, wenn man sich des Fleisches und der starken Getränke enthält; dass man länger und mit unschuldigerer und sanfterer Seele lebt. Er spricht nicht von der Seelenwanderung, aber er betrachtet die Thiere als unsere Brüder, weil sie beseelt sind wie wir; weil sie dieselben Lebensprinzipe haben, weil sie, wie wir, Ideen, Gefühl, Gedächtniss, Thätigkeitstrieb besitzen. Es fehlt ihnen nur die Sprache. Wenn sie sprechen könnten, würden wir es dann wagen, sie zu tödten und zu essen? Wie würden wir wagen, solche Brudermorde zu begehen? Welcher Barbar würde ein Lamm braten können, wenn dieses Lamm ihn in rührender Rede beschwöre, nicht gleichzeitig Mörder und Menschenfresser zu sein? — Dieses Buch beweist wenigstens, dass es bei den Heiden Philosophen von der erhabensten Tugend gab; aber sie konnten nichts ausrichten gegen die Schlächter und Fresser." *)

Symphonie und Drama.

Von Joseph Rubinstein.

In diesen Blättern **) war es vor einiger Zeit versucht worden, an den Werken etlicher neuerer, durch Namen und Anhang sich auszeichnender Tonsetzer den Verfall der neueren symphonischen Musik in besonderen Beispielen nachzuweisen, — einen Verfall übrigens, welchen Richard Wagner's grössere, seit einem Menschenalter erschienene Kunstschriften oft und nachdrücklich in zwar allgemeinen aber untrüglichen Grundzügen bereits dargelegt hatten.

Es ist diess eine eben so bekannte als leicht erklärliche Erscheinung, dass alles rein negative Verfahren — mag das dadurch Angegriffene auch mit den bündigsten Gründen als in sich unhaltbar nachgewiesen worden sein — für's erste sich nur wenig Sympathie zu erwecken vermag. Wer eine positive Handhabe zu besitzen glaubt, lässt sich dieselbe eben nicht gerne hinweg-

*) *Collection complète.* Genfer Ausgabe 1774, Thl. 22.

**) 1879. S. 216—229. 1880. S. 61—84.

disputiren: nur dann mag er sich allenfalls entschliessen, sie willig fahren zu lassen, wenn er sich bereits, zu deren Ersatze, eine andere, neuere und zuverlässigere dargeboten sieht. Die hier folgende, möglichst kurz gefasste, ästhetisch-kritische Untersuchung stellt sich nun die Aufgabe, zu den oben erwähnten Aufsätzen von polemischem Charakter die nothwendig scheinende Ergänzung in einem positiven Nachweise davon zu liefern, dass, im Gegensatze zu jenen Epigonen Beethoven's der echte Geist der symphonischen Musik in dem Wagner'schen Musik-Drama allein noch fortlebe.

Der gütige Leser möge sich darauf gefasst machen, uns, wie es die Natur jeder Untersuchung mit sich bringt, welche auf die Begründung des Neuen und noch nicht von Allen erkannten Richtigen ausgeht, für diessmal auf das Gebiet der Theorie zu folgen, da nur auf diesem eine verlässliche Grundlage für die beabsichtigten Ausführungen zu finden sein kann. Wir werden im Folgenden die Symphonie als selbständige Instrumentalmusik-Form des Eingehenden zu betrachten haben, um, nach vollbrachter Darlegung ihrer wesentlichen Eigenschaften, zu einem Urtheile darüber zu schreiten, welche Modifikationen dieselbe, bei ihrem Aufgehen in das Musik-Drama, durch den Begründer dieser neuen Kunstform erfahren hat.

Es will uns bedünken, dass das eigentliche Wesen der Symphonie-Form bis jetzt noch nicht mit genügender Schärfe bezeichnet worden sei. Die Form-Gesetze selbst, als: Aufstellung von Themen, deren Wiederkehr und Durchführung, sind zwar als von jeder Symphonie unzertrennlich anzusehen; bei Weitem bestimmender für die ganze Form scheint uns jedoch jenes andere Element, welches die Symphonie schon mit dem blossen *Liede* gemein hat.

Wir meinen das Element der *Tonalität*.

Sicherlich wird es zuzugeben sein, dass, sobald die Einheit der Tonart in der Symphonie aufgehoben würde, alle die übrigen von der Kompositionslehre aufgestellten formalen Schemata haltlos auseinanderfallen müssten, und die Symphonie somit in ein gänzlich unkünstlerisches Chaos geriethe, dem jeder Anspruch auf das Prädikat des „Schönen" abzuerkennen wäre. In Wirklichkeit leitet sich das Element der Tonalität direkt aus dem Ursprunge der modernen Symphonie, dem lyrischen *Tanzstücke*, her. — Das Tanzstück war, ehe es sich selbständig auszubilden und auszudehnen begann, ein nach den Worten des mit ihm enge verknüpften Textgedichtes gesungenes *Lied*. Das Textgedicht konnte, als von nur geringem äusseren Umfange, nur *lyrischer* Natur sein: es sprach nur eine einzige Stimmung, aber diese eine auf allseitig befriedigende Weise aus; die zu dem Gedichte gehörige Musik hatte nur diese Stimmung allein in ihrer Sprache wiederzugeben, und der adäquate Ausdruck der einheitlichen Stimmung ist eben die einheitliche *Tonart*. Diese, in ihren verwandtschaftlichen Beziehungen nach allen Seiten hin wohlbegränzte, musikalische Tonart war gleichsam das Erbtheil, welches der Instrumentalmusik bei dem Beginnen ihrer Entwickelung von dem abscheidenden Tanzliede zu Theile ward. In der „Suite" wurden die je in einer be-

sonderen Tonart geschriebenen Tanzstücke in Gruppen vereinigt und so der erste Grund zu der selbständigen Musikform gelegt. Als nun, aus dem nur noch gespielten Tanzstücke, Sonatensätze und endlich Symphoniesätze zu entstehen begannen, mussten, bei ihrem äusserlich immer mehr zunehmenden Umfange, für das ursprünglich formgebende Wortgedicht nunmehr andere formverleihende Faktoren herangezogen werden: die Musik, da sie der lyrischen Dichtkunst nun ferne gerückt war, fasste für jetzt eine andere Kunst in's Auge, an deren Hand und nach deren Beispiele sie erst zur eigentlichen modernen Symphonie werden konnte.

Ein bekanntes und oft wiederholtes Aperçu stellt die Tonkunst in näheren Vergleich mit der schönen Baukunst und benennt diese letztere — *gefrorene Musik*. Wie wenig auch dieses, so geistreich klingende, Dictum dem ersten Anscheine nach auf die *Kunst der Gefühle* zu passen scheint, als welche die Musik von jeher angesehen ward — so meinen wir doch, dass wir eine gewisse Erscheinungsart der Musik, nämlich die eigentliche *Symphonie*, von dem Standpunkte jenes Vergleiches aus uns noch am besten würden erklären können. Namentlich ist es die Symphonie eines der grössten Tonsetzer aller Zeiten, des wegen seiner naiven Kunstvollendung mit Recht dem Rafael gleichgestellten Mozart, welche jenes Dictum vollständig zu rechtfertigen scheint. Bei der dominirenden Stellung, welche Mozart in einer ganzen, grossen Musikepoche zu Theile geworden ist, muss nun aber aus dem klaren Verständniss gerade seiner Musik ein erhellender Rückschluss auf das Wesen der neueren Musik überhaupt zu ziehen sein.

Gerade das Element der Tonart weist auf eine tief geheimnissvolle Beziehung zur Architektur hin, gegen welche gehalten die Analogie in der äusseren Verwendung symmetrischer Figuren, Linien und Arabesken als sehr unbedeutend erscheinen muss; auf die letztere ist von Andern hingewiesen worden, hier soll uns aber hauptsächlich die erstere beschäftigen.

Jede Kunst hat es bekanntlich mit einem „Stoffe", als dem Inhalte ihrer Form, zu thun: der Stoff der Architektur nun ist immer und überall der Stoff dieser sichtbaren Welt selbst, nämlich die *lastende Materie*, welche, vermöge der aller Materie innewohnenden Schwere, der Tiefe zustrebt. Indem die Architektur diese untergeordnetste Naturkraft durch eine andere ihr entgegenstrebende, die Starrheit, besiegt, erscheint die Materie wie veredelt, ja hierdurch allein entsteht schon die schöne Form, welche für die Architektur nichts anderes bedeutet, als die Darlegung des Kampfes zwischen Schwere und Starrheit mit dem deutlich manifestirten Siege dieser über jene. Stütze und Last sind demnach, nach Schopenhauer's überaus lichtvoller Zusammenfassung dieses Grundtheima's der Baukunst, die unentbehrlichen, organisch einander bedingenden Theile jedes architektonisch schönen Kunstwerkes; die räumliche, d. h. geometrische Regelmässigkeit der zur Darstellung von Stütze und Last verwendeten Figuren ist nur von nebensächlicher Bedeutung für die ästhetische Wirkung dieses Kunstwerkes, aber sie unterstützt dieselbe, indem

die symmetrischen Linien diese Wirkung deutlicher hervortreten lassen, und die Uebersichtlichkeit des Ganzen erhöhen. Die angemessenste Darstellung von Stütze und Last ist in der griechischen Säule und dem darauf ruhenden Gebälke ausgedrückt, und wenn wir dieses Säulensystem als den Triumph der Architektur festhalten, so zeigt sich ein treffendes Analogon zu demselben in dem tonalen System der neueren Musik. Dem Materiale, der Stoffart in der schönen Baukunst, entspräche nach dieser Analogie die Tonart in der Musik, wenn man diese als den Komplex verschiedener auf einen Grundakkord hinweisender verwandter Harmonieen ansieht. Der starren, selbständig aufstrebenden Säule wäre der Akkord auf der Tonika gleichzuachten, von welchem ab die verwandten Akkorde in ähnlicher Weise nach der Tiefe des musikalischen Allgefühles hindrängen, wie das lastende Gebälke und die darauf ruhende Decke die aufstrebende Säule vergeblich zusammenzudrücken suchen, um nach der unten befindlichen, den Stoff des Planeten ausmachenden All-Materie zu gelangen. In der That möchte man die Mozart'sche Symphonie erklären als die ganz naiv und naturgemäss dargelegte Manifestation der musikalischen Tonart als solcher; nicht nur sind seine Themen, ganz unbeschadet ihrem so grossen melodischen Reize, auf der blossen Kadenz aufgebaut, sondern der ganze, nicht genug zu bewundernde Aufbau seiner so schlank und energisch zusammengefügten Sätze macht deshalb einen so reinen, das Gemüth innerlichst befriedenden Eindruck, weil seine Symphoniesätze an sich nur eine grosse, mit künstlerischem Instinkte ausgeführte Umschreibung der musikalischen Kadenz sind, in welch' letzterer der Charakter und das Wesen einer Tonart sich am Reinsten und Befriedigendsten ausdrückt. Kunstwerke, worin eine derart gleichsam in der Tonart „erstarrte" Musik sich mit vollkommenster Konsequenz ausdrückt, kann man gewiss als schön bezeichnen, ohne dabei ausser Acht zu lassen, dass diese Schönheit eigentlich mehr architektonischer als rein musikalischer Natur genannt werden muss: denn das rein musikalische Substrat dieser ganzen Form ist eben die Kadenz, welche bald als Halb-, bald als Ganzschluss, bald aber auch als die vollkommene, die Unterdominante mit der Dominante vereinigende und somit befriedigendste Schlussformel auftritt.

Um sich von der Richtigkeit dieser Ansicht zu überzeugen, schlage man einmal das vollendetste der Mozart'schen Instrumentalwerke, die wunderherrliche *Jupiter-Symphonie* auf und in dieser wieder deren eigentliche Krone, das wohl als Typus dieser ganzen Gattung anzusehende *Finale*. Gleich das erste Thema (acht Takte) stellt eine Kadenz dar; es ist ein Halbschluss der von C nach G führt; ebenso das zweite, welches sich von G nach D bewegt; aber auch alle Zwischenglieder, ja auch die Durchführung haben zu ihrer harmonischen Grundlage bald halbe, bald ganze, bald vollkommene Schlüsse. Gleichwohl erregt dieser Symphoniesatz in dem Hörer ein überschwängliches Entzücken, welches etwa den Melodien (den Themen) an sich zuzuschreiben man sehr Unrecht thäte, da diese, nebst allem, was der eigentlichen Kontrapunktik an-

gehört, vielmehr die Rolle der Ornamente, Arabesken u. s. w., wie sie die Baukunst zur Erhöhung ihrer Wirkungen anwendet, an diesem Grundgerüste des musikalischen Baues zu vertreten haben. Dieses Entzücken ist in der That architektonischer Natur, und wenn man etwa den Vergleich dieses Satzes — so wie aller anderen, in ähnlicher Vollkommenheit ausgeführten — mit dem griechischen Tempelbaue fortsetzen wollte, so könnte man die thematisch-musikalische Durchführung (die zweite Hälfte des Satzes), welche die entferntesten Nebentonarten vorübergehend aufsucht, analogisch mit dem am weitesten von der Basis aufstrebenden Theile des griechischen Tempels zusammenstellen, mit dem abschliessenden Giebeldache: so wie von dessen äusserster Spitze aus der Blick von selbst wieder nach unten gleitet, um so das ganze reiche Bild, wie es von der stützenden Säulenordnung ihm entgegen gehalten wird, mit einem Male zu überschauen, eben so führt am Ende des musikalischen Durchführungstheiles eine Modulation — durch eine hier besonders durch ihre Einfachheit wohlthuend wirkende vollkommene Kadenz — nach dem ersten Thema in der Grundtonart, dieser eigentlich formgebenden Basis des ganzen Satzes, auf dem kürzesten Wege wieder zurück. Keim und Kern des ganzen Aufbaues ist die Kadenz und dieses mit gutem Fuge, da die Kadenz der reinste Ausdruck der Tonart, die Tonart aber die eigentliche Basis der ganzen Symphonieform, ist. Die Mozart'schen Symphonien sind die einzigen, welche in diesem Sinne vollkommene Styleinheit aufweisen. Es geschah nicht ohne Grund, dass der Mozartfanatiker Ulibischeff über die Beethoven'sche Symphonie Zeter schrie; obzwar die einheitliche Tonart auch von Beethoven noch, wie dies auch nicht anders möglich war, durchaus festgehalten ward, so hat er doch die eigentliche *Architektonik* der Symphonie bereits gründlich zerstört, und dies in einem für die Entwickelung der Musik so bedeutungsvollen Sinne, dass die Art seines Verfahrens näher zu betrachten ist. Dagegen sind die Abweichungen anderer Komponisten von dem Mozart'schen Symphoniestyle weniger bemerkenswerth, indem selbst Haydn weder durch seine bewundernswerthe Kontrapunktik, noch durch seinen liebenswürdigen Humor für den Mangel der vollkommenen idealen Form entschädigen konnte.

Ehe wir die Beethoven'schen Neuerungen in Augenschein nehmen, möge man sich daran erinnern, welchen Ursprungs dieses so überaus wichtige tonartliche Band eigentlich war. Wir nannten es ein von dem Tanzliede aus überkommenes Erbtheil; dass dieses Erbtheil so starr und unverändert festgehalten ward, hatte seine Ursache nur darin, dass es, ursprünglich von dem lyrischen Dichter, als adäquater Stimmungsausdruck, der Musik abgerungen, von dieser nicht weiter ausgebildet, noch bereichert werden konnte, bis nicht auf's Neue der Dichter sich ihr zugesellte, der allein zur Bereicherung ihrer Mittel sie bestimmen konnte. Das Objekt der Musik ist das Gefühl, dieses Wandelbarste, Flüssigste, dem eigentlichen Begreifen am fernsten Liegende von alledem, was uns in unserer Erfahrung gegeben ist. Eine *Gefühlskunst* nun, welche diesem ihrem Objekte immer treu bliebe, kann auch nur als

immer beweglich, immer fliessend und sich wandelnd gedacht werden; die der freien Bewegung des Gefühles entrathende, gleichsam architektonisch gewordene Musik war daher wohl nicht unrichtig als „gefrorene" anzusehen und zu bezeichnen. In Mozart hatte sie auch als solche, durch ihre schöne Stylreinheit, fesseln können, wogegen nun Beethoven, nachdem er in seinen zwei ersten Symphonien im Ganzen noch Mozart'schen Spuren gefolgt war, mit seiner dritten (der *Eroica*) dieselben ganz aus den Augen verlor und sich mit bewundernswerth musikalischem Instinkte dem Urgebiete der Tonkunst wieder näherte, aus welchem sie einst, mit dem Textgedichte vereint, als Tanzstück hervorgegangen war. In der Eroica wird der Symphoniesatz wieder zum Tanzstücke, — aber wie so ganz fremd verhält sich nun dieses zu jener, für die Symphonie grundlegend gewesenen, enggefassten lyrischen Tanzpièce? Die so überaus energische Belebung und Modifizirung, die Beethoven dem musikalischen Rhythmus angedeihen liess, lässt seine Symphonie als Offenbarung der höchsten Potenz des Tanzes erscheinen, und das ist eben nichts anderes als die echt dramatische Gebärde, welche, in der *Pantomimik*, die inneren Willensbewegungen als äussere Leibesaktion sichtbar macht. Auch seine *A-dur-* und seine (achte) *F-dur-Symphonie* gehören mit ihren so himmelweit dem Architektonischen abliegenden, bis dahin unerhörten Wirkungen dem Gebiete des lebendigen, bewegungsvollen Drama's an: das musikalische Orchester wird hier zur griechischen Orchestra; vor unserem inneren Auge wird das Bild des tragischen Chores der Dionysosdiener wachgerufen, deren dramatischer Tanz schon von R. Wagner zur einzig befriedigenden Erklärung der echten Beethoven'schen Symphonie herangezogen worden ist. Die Architektonik ist hier also, so weit diess in der absoluten symphonischen Musikgattung möglich war, fallen gelassen, wofür nun aber ein ganz anderes, in Wahrheit weit musikalischeres Element in den Vordergrund tritt. Das griechische Drama wird hier hörbar, so wie in der Mozart'schen Symphonie der griechische Tempel hörbar geworden war: Beethoven hat der Musik wieder Beweglichkeit gegeben und sie um einen Schritt näher ihrer, bald bevorstehenden, völligen Befreiung aus dem Zustande der tonalen „Erstarrung" zugeführt.

So wie er hierin gleichsam eine Seite des Drama's berührte, näherte er sich demselben von einer anderen Seite aus durch das in der *C-moll-Symphonie* am meisten durch rein musikalische Mittel befolgte Streben, den dichterischen Inhalt einer vom Unbestimmten zum Bestimmten vorschreitenden Handlung in der Kunst der Töne selbst auszudrücken. Die der Musik eigenthümliche Duplizität der Tongeschlechter war der einzig dem Künstler sich darbietende Behelf, wodurch Beethoven dem musikalischen Gehöre das Hindurchringen aus der „Nacht zum Licht" (mittels der Verwandlung des Moll in das strahlende Dur des Finale's dieser Symphonie) kenntlich machen konnte. Während nun Wagner sich durch das hiervon ganz verschiedene Verfahren des Komponisten in seiner *neunten Symphonie* auf den für die Musik

wahrhaft befreienden Weg leiten liess: so gaben die in der C-moll-Symphonie und vielen anderen (hauptsächlich seiner letzten Periode angehörigen) Werken von Beethoven angestellten Versuche, die im Grunde genommen nur fühlende Musik auch deutlich vernehmbar „sprechen" zu lassen, einem der begabtesten Franzosen die unglückliche Idee ein, jene genialen Versuche zur vollen That werden zu lassen. Wenn Kühnheit allein genügte, um dem Künstler den Kranz des Sieges in die Hand zu drücken, so wäre sicherlich nicht leicht Jemand diesem Berlioz an die Seite zu stellen. Alles, was aus dem Begriffe „Programm-Musik" sich irgend ableiten lässt, ist von ihm bis in seine weitesten Konsequenzen hinein verfolgt worden. Leider vergass er nur Eines bei allen seinen Kämpfen um die Verwirklichung seiner ihm eben so wohlbegründet als neu dünkenden Absichten — und diess Eine war die Musik. So quälte er sie auf die hartnäckigste Weise, um ihr das Wort, das verstandesscharfe, den blossen Begriff repräsentirende Wort selbst abzuzwingen; das aber blieb nun ganz unmöglich, und fast wäre sie darüber wieder in ihren früheren bewegungslosen Zustand versunken, worin sie noch immer anmuthig genug sich ausgenommen hatte. Aber der das Sprechen versagt war, sie sollte und musste wieder *singen* lernen, und der sie es lehrte, war schon unter Deutschland's Söhnen erstanden, als Derjenige starb, welcher sie zum „Tanze" erweckt hatte. Nach der Beethoven'schen Symphonie blieb nur übrig, das *symphonisch-musikalische Drama* zu erfinden, worin allein erst die einst „Gefrorene" wieder zur warm und lebendig „Fühlenden" werden konnte. Damit dieses letztere aber in seinem vollsten Umfange sich verwirkliche, musste sie ganz wieder dem Dichter sich unterordnen und zugesellen, mit welchem vereint sie einst schon, im Tanzliede, gesungen hatte; so wie aber der Tanz, dessen sie durch Beethoven mächtig geworden war, sich in Ausdruck und Bedeutung weit von jenem unterschied, welcher dem Textgedichte jenes lyrischen Tanzliedes angepasst war, so hatte nun ihr Gesang, d. h. ihre Melodie, diesem neuen, so unendlich lebensvollen Tanze gleichfalls zu entsprechen; das Wort aber zu dieser Melodie konnte nicht mehr von dem lyrischen Dichter herstammen, welcher es mit wenigen engbegränzten Stimmungen zu thun hatte; es konnte nur dem Dramatiker angehören, welcher das ganze Gebiet irgend möglicher Stimmungen beherrscht, dieselben nach freiem Belieben mit einander abwechseln, niedere zu höheren, einfachere zu entwickelteren sich steigern lässt, welcher, mit Einem Worte, das hemmende Band der *Tonalität*, den Rahmen des besonderen, absoluten Musikwerkes, als in dem Doppelkunstwerke des Musikdrama's überflüssig geworden, gänzlich über Bord wirft. Alle Ansprüche auf selbständiges Formbilden, zu welchem Behufe eben die einheitliche Tonart unentbehrlich gewesen war, giebt die Tonkunst in diesem Musikdrama auf; in dem neu wieder hergestellten Vereine von Dichtkunst und Musik braucht diese letztere blos den erfüllenden Inhalt für das mit vollster Sicherheit ausgeführte Formgerüste abzugeben, welches der Dichter aus seinem besonderen, gerade hierfür so sehr sich eignenden Stoffe herzustellen hat. Die

gedichtete Handlung selbst fügt aus den verstandesscharfen Begriffen den unzerbrechlichen Rahmen, innerhalb dessen die nunmehr befreite Tonkunst in den kühnsten Bildungen sich ergehen kann; gerade durch ihre Erlösung aus den Fesseln der Tonart wird sie befähigt, immer und ganz nur Gefühl zu sein. Was sie nun noch allein zu binden und zu bestimmen vermag, ist der Begriff in der den dramatischen Personen zugetheilten dichterischen Rede; so lange diese Rede in einer besonderen und einheitlichen Stimmung verbleibt, hat auch die dazu ertönende Musik in der gleichen Tonart zu verharren: je rascher die redende Persönlichkeit von einer Stimmung zur anderen schreitet, je verschiedenartiger die in der Erregtheit ihrer Rede von ihr aneinandergereihten Begriffe sich gestalten, desto weiter ausgreifend, desto mehr überraschend werden die von der Musik auszuführenden Modulationen sein müssen; denn diese will und darf nun nichts anderes mehr sein, als *Ausdruck des Gefühls*, und dieses ist eben jedes Mal in dem Worte der dramatischen Persönlichkeit mit einbegriffen und deutlich bestimmt. Es darf hier nicht vergessen werden, dass die Rückkehr zu einer vor Kurzem erst angeschlagenen Tonart in jenen Fällen gar wohl gestattet, ja geboten ist, wo eben die Empfindung des in dem Drama Redenden, nach kurzer Abschweifung und Berührung verwandter Empfindungen, zu dem so eben verlassenen Ausgangspunkte wieder zurückkehrt. Nur wird diess in verschwindend seltenen Fällen zu geschehen haben, jedenfalls aber auf den Hörer niemals dieselbe Wirkung ausüben können, wie die Rückkehr zur Haupttonart eines Satzes in der architektonischen Symphonie; denn alles, was eigentlich die Form des dramatischen Kunstwerkes ausmacht, ist aus dem Bereiche der Tonkunst selbst gerückt und nach aussen, in das Gebiet der Begriffe, verlegt, wo es dem Künstler eben so leicht wird, es zu schaffen, als dem das ganze Kunstwerk Beurtheilenden, es mühelos wahrzunehmen und zu seiner sicheren Orientirung stets im Auge zu behalten.

Der Musiker möge demnach versichert sein, dass er in den Wagner'schen Partituren, in dem „Tristan" oder dem „Ringe des Nibelungen", die gesammte symphonische Kunst, wie sie nur je von den berufenen Meistern derselben ausgebildet und ausgeübt worden ist, wiederfinden wird, mit der einzigen Ausnahme, dass das sonst formgebende Band der Tonalität hier aufgegeben ist. Eine zweite Eigenthümlichkeit dieser symphonischen Musik könnte darin ersehen werden, dass sämmtliche drei Theile (Akte) eines Drama's, gleichsam als Ersatz für das wegfallende tonale Bindungsmittel, durch die Einheit der musikalischen Themen, der durch das Ganze sich hinziehenden sogenannten *Leitmotive*, zusammengehalten werden; aber die letzteren sind eigentlich nur die musikalische Wiederspiegelung jener gedanklichen Motive, welche als die geheimen Triebräder in der auf der Scene sich abspielenden dichterischen Aktion von dem Dramatiker verwendet werden; die Motoren der auf der Bühne handelnden Persönlichkeiten werden in der Tiefe des Orchester's zum Gewebe der musikalischen Motive. Ihre Durchkreuzung, Ver-

knüpfung und gegenseitige Bedingung durch einander, wie sie der Musiker mittels der kontrapunktischen Technik dem musikalischen Gehöre kundgiebt, ist gleichsam ein Abbild jener Verwickelungen, Steigerungen und gegenseitigen Veränderungen, welche die in den dramatischen Aktoren wirkenden verschiedenen Triebfedern bei ihrem Zusammentreffen auf einander (den Absichten der Handlung gemäss) zu erleiden haben. Die bisherige, von uns so genannte „absolute" Symphonieform konnte in keiner der verschiedenen, ihr von den Klassikern gegebenen Modifikationen dem Musiker Gelegenheit zu so reicher Anwendung ihrer polyphonischen Eigenschaften geben, als die zu den Wagner'schen Dramen hinzugehörige Musik, dem näher eingehenden Beurtheiler gegenüber, aufweist: muss man, im Hinblicke auf die nachbeethoven'schen Versuche in der absoluten Symphoniegattung, den letzten eigentlichen Symphoniker als mit Beethoven zu Grabe getragen ansehen, so wird man zugeben müssen, dass alle wesentlich musikalischen Eigenschaften dieser Gattung im Musikdrama gleichsam ihre Auferstehung feiern, und diess zwar in einem so eigentlichen Sinne, dass dieselben hier erst in ganz fleckenloser, gleichsam verklärter Gestalt erscheinen.

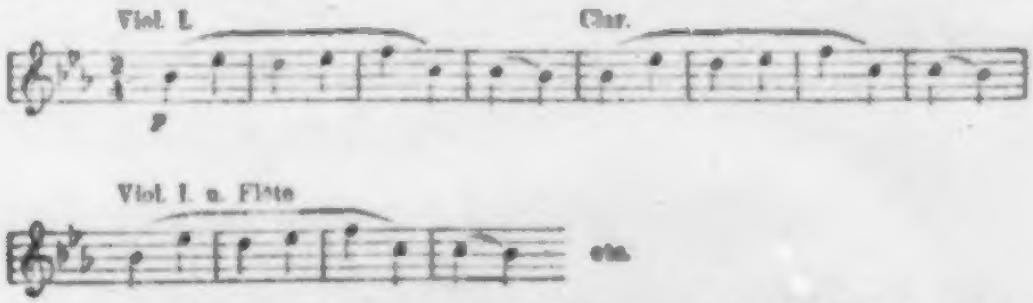
Freilich wird von dem Musiker, welcher diese Transfiguration seiner Kunst im Musikdrama wiedererkennen soll, ein nicht geringes Opfer verlangt. Es ist diess das Aufgeben eines Jahrhunderte lang gehegten Vorurtheiles, und schwer ist es für den in demselben Aufgewachsenen sich dessen ohne grosse Kämpfe in seinem eigenen Innern zu entledigen. In den vorstehenden Ausführungen glauben wir die wichtigsten Anhaltspunkte aufgewiesen zu haben, durch deren Beherzigung jenes schwierige aber unvermeidliche Opfer wesentlich erleichtert werden kann. Gerade die neueren Zeiten haben es dem Musiker besonders nahe gelegt, sich in allerernstlichstem Sinne um die allgemeine Kultur seines Geistes, zur Ergänzung seiner, schon durch die ihm angehörende Tonkunst ermöglichten Herzensbildung, zu bekümmern; es ist für ihn das Nächstliegende, von dieser seiner eigensten Kunst selbst auszugehen. Indem er dem Meister folgt, welcher die Kunst der Gefühle unvermerkt in intimsten Verband mit der Kunst des Geistes zu setzen weiss, gelangt er von selbst in die Sphäre dieser letzteren, in das Reich der Begriffe und der durch diese allein ermöglichten allbefreienden Erkenntniss hinein; hier versteht er mit dem Geiste des Dichters alle die mannigfaltigen Lebenserscheinungen, welche er bis jetzt nur mit dem Herzen des Musikers kaum zu fühlen, höchstens dunkel zu ahnen vermochte. Der Musiker, dessen Name, nach seiner innerlichsten Bedeutung, schon von selbst den Verein aller Künste in sich begreift, wird sich desselben nicht eher für würdig erweisen, als bis er es gelernt hat, engherzige Zunftregeln gegen die von der Natur seiner Kunst geforderte Freiheit aufzugeben und aus einem Bekenner des einheitlichen Symphonieprinzipes zu einem Bekenner des einheitlichen Kunstprinzipes zu werden.

Ueber Theil-Wiederholungen.

Von W. Langhans.

So, und nicht „Satzwiederholungen", wollte F. Praeger jedenfalls sagen, als er jüngst unter diesem Titel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* seine Ansichten über die Frage veröffentlichte, inwieweit die unseren Meistern schuldige Pietät uns verpflichte, die von ihnen vorgeschriebenen Wiederholungszeichen zu respektiren. Wir wollen dem als aufrichtigen Freund des Fortschritts bewährten Kollegen wegen jenes *Lapsus calami* und der Einseitigkeit seines in der Folge dargelegten Standpunktes nicht den Krieg erklären, um so weniger, als bereits eine Berliner Musikzeitung die ganze Schale ihres Zornes deswegen über ihn ausgegossen hat, sondern ihm dankbar sein, dass er die Aufmerksamkeit auf einen Punkt gelenkt hat, welcher gegenwärtig, wo uns der Genuss unserer Meisterwerke der klassischen Instrumentalmusik durch geistlose Reproduktion an allen Ecken verkümmert wird, doppelte Beachtung verdient.

Hierbei will ich gleich bemerken, dass meine Ansicht über die Bedeutung des Wiederholungszeichens von der Praeger'schen wesentlich abweicht, dass ich die Theil-Wiederholungen keineswegs für ein gänzlich abzuschaffendes *barbarisches Ueberbleibsel vergangener Zeiten* ansehe, und dass ich es für einen unglücklich gewählten Vergleich halte, wenn er dem Eindruck der musikalischen Wiederholung den gegenüberstellt, welchen ein in der Mitte seiner Rede wieder von vorn anfangender Redner hervorbringen würde. Das Missliche dieses Vergleiches der Tonsprache mit der Wortsprache liegt auf der Hand; denn mit dem Worte verbinden wir einen bestimmten Begriff, der uns mit zwingender Nothwendigkeit zu weiterer Begriffsbildung drängt, was bei den Tonverbindungen keineswegs immer der Fall ist, und der Reiz, welchen die Wiederholung einer kurzen melodischen Phrase (Note für Note) gewährt — ich erinnere nur an das zweite Thema der Beethoven'schen C-Moll-Symphonie

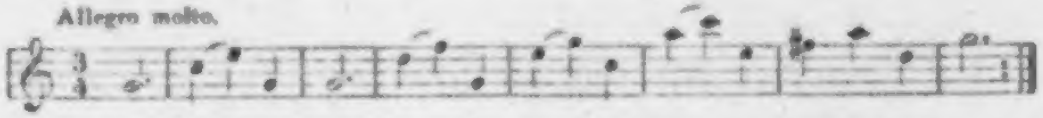


welches sogar dreimal mit nur geringer Veränderung der Klangfarbe wiederkehrt — er überzeugt genugsam von der Hinfälligkeit der Praeger'schen Beweisführung und weist uns darauf hin, statt einer summarischen Verwerfung der Wiederholung die Bedingungen aufzusuchen, unter welchen sie zulässig oder unzulässig ist.

Hierbei haben wir von dem doppelten Gesichtspunkte des praktischen Nutzens und der aesthetischen Nothwendigkeit auszugehen.

Der erstere war es ohne Frage, welcher die Schöpfer der modernen Instrumentalmusik veranlasste, für den ersten Theil eines Satzes in Sonatenform die Wiederholung zu verlangen; denn hier ward der gesammte thematische Stoff des Satzes in fasslichster Weise zu Gehör gebracht, und es musste dem Komponisten um so mehr daran liegen, den Hörer mit den Hauptgedanken des Satzes gründlich vertraut zu machen, je bedeutungsvoller dieselben auftraten und je kunstreicher sich ihre Verarbeitung gestaltete. In diesem Sinne ist die Wiederholung unbedingt zu billigen und wird ihren praktischen Werth stäts da erweisen, wo die Sonatenform zur Aufnahme eines neuen Inhaltes dient. Die Qualität des Publikums muss alsdann allein den Ausschlag geben; gälte es, ein musikalisch noch ungebildetes Publikum mit Haydn, Mozart und Beethoven erst bekannt zu machen, so dürfte das Wiederholungszeichen keinesfalls ignorirt werden, wogegen ein europäisches, mit ihren Werken vertrautes, dieses Hilfsmittels zum Verständniss nicht mehr bedarf.

So viel über die praktische Bedeutung des Wiederholungszeichen; was die aesthetischen Bedingungen betrifft, unter welchen die Wiederholung zulässig oder unzulässig ist, so entscheidet hier zunächst die Länge oder Kürze des zu wiederholenden Theiles. Ist der Zuschnitt desselben ein so knapper wie z. B. des Scherzo in Beethoven's C-dur-Streichquintett Op. 29



so ist seine Wiederholung schon der musikalischen Symmetrie wegen unerlässlich und zwar nicht nur bei seinem ersten Erscheinen, sondern auch bei der Repetition nach dem Trio, in welchem Punkte ich mich übrigens mit dem verstorbenen Ferdinand David in Uebereinstimmung fand, der für obiges Satz-Theilchen ebenfalls eine Ausnahme vom üblichen, hier auch von Beethoven vorgeschriebenen *senza replica* verlangte. Wie hier die Wiederholung zur Herstellung des musikalischen Gleichgewichtes durchaus nothwendig ist, so ist sie in einem anderen Scherzo des Meisters entschieden vom Uebel: ich meine das, zum obigen in äusserstem Gegensatz stehende, Scherzo der neunten Symphonie. Hier wirkt die Wiederholung in doppelter Beziehung nachtheilig: erstens ist der ganze thematische Inhalt des Satzes in dem betreffenden Theile in vollster Breite dem Zuhörer dargelegt, namentlich hat sich ihm der Rhythmus des Hauptgedankens so fest eingeprägt, dass eine Wiederholung auch unter den günstigsten Umständen Uebersättigung erzeugen muss; sodann aber ist der Schluss des Theiles derart herbeigeführt, dass der Zuhörer unwiderstehlich weiter gedrängt wird. Die den ersten Theil abschliessende mysteriöse Generalpause von drei Takten erzeugt beim Hörer ein Gefühl der Unruhe, welches nur durch die folgenden, mit der gleichwerthigen Pause abschliessenden acht

Takte aufgehoben wird, während die Rückkehr zum Anfang die Empfindung einer unausgefüllten Lücke erzeugt und, auf mich wenigstens, wie ein kaltes Sturzbad wirkt, nach dem gewaltigen Aufschwunge, den der Komponist, und wir mit ihm genommen.

Aber hat nicht Beethoven das Wiederholungszeichen eigenhändig hingeschrieben, und hat er nicht, namentlich während seiner letzten Schaffenszeit, durch die bis ins Kleinste gehende Genauigkeit seiner Bezeichnung hinlänglich bewiesen, dass er sich der Bedeutung seiner Vorschriften, also auch der Wiederholungszeichen, völlig bewusst war? Diese Frage ist keineswegs unbedingt zu bejahen; denn der Genialste, mag er sich noch so hoch *über seiner Zeiten Lauf* erheben, er berührt doch wenigstens mit einem Theile seines Fusses die Erde. Die Thatsache, dass ein künstlerischer Revolutionär von Beethoven's grosser Art sich nicht zu dem Gedanken erheben konnte, die Form der italienischen Oper zu zerbrechen, lässt klar genug erkennen, dass auch in ihm etwas von dem *Kinde seiner Zeit* vorhanden war, und wie seine Fügsamkeit in diesem Falle unsere Verehrung für ihn nicht vermindern kann, so wird durch die Annahme, er habe sich bezüglich der Wiederholungszeichen dem herrschenden Brauche ohne besonderes Kopfzerbrechen in jedem einzelnen Falle angeschlossen, seine künstlerische Persönlichkeit noch weniger berührt. Ueberhaupt scheint mir die erwähnte ängstliche Genauigkeit der Beethoven'schen Vortragsbezeichnung mit seiner schöpferischen Thätigkeit nichts gemein zu haben; der Grund dafür dürfte vielmehr in einer Art Verzweiflung des Komponisten über die Schwächlichkeit der ihn umgebenden Generation ausübender Künstler — das Schuppanzigh'sche Streichquartett ausgenommen — zu suchen sein. Schon seit langer Zeit war das Vertrauen des schaffenden Tonkünstlers in die Fähigkeit der Ausführenden mehr und mehr geschwunden; die der Improvisation nahestehende Kunst, aus einer einzigen vom Komponisten vorgeschriebenen Stimme ein polyphones Musikstück zu entwickeln, war seit den Zeiten Bach's und Händel's vernachlässigt, und bald nach dem Tode dieser Meister erschienen Emanuel Bach's *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (1759) und vernichteten vollends die Selbständigkeit des Virtuosen, dem bis dahin in den zu variirenden *Reprisen* Gelegenheit gegeben war, seine künstlerische Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Nunmehr sah sich die klavierspielende Welt zum ersten Mal des selbständigen musikalischen Reproduzirens überhoben, wodurch begreiflicherweise dem Dilettantismus ein weites Feld der Bethätigung eröffnet war — diess übrigens ganz im Sinne des Autor's, der in seiner Vorrede zum genannten Werke mittheilt, er habe *vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre und anderer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben*. Unter den späteren Meistern erlitt die Freiheit des ausübenden Künstlers folgerichtiger Weise immer grössere Beschränkung, und Beethoven hob sie ganz und gar auf, indem er seinen gewaltigen Willen nicht nur in jeder Note sondern auch in jeder Nuance dem Darsteller gebieterisch kund that. Doch

dürfen wir, wie gesagt, das Verfahren des alternden Künstlers, den Spieler Takt für Takt am Gängelbande zu leiten, nicht eigentlich als einen Theil seines schöpferischen Wirkens auffassen, sondern vielmehr als einen Beweis des Misstrauens gegen die mit Aufführung seiner Werke betrauten Kräfte. Hätte er musikalische Interpreten von dem Werth eines Richard Wagner oder eines Franz Liszt zu seiner Verfügung gehabt, so würde er es sicher für überflüssig gehalten haben, nicht nur Wiederholungszeichen und Nuancen, sondern selbst Tempo, Takt und Tonart hinzuzuschreiben; denn alles dieses hätten jene, vermöge der ihnen eignen intuitiven Kraft, mit unfehlbarer Sicherheit auch ohne schriftliche Anweisung getroffen.

Noch mehr als der äussere Bau des Theiles, seine grössere oder geringere Ausdehnung, fällt seine innere Beschaffenheit, sein Charakter, bei der Frage nach Zulässigkeit der Wiederholung ins Gewicht. Kommt in ihm ein bestimmter dichterischer Inhalt oder eine dramatische Stimmung zum Ausdruck, so halte ich mit Praeger die Wiederholung für durchaus verwerflich. Wie er fühle auch ich mich verletzt, wenn ich im ersten Satze der Beethoven'schen C-moll-Symphonie nach Ablauf einer bestimmten Frist das „Schicksal" zum zweiten Mal an die Pforten pochen höre, wiewohl ich seine Parallele dieser Wiederholung mit dem „Wünsche Ihnen wohl zu ruhen" des Barbier unpassend grausam finde. Ebenso unangenehm berührt mich die Wiederholung gewisser musikalischer Scherze, wie der Vogelstimmen im zweiten Satze der Pastoralsymphonie, wie des, geradezu auf die Lachmuskeln des Zuhörers berechneten, liebenswürdig-komischen Schlusses eines gewissen Haydn'schen Streichquartetts. Die köstliche Wirkung derartiger Einfälle wird durch die Wiederholung nicht nur abgeschwächt, sondern geradezu aufgehoben, genau wie bei der Erzählung einer ergreifenden Scene oder einer komischen Anekdote, die wir unmittelbar darauf zum zweiten Mal hören müssen. Ganz anders verhält es sich mit Musikstücken von vorwiegend lyrischem Charakter, wie z. B. Beethoven's F-dur-Symphonie (Nr. 8). Hier ist aus aesthetischen Gründen nichts gegen die Wiederholung einzuwenden, und ich würde bei einer Aufführung auch vor Eingeweihten nicht gegen dieselbe protestiren.

Schliesslich dürfen wir aus dem wiederholten Auftauchen der hier besprochenen Frage wohl mit Recht folgern, dass die Gesetze der musikalischen Symmetrie sich in dem Masse verändert haben, wie die Instrumentalmusik aus dem Kindheitsstadium des vorwiegend sinnlichen Tonspieles in das reifere Alter der Programm-Musik getreten ist, und dass die neuen Gesetze auch den alten Meistern gegenüber zur Anwendung kommen müssen, sofern sich in ihren Werken — wie dies ja bei Beethoven bereits in seiner mittleren Periode der Fall — die neue Richtung ankündigt. Dem Vorwurfe der Pietätlosigkeit werden wir dabei nicht entgehen, doch wollen wir ihn gelassen hinnehmen; denn es giebt wahrlich noch ganz andere, wichtigere Pflichten der musikalischen Pietät zu erfüllen, als die an gewissen Stellen beliebte buchstäbliche Interpretation unserer Meister, und diejenigen, welche über dem

einseitigen Beethoven-, Bach- und Händel-Kultus nach rückwärts und nach vorwärts zu schauen verlernt haben, thäten gut, die Augen bei Zeiten zu öffnen, weil sie andernfalls eines Tages die Erfahrung machen könnten, dass die von den Vätern ererbten Schätze sich über Nacht in taubes Gestein verwandelt haben, und die lebensvollen, blühenden Gebilde unserer grossen Tondichter zu Mumien erstarrt sind.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

VI.

Zur Philosophie des Militarismus.*)

Das Februarheft der *Revue de droit international* veröffentlicht einen Brief des Grafen Moltke, worin dieser grosse *Schlachtendenker*, von anderen Aeusserungen abgesehen, über Werth und Bedeutung des Krieges sich folgendermaassen auslässt:

*) Wir wünschen den obigen Artikel unseres verehrten Mitarbeiters von unseren Lesern durchaus im Sinne der Tendenzen unserer „Blätter" aufgefasst hoffen zu dürfen. Unsere Kritik wendet sich nie gegen Persönlichkeiten, und sie beurtheilt die Dinge nicht nach ihrem Werthe für eine gegenwärtig geltende, sie umgebende und bestimmende Komplikation sachlicher und persönlicher Verhältnisse. Wir wollen nicht, gleich der Tagespresse, womöglich mit-eingreifen in das sozialpolitische Getriebe der Zeit, um es mit seinen eigenen Mitteln zu beeinflussen. Wir reden zu *Menschen*, welche sich noch etwas Anderes fühlen als Bürger ihres Staates und Kinder ihrer Zeit; und wir wollen auf die Herzen und die Charaktere dieser Menschen einwirken, um Gefühle und Ideen in ihnen Wurzel schlagen zu lassen, welche heut noch von der herrschenden Wirklichkeit erstickt oder unterdrückt, vielleicht dereinst durch ihr blosses Vorhandensein unmittelbar mitwirken werden an dem Aufbau einer sittlichen und freudlichen Kultur der Zukunft. Wir wissen sehr gut, dass auf dem Boden der heutigen, von Jahrhunderte langem Geschichtsverlaufe herbeigeführten Gegenwart Dasjenige, was man „Militarismus" zu nennen pflegt, in seiner reinen Form, d. h. als die *deutsche Heeresmacht* mit ihrem Offizierstande, uns Mitlebenden etwas in seiner Art Vorzügliches an besonnener Organisation und moralischem Bewusstsein aufweist, wie wir es auf vielen anderen, uns vertrauteren Gebieten des Volkslebens mit Schmerzen zu vermissen haben. Aber diess gilt eben nur unter der Voraussetzung des ganzen Kulturstandes, unseres Landes nicht nur, sondern aller europäischer Grossmächte, wodurch solche kriegerischen Elemente mit Nothwendigkeit in den Vordergrund gedrängt werden mussten. Mit derjenigen idealen Kultur einer edleren, reineren, sittlichen Menschlichkeit in *echt-christlichem* Sinne, welche wir mit tiefstem Ernste auffassen wollen, hat solches gerechtes Abwägen des Besser und Schlechter in unserer heutigen geschichtlichen Epoche nichts zu thun. Wir bezeichnen mit allen unseren Versuchen nur einzelne Punkte, an welchen man erkennen lernen möge, was unserer Zeit an derjenigen Kulturform fehlt, welche wir uns schliesslich doch nur aus einer Wiedererstehung einer wahrhaftigen Religion ermöglicht denken können. — Uebrigens hat auch Graf Moltke selbst in einem vor einem Jahre veröffentlichten Briefe, im Gegensatze zu seiner obigen Aeusserung, es ausgesprochen: wir könnten ein Friedensjahrhundert nicht eher erhoffen, bis nicht die Menschheit durch gründliche sittlich-religiöse Bildung zu der allgemeinen Ueberzeugung gelangt sei, dass der Krieg für jedes Volk und zu jeder Zeit ein furchtbares Unglück ist. — (Vergl. R. Wagner, Religion und Kunst, Bayr. Bl. 1880. S. 280.) D. Red.

„Der ewige Friede ist ein Traum, und zwar nicht einmal ein schöner Traum. Der Krieg ist ein Element der von Gott eingesetzten Ordnung. Die edelsten Tugenden des Menschen entfalten sich daselbst: der Muth und die Entsagung, die treue Pflichterfüllung und der Geist der Aufopferung; der Soldat giebt sein Leben hin. Ohne den Krieg würde die Welt in Fäulniss gerathen und sich in Materialismus verlieren."

Da hätten wir's also: der Krieg stammt von dem *lieben Gott!* Befremdende Erklärung aus dem Munde eines Mannes, der doch sonst als ein rechtgläubiger Christ gelten will, und der also sein Urtheil auf die christliche Weltansicht stützen müsste, die dann selbst wieder aus der Bibel zu entnehmen wäre. Nun ist aber nichts gewisser, als dass nach christlicher Weltansicht der Krieg lediglich nur für eine unvermeidliche Folge der aus dem Sündenfall entsprungenen allgemeinen Zerrüttung gelten kann, demnach keineswegs als das sein Sollende, vielmehr als das nicht sein Sollende. Sprach Gott nach der Genesis zu dem ersten Menschenpaar: *Erfüllet die Erde und machet sie Euch unterthan*, war damit noch lange nicht der Krieg in Aussicht gestellt, noch weniger angeordnet. Der Dekalog weiss auch nichts davon, er sagt hingegen: *Du sollst nicht tödten*. Und was berichtet gar das Evangelium? *Friede auf Erden*. — Damit verkündeten die himmlischen Heerschaaren die Geburt des Heilandes, und *Friede sei mit Euch* war der apostolische Gruss. So hat denn auch die christliche Kirche, obwohl sie sich oft den Gewalthabern nur allzu willfährig erwiesen, bis jetzt sich doch noch nicht dazu herbei lassen wollen, etwa die Fahnenweihe oder den Fahneneid mit der Würde eines Sakramentes zu bekleiden. Der Krieg gilt ihr nicht als ein Element der von Gott eingesetzten Ordnung, sondern nur als der menschlichen Ordnung angehörend.

Hatten zwar die Hellenen ihren Ares, so verehrten sie doch in demselben nicht die Gottheit als solche, sondern nur einen besonderen Gott, der ihnen bei weitem nicht der höchste war. In den Mysterien, wo die mythologische Religion sich vertiefte und reinigte, spielte dieser Gott überhaupt keine Rolle, in den Eleusinien deutete vielmehr alles auf Frieden, als die höchste Idee. Selbst im Kriegen noch die Waffen fortzutragen, wie es doch für unsere Soldaten geboten ist, galt bei den Hellenen für barbarisch *). Noch bemerkenswerther aber, dass die altpersische Religion die ausdrückliche Lehre enthielt: nach gänzlicher Besiegung des Ahriman sollte dereinst die ganze Menschheit eins werden und aller Streit aufhören. Offenbar eine Hindeutung auf den ewigen Frieden, der also schon dem Heidenthum als letztes Ideal verschwebte, statt dessen unser christlicher Schlachtendenker in einem solchen Zustande, wonach es keinen Krieg mehr gäbe, nur einen, nicht einmal schönen, Traum erblicken will.

Es scheint aber wohl, als wäre man in gewissen politischen Kreisen wirklich in vollem Zuge, das Christenthum zu einer Art von *Militärreligion* machen zu wollen. Während der sogenannten Konfliktsperiode hat man ja gehört, wie pommersche Pastoren geradezu erklärten: wer gegen die Militärreorganisation sei, sei gegen Gott. Im Landtage liess ein pietistischer Major, als Regierungskommissarius, sich gelegentlich dahin aus: die Kadettenhäuser ruhten auf dem Glauben an den dreieinigen Gott, und wären dazu bestimmt, die Nation vor Entartung zu bewahren. Gehören demnach schon die Kadettenhäuser zu der von Gott eingesetzten Ordnung, um wie viel mehr das ganze Kriegswesen!

*) Die *christliche* Mahnung wird uns im „Parsifal" durch Gurnemanz Worte: „Schweift ab die Waffen! Kranke nicht den Herrn, der heute ganz jeder Wehr sein heilig Blut der sündigen Welt zu Sühne bot!"

Diese kriegerischen Wortführer des Christenthums scheinen sich nicht überlegt zu haben, dass kaum etwas so geeignet sein dürfte, das Christenthum jedem religiös Empfindenden widerwärtig zu machen, als die Verquickung desselben mit einem solchen Militarismus! Das wahre Christenthum möchte vielmehr dahin wirken, dass der Militarismus je mehr und mehr in den Hintergrund trete; tritt er statt dessen in den Vordergrund, so kann das nur als ein Zeichen davon gelten, wie wenig wirklich noch das Christenthum in die Gemüther der Völker eingedrungen ist. Noch hat kein Rechtsphilosoph in dem Kriege etwas anderes finden können, als das unter Umständen unentbehrliche Mittel um das Recht zu schützen, oder um aus dem Zustande eines prekären Friedens zu einem gesicherten Friedensstand zu gelangen. Immer also bleibt *Friede* der Zweck, *Krieg* nur ein Mittel zum Zweck. Auch unsere Sprache weist darauf hin. Das Wort „Befriedigung" stammt von „Frieden"; der Krieg selbst kann nicht befriedigen, und doch strebt Jedermann nach Befriedigung oder prägnanter gesagt: nach *Frieden*. Das anerkannt, wird es folglich auch der Friedensstand sein, in welchem sich die edelsten Fähigkeiten der Menschen entfalten, nicht der Krieg, welcher allerdings einige Gemüths- und Geisteskräfte in höherem Maasse herausfordert als jener, immer aber bleibt er dabei mit dem Fluche behaftet, dass selbst die erhabensten Erscheinungen, die er hervorruft, oft nur allzu innig mit den Aeusserungen rohester thierischer Triebe verbunden sind. Denn der Krieg entfesselt die Bestie im Menschen, infolge dessen das wahrhaft Menschliche, und sagen wir zugleich das *Göttliche* im Menschen, im Kriege sich selten in *reiner* Gestalt zeigen kann. Darum hat auch das Schauspiel des Krieges für die eigentlich hohe Kunst nur wenig Anziehendes.*) Schlachtenbilder bezeichnen nicht den Gipfel der Malerei, und noch Niemand hat behauptet, dass Kriegsmärsche die höchste Leistung der Musik seien. Das Drama, welches die menschlichen Geschicke von einem höheren Standpunkte aus, als dem des alltäglichen Lebens, auffasst, und dieselben darnach darzustellen und dabei die innersten Tiefen der handelnden Persönlichkeiten zu erschliessen, zu allermeist berufen und befähigt ist, kann den Krieg fast nur als Staffage benutzen. Die wechselnden Scenen der Schlacht bedeuten ihm wenig, wo es vielmehr auf die innere Entwicklung der Charaktere ankommt. Das Epos, wenn es Kämpfe auf Kämpfe schildert, wird eben dadurch ermüden, wäre es selbst eine Ilias oder Aeneis. Geschichtswerke, die sich in detaillirten Kriegsberichten ergehen, bleiben nur für militärische Fachmänner von Reiz. So wenig ist der Krieg von allgemein menschlichem Interesse! Es bezeichnet deshalb entschieden eine Wendung zum Besseren, dass die Geschichtsschreibung, in welcher die Kriegsereignisse bisher einen so ungebührlich grossen Platz einnahmen, ihre Aufmerksamkeit mehr auf die gesellschaftlichen Zustände und auf die Kulturentwicklung zu richten beginnt. Und in demselben Maasse als man in dieser Richtung fortschreitet, wird auch die öffentliche Meinung, auf welche die Geschichtsschreibung von erheblichem Einfluss ist, sich energischer gegen den Militarismus erklären, als bisher erst geschah.

Nicht in dem Kriege als solchem liegt es, wenn er wirklich die Nationen aus moralischer Fäulniss herausreisst, und wenn

*) In der Plastik, in welcher das ethische Moment hinter dem reinkünstlerischen, bildnerischen zurücktritt, giebt der Kampf einen erwünschten Anlass zur schönen Darstellung des energisch bewegten menschlichen Körpers. Nichts desto weniger gilt die damit vorzüglich sich beschäftigende Relief-Plastik nicht für den höchsten Grad dieser zur freien Loslösung der typischen Individualgestalt bestimmten Kunst, welche übrigens für die moderne Zeit ausser Betrachtung kommt und überhaupt als *christliche* Kunst niemals den anderen Künsten gleich mächtig an die Seite treten konnte. D. Red.

er den Sinn für das Ideale weckt, sondern alles hängt dabei von den Motiven ab, welche zum Kriege antrieben. So hatten allerdings die Kriege von 1813 und 14 die deutsche Nation moralisch und geistig gehoben; eine solche nachhaltige Wirkung auf Einzelne nicht nur, sondern auf die Nation als solche ist den neueren Kriegen kaum nachzurühmen. Unbestreitbare Dinge sprechen dagegen. Die Statistik weist einen erschreckenden Fortschritt der Kriminalität nach, und was den Sinn für das Ideale betrifft, davon zeigen unsere Kunstzustände wenig Tröstliches. In der evangelischen Kirche ferner klagt man über den Verfall der Religiosität; in der katholischen Kirche stände es vielleicht eben so, hätten nicht die Maigesetze — sehr wider Erwarten und Absicht — das katholische Bewusstsein um so mehr aufgerüttelt. Welch ein Unternehmungsgeist endlich durch die grossen Erfolge von 1870 und 71 angefacht war, davon zeugte das Gründerthum, welches fast unmittelbar darauf, und zu allermeist gerade in der Hauptstadt des neuen Reiches, wo ja die reinste Begeisterung herrschen musste, wie eine Sturmfluth hereinbrach, und doch zuletzt nur darauf hinauslief, dass man sich möglichst schnell bereichern wollte, wäre es auch durch Ueberlistung der eigenen Mitbürger. Da hatte der Krieg uns schön vor dem *Materialismus* bewahrt! Hineingestürzt bis über die Ohren, wäre richtiger gesagt.

Stellen wir doch die Frage ganz allgemein: wie sollten wohl die vielen um Handelsinteressen willen geführten Kriege dazu beigetragen haben, den Materialismus darnieder zu halten? Gilt es anstatt dessen politische Macht, — das ändert auch nicht gar viel; denn *money is power* auch für den Politiker, der ja stäts auch ein gut Theil „materieller" Interessen im Auge behalten muss. Darum liessen wir uns die Milliarden zahlen, die freilich hinterher wenig Segen gebracht haben.

Was bleibt nun wirklich noch haltbar an der Kriegsverherrlichung unsres Strategen?

Hat er vor Jahren einmal gesagt: was wir jetzt mit den Waffen gewonnen, das würden wir wohl noch ein halbes Jahrhundert lang mit den Waffen zu schützen haben, so warf das ein trübes Licht auf die europäischen Kulturzustände, und wahrlich, wir hätten dann die Reichslande theuer erkauft! Denn eine halbhundertjährige Kriegsbereitschaft ist nicht wohl zu denken, ohne einen üblen Einfluss auf den Geist und das Vermögen der Nation!

Es muss vielmehr darauf ankommen, die Reichslande noch durch andere Bande als blos eiserne an uns zu fesseln. Es wird noch vielmehr darauf ankommen, der ganzen europäischen Politik eine andere Richtung zu geben, als auf die blossen Machtinteressen. Um dies zu ermöglichen wird man aber von einer anderen Maxime ausgehen müssen, als der schon im alten Rom praktizirten: *si vis pacem, para bellum*. Eine Maxime, die eben dahin führte, dass der Janustempel fast niemals geschlossen werden konnte, bis der ganze *orbis terrarum* erobert war. Logischer, dünkt mich, wäre hingegen zu sagen: *si vis pacem, para pacem*, so gewiss als man, um ein Ziel zu erreichen, auch darauf hin arbeiten muss, nicht aber auf das Gegentheil davon. Und diese Maxime ist es, die einzig zugleich der christlichen Weltansicht entsprechen würde, nach welcher eben der Krieg kein Element der von Gott eingesetzten Ordnung bildet, sondern der Friede die gottgewollte Ordnung selbst ist.

Muss man gleichwohl Krieg führen, was freilich in dieser Welt, wie sie einmal ist, die *ultima ratio* bleiben wird, so ist dann gewiss ein vorbereitetes Heer und ein grosser Schlachtendenker von unschätzbarem Werth. Allein der Krieg bildet doch nur einen Ausnahmezustand, und von viel tiefer greifender, weiter reichender oder nachhaltigerer Wirkung erweist sich statt dessen dasjenige Denken,

welches sich auf die Verbesserung der öffentlichen Institutionen und Zustände richtet, als andererseits das Schlachtendenken, woraus allerdings im einzelnen Falle Sieg und Niederlage entsprangen, darüber hinaus für echte und grosse Kultur aber keine dauernde Wirkung weiter zu gewinnen war; wohingegen die Ideen eines Montesquieu und Adam Smith noch heute in unseren Staatsverfassungen oder wirthschaftlichen Gesetzen fortleben und fortwirken. Nun aber haben eben diese Ideen durch den Verlauf der Dinge selbst sich doch als unzulänglich erwiesen, und ihnen gegenüber sind seit St. Simon allmählich wieder neue Ideen hervorgetreten, welche auf die Begründung einer wahrhaft menschlichen Gesellschaftsverfassung und Völkerordnung hinzielen, und deren Fortbildung zu einem haltbaren und praktisch brauchbaren System von jetzt an die grosse Aufgabe geworden ist. Eine Aufgabe, deren richtiges Verständniss leider allen denjenigen von vornherein verschlossen bleiben müsste, für welche die Höhenpunkte menschlicher Entwicklung durch den Krieg bezeichnet wären. Denn diese Aufgabe läuft gerade darauf hinaus, dass statt der militärischen Organisation, die ursprünglich dem Feudalismus zum Grunde lag, vielmehr die Organisation der produktiven Arbeit in den Vordergrund träte, damit auch jeder Arbeit der verdiente Lohn zu Theil werde. Beides die unerlässliche Bedingung zur Begründung eines Friedenszustandes, welcher der genannten Kriegsbereitschaft nicht bedarf, weil er durch die *Zufriedenheit*, welche daraus entspränge, zumeist schon sich selbst garantiren würde. Ist es doch fast nur eine Tautologie, dass mit der Zufriedenheit auch der Friede gegeben wäre. Und noch einmal gesagt: die Maxime, kraft deren einzig zu solcher Entwicklung zu gelangen wäre, und die für jeden gesunden Verstand schon durch sich selbst klar sein müsste, ist keine andere, als *si vis pacem, para pacem*.

Die hervorragenden Verdienste, welche sich Graf Moltke auf seinem eigensten Gebiete erwarb, stehen ausser Frage. Gilt er dabei persönlich als ein sehr humaner und — was ihn um so höher stellt — zugleich sehr anspruchsloser Mann, so ist es um so bedauerlicher, wenn ein solcher Mann sich zur Aeusserung von Ansichten hinreissen lässt, die mit der Humanität, geschweige gar mit dem Christenthum, unvereinbar bleiben, und eben um der Autorität seines Namens willen umsomehr der Zurückweisung bedürfen. Hüte man sich doch, rein menschlichen Dingen, und nicht einmal menschlich im besten Sinne, durch Berufung auf den lieben Gott eine höhere Weihe geben und sie somit der Kritik entziehen zu wollen; wenn irgendwo, so gilt hier die scharfe Unterscheidung: *„Gebt dem Kaiser was des Kaisers, und Gott was Gottes ist!“* —

Constantin Frantz.

VII.

Offenes Schreiben an den General-Intendanten der K. Preussischen Hoftheater, Herrn von Hülsen.*)

Hochzuverehrender Herr General-Intendant!

In der Nr. 17 der Berliner Zeitschrift „*Die Musikwelt*" steht die Erwiderung von Ew. Excellenz auf die von dem Redakteur des Blattes in einer vorherigen Nummer gegebene Erklärung betreffs des „Ring des Nibelungen" und seines Nichterscheinens auf der Berliner Hofbühne. Da diese Erwiderung mit Anführungszeichen umgeben und unseres Wissens nicht verleugnet worden ist, so nehmen wir an, dass E. E. den Gegenstand für wichtig genug erachten, um die in seinem Bezug gemachten Auslassungen aller Konfessionen in Betracht zu ziehen, und bitten wir uns dieselbe Aufmerksamkeit, welche E. E. Herrn Max Goldstein zu schenken die Gewogenheit hatten, als Wagnerianer ebenfalls aus.

Was uns zu dieser Beantwortung Ihrer Erwiderung veranlasst, ist erstens der schlichte Ton derselben, welcher keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, dass E. E. unbedingt im Rechte sich fühlen; zweitens — und dies ist wunderlich genug —, dass E. E. gewissermaassen im Wagnerischen Sinne Recht haben. Betreffs der Schlichtheit wollen wir nur gleich nebenbei bemerken, dass dieselbe bei der Aufzählung der Theater, welche den Cyclus gegeben haben, sich uns ein wenig verschleiert hat: dass der Leipziger Direktor einen anderen Punkt als seine Stadt für die Aufführung wählen muss, ist denn doch eine etwas vague Insinuation; wäre die Unternehmung in Leipzig schlimm ausgegangen, woher nähme er den Muth zu einem so schwierigen Beginnen wie die Aufführung in Berlin? München und Mannheim gar nicht erwähnt zu sehen, machte uns stutzig; von letzterem Theater ist nachgewiesen worden, dass es mit „Rheingold" und „Walküre" gute Geschäfte gemacht hat, und man weiss auch, dass, wenn der „Ring" dort noch nicht vollständig gegeben worden ist, der Grund davon in Veränderungen im Theater-Comité zu suchen sei. München, würden E. E. uns wohl einwenden, kann, weil unter ganz besonderen Verhältnissen sich befindend, hier gar nicht in Betracht gezogen werden. E. E. meinten damit den huldvollen Ernst, mit welchem Seine Majestät der König von Bayern die Werke Richard Wagner's unter Seinen Allerhöchsten Schutz genommen hat. Aus Loyalität aber strömt kein Publikum fünfzehn Jahre lang in das Theater. Was hat nun der fürstliche Ernst in Wahrheit bewirkt? Dass der Geist der Aufführungen demjenigen der Werke am Ähnlichsten ist, und während man behaupten darf, dass nirgends die Wagner'schen Werke so verstimmend und verstümmelt gegeben werden, wie in Berlin, kann man versichern, dass sie nirgends so viel Leben athmen und so nahe an ihre Verwirklichung streifen, wie in München, was denn auch den Zudrang des Publikums erklärt. Die Schlechtigkeit der Aufführungen, dies ist ein Punkt, auf welchen wir E. E. aufmerksam machen möchten, nachdem wir E. E. unterbreitet haben werden, worin Sie im Wagner'schen Sinne Recht haben.

*) Auch für diesen, *das Missverhältniss zwischen dem Künstler und dem Kunstbetriebe in unserer Zeit* drastisch charakterisirenden Brief gilt das in der Note zum vorigen „Beitrage" allgemein Bemerkte; der genannten Persönlichkeit dürfte die Rolle des Adressaten in diesem Falle als einer (vielleicht noch zumeist edelmüthig gearteten) charakteristischen Verkörperung des Geistes jenes unleidlichen Missverhältnisses zuertheilt werden. Die cursiv gedruckten Stellen der ihm hier in den Mund gelegten Worte sind dem Referate der persönlichen Auslassung des General-Intendanten gegen seinen Interviewer M. Goldstein in dessen Journal „Die Musikwelt" entnommen. D. Red.

Es wäre wohl nicht zu begreifen, weshalb der Autor seit dem Entwurfe seiner Tetralogie auf die Erbauung eines eigens dafür bestimmten Theaters und auf seltene Aufführungen seines Werkes daselbst Jahre und Jahre gedrungen hätte, wenn er meinen könnte, dass der „Ring" in seinen verschiedenen Theilen sich in das *„Repertoire"* einfügen liesse und für die Theater zu verwerthen sei. Ferner scheinen E. E. uns auch darin Recht zu behalten, wenn Sie finden, dass „Tristan" und „Die Meistersinger" Ihrer Bühne nicht zuträglich sind; denn so viel wir wissen, hat Ihnen der Meister „Tristan" zuerst abgeschlagen, und ist er nur durch Niemann's Eifer und durch das bedeutsame Verhältniss, in welches er zu diesem wie zu anderen hervorragenden Künstlern Ihrer Bühne gerathen war, bestimmt worden, dem wiederholt ausgesprochenen Wunsche nachzugeben. Auch die „Meistersinger" hätten E. E., glauben wir, nicht erhalten, wenn ihr Autor damals sein Theater erbaut gehabt hätte. Worin Sie uns aber im Unrecht zu sein scheinen, das ist erstens, wenn Sie „Lohengrin" und „Tannhäuser" von dem Urtheilsspruche ausnehmen; denn sie sind Kinder eines Geistes und ebensowenig „Opern" wie die „Meistersinger" und „Tristan". Zweitens, indem Sie nicht bedenken, dass „Tannhäuser" und „Lohengrin" in Folge der schlimmen Aufführungen sehr langsam, ja erst seit der Mitwirkung Niemann's darin, sich in Berlin eingebürgert haben, und dass für die jüngeren Werke der Verlauf der Zeit in Berlin gleichfalls ein Publikum schaffen könnte.

Nun fragen wir aber E. E.: welche Stellung, in dieser mit dem Künstler übereinstimmenden Erkenntniss des Missverhältnisses von dessen Werken zu den bestehenden Bühnen, hätte wohl der Vorsteher des ersten deutschen dramatischen Institutes einzunehmen gehabt, als, unter Umständen ohne Vorgang in der Kunstgeschichte, der Künstler es vermocht hatte, sein Werk auf seine Weise aufzuführen? Wir meinen, dass er ungefähr folgendermaassen zu sich hätte reden dürfen, nachdem das Erstaunliche ihn zu einiger Besinnung hätte kommen lassen:

„Dieses Werk gehört nicht auf die Bühnen, wie ich eine derselben zu leiten die Ehre habe; ich erlebe es, dass es in der merkwürdigsten Art zur Aufführung kommt; mein königlicher Herr giebt durch seine Gegenwart dieser Aufführung die Weihe; ich denke daher, dass ich der Allerhöchsten Genehmigung nicht entbehren werde, wenn ich nach Kräften die Wiederholungen der Festspiele in Bayreuth unterstütze, die anderen Theater-Intendanten auffordere, dasselbe zu thun, und wir somit ein künstlerisches Wirken fördern, welches unseren Instituten nur zu Gute kommen kann, da der Geist, der in Bayreuth weht, und der Charakter, der sich dort kundgiebt, wohl uns fremdartig, sicher aber kein gemeiner ist. Ueberdiess haben wir jetzt mit einer Thatsache zu rechnen."

„Erlauben Sie", unterbrechen uns E. E., „so spräche ein Wagnerianer, ich bin aber keiner." Ein Wagnerianer spräche noch ganz anders; doch gesetzt, der zum Intendant gewordene Wagnerianer liesse sich also zu sich vernehmen, — wir haben noch das Selbstgespräch für den der Bayreuther Idee durchaus unzugänglichen Berliner Hoftheater-Intendanten in Bereitschaft, und es lautet folgendermaassen:

„Die Festspiele sind ein vollständiges Fiasko, der weitaus grösste Theil der Besucher ist unbefriedigt heimgegangen. Verlassen von Allen, welche Macht und Mittel hatten, ihm zu helfen, sieht sich der Urheber derselben gezwungen, sein Werk, welches er nicht für die bestehenden Bühnen schrieb, denselben auszuliefern. Mit einem Defizit belastet, welches er ohne die ausdauerndste königliche Huld eines erhabenen Wohlthäters niemals bewältigt hätte, schliesst er die tollkühnste und verlichteste aller Theaterunternehmungen. Nichtsdestoweniger **besteht** er, sein Werk, ja selbst sein Gedanke; denn die Zahl seiner Anhänger nimmt zu, und es

bildet sich selbst eine Aergerniss erregende kleine Gemeinde, in Folge seines Misserfolges, um ihn herum. Wohl keinen künstlerischen Namen werde ich im Auslande antreffen, der berühmter sei als wie der seinige, und keine Erfolge lassen sich mit den seinigen vergleichen. Wenn auch z. B. die „Meistersinger", welche in München mit Betz und Mallinger den unbestrittensten Erfolg gehabt, bei mir mit denselben Sängern keine rechte Anziehungskraft bewähren, wenn ich auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" mit Unglauben erst spät und so wenig gut gegeben habe, dass, wie Wagner einmal in Berlin den „Lohengrin" dirigiren wollte, ich selbst die Sache hintertreiben musste, damit er über das Ungenügende der Aufführung sich nicht beschwere, — so fühle ich doch, dass ich es hier mit einer unberechenbaren Grösse zu thun habe. Kleinere Bühnen sind dem Beispiele von München gefolgt und haben den „Ring des Nibelungen" gegeben. Es ist wohl seit dem viertel Jahrhundert, dass ich mein Institut leite, niemals eine Kunstleistung von mir gefordert worden, und ich habe ruhig allem zusehen können, was um mich herum geschah, wie z. B. den Erfolgen der Meininger Truppe, ohne mich zu rühren zu brauchen. Aber die vorliegende Frage scheint mir doch so bedeutend, dass ich seit einer Reihe von Jahren mich mit Zeitungsnotizen in ihrem Betreff abgebe und sogar eigene Verbote, den „Ring des Nibelungen" im Auge, an die mir unterstellten Theaterleitungen erlasse. Nolens volens habe ich Stellung zu nehmen; ich bin nun einmal an der Spitze des kgl. preussischen Hoftheaters. Preussen ist nun einmal an der Spitze Deutschlands, und es ist, wie die Deutschen sind, nicht zu umgehen, dass bei jeder Festgelegenheit die Ehre, die dem Dichter und Künstler gebührt, in langmächtigen Prologen von der Bühne herab besungen wird. Ich glaube, ich könnte als Vertreter des Schutzes, den der König von Preussen der Kunst angedeihen lässt, den „Ring des Nibelungen" geben; es wird ein schlechtes Geschäft sein, ich werde Nöthe sondergleichen zu ertragen, und dabei die Zeitungen nicht auf meiner Seite haben; ich möchte es aber doch versuchen. Ganz kann ich es mir nicht verbergen, dass ein Hoftheater lediglich mit einer strammen militärischen Administration seinen Zweck nicht durchweg erfüllt, sondern dass es dann und wann auch die idealen Kräfte in Betracht zu ziehen und in Spannung zu bringen hat. Ich meine zwar, dass *in zwanzig Jahren von dem Werke nicht mehr die Rede* sein wird, aber ein Hoftheater hat für die Unsterblichkeit nicht verantwortlich zu sein. Es heisst, das Werk sei besonders Deutsch, da es die Ursagen unseres Vaterlandes behandelt; ich glaube, wenn Verdi oder Gounod etwas Aehnliches für Italien oder Frankreich zu Stande brächten, keinem Impresario würde der Zweifel und das Bedenken gestattet sein, welchen ich als Hoftheater-Intendant mich hinzugeben habe. Und so wenig ein ordentlicher Geschäftsmann sich um Nachruhm zu kümmern hat, so beschleicht mich doch der Gedanke, dass mein Bestreben, der mir unfasslichen Erscheinung gerecht zu sein, in künftigen Zeiten anerkannt werden würde, und dass die Wirkungen dieses Bestrebens am Ende sicherer und nachhaltiger sein könnten, als selbst ein gutes Geschäft."

(Dass Richard Wagner E. E. den „Ring" nicht zur Aufführung anvertrauen würde, und zwar aus dem Grunde, weil er die Aufführungen in Berlin für unbedingt schlechte erachtet, ist uns gesagt worden. Wir lassen das aber hier aus dem Auge; denn wenn E. E. ein Selbstgespräch, wie das, welches wir Ihnen unterlegen, zu führen sich herbeiliessen, so hätten die Aufführungen in Berlin auch ein anderes Gepräge, und der „Ring" würde Ihnen wohl ebenso gut übergeben werden können, als Schwerin, Braunschweig, Weimar u. s. w.).

„Ich begreife Sie wirklich nicht", erwidern uns E. E. *„Alles hat seine Grenzen: den Theil der Trilogie, der mir gut gefallen hat, ‚die Walkure', hatte ich mir erbeten. Der Meister hat sie mir zugesagt, darauf sein Wort zurück-*

genommen, und als ich telegraphisch anfrug, ob die gemeinschaftlich mit Direktor Neumann aus Leipzig beabsichtigten Aufführungen des gesammten Werkes auf der Berliner Hofbühne mir das Recht zuertheilen würden, nach dem Compagnie-Unternehmen die „Walküre" einzeln zu geben, *erhielt ich von dem Meister gar keine Antwort.*"

Hier liegt allerdings ein schwer zu berührender Punkt, weil er unsere ganzen Kultur-Gewohnheiten betrifft, welchen der Einzelne sich unleicht entziehen kann. Das Benehmen gegen souveräne Herren ist auf das Genaueste festgestellt; das Gebahren einer geistigen Macht gegenüber steht aber nirgends vorgeschrieben. Wenn man gar oft in den Lustspielen sich darüber zu ergetzen hat, dass das Bestreben der Kleinen, der Sitte gemäss gegen die Grossen sich zu betragen, die komischesten Kundgebungen veranlasst, so besteht der Unsinn in dem Verkehre mit dem geistig Hohen meist darin, dass sonst sehr gebildete und der Form sehr sichere Menschen dabei ungeschickt werden, in der Besorgniss, etwa zu rücksichtsvoll zu scheinen, oder dass sie es in diesem Fall gar nicht zu sein verstehen. Diese Art Unsinn aber wird als solcher nur von denjenigen empfunden, welche sich zu sagen vermögen, wie ungeheuer selten eine vornehme künstlerische Erscheinung ist, welche Bedeutung sie für die ganze Kultur eines Landes hat, und wie ein zartes Eingehen auf ihre Vorrechte, wie ein Feingefühl für ihre Ehre, denjenigen am besten stehen würde, welche in irgend einem Verhältniss zum Idealen stehen, sei es zu dem Ideale des Königthums oder zu dem der Kunst. Dass der Künstler ein Ehrgefühl hat, welches mit Ehrfurcht zu behandeln sei, das scheint man in Deutschland sich noch wenig gesagt zu haben; die submisse Stellung unserer grössten Wesen, Mozart, Weber, Haydn, die man nach Belieben verhungern, verkommen oder domestikalisch gut leben liess, hat bei uns den Begriff des Künstler-Stolzes kaum aufkommen lassen. So durften E. E. in der That keinen Verstoss gegen die Schicklichkeit darin finden, im Augenblicke, wo unter unsäglichen Mühen der Künstler seinen Gedanken einer Gesammt-Aufführung seines Werkes verwirklichte, von ihm das Bruchstück der „Walküre" zu verlangen, und damit die andern Theile der Tragodie gleichsam für nicht tauglich und die Konzeption, für welche er sein künstlerisches Leben eingesetzt hat, für überflüssig zu erklären. Man spricht nicht vom Strick in dem Hause eines Gehängten, sagt das Volk, welches dem Schicklichen zuweilen näher steht als die Vornehmen; und in der That, wenn E. E. uns den Scherz gestatten wollen, man könnte diesen Erfolg der „Walküre" als den Strick betrachten, an welchem Wagner's Ruhm hängt. Wenn nun unser Meister Ihnen auf Ihre erste Anfrage in so missverständlicher Weise erwiderte, dass E. E. glauben konnten, er habe Ihnen die „Walküre" zugesagt, so ist uns das bloss der Beweis dafür, dass er seinem Gaste gegenüber in Bayreuth besser gewusst hat, was sich ziemt, als der Vertreter des ersten deutschen Kunstinstitutes gewusst hat, was er dem Stolze des ersten deutschen Künstler's schuldig wäre. Wir gehen aber weiter und behaupten, dass, wenn auch vielleicht bei der ausserordentlich aufopferungsvollen Theilnahme, welche Sänger allerersten Rufes wie Niemann und Betz seinem Unternehmen widmeten, der Meister dem Chef dieser Künstler die Preisgebung seiner Schöpfung durch die Verstümmelung derselben zugestand, es der Zwang seiner Ehre von ihm später unbedingt forderte, dass er sein Wort zurücknehme und neuen Zudringlichkeiten gegenüber schliesslich gänzlich schwieg. Diess alles aber geschieht nicht mit leichtfertigem oder übermüthigem Sinne, und wer das Verhältniss des Künstlers zum Leben beobachtet und verfolgt, findet es in hohem Grade ernst, ja tragisch. Wenn der schiffbrüchige portugiesische Dichter sein Epos über die Wellen gehalten hat, mit dem einen Arme dem Lande zuschwimmend, so kann man ihm Richard Wagner

vergleichen, welcher über die Wogen des Lebens zwanzig Jahre lang sein Werk emporgehalten hat, um am Schlusse sich nun von der Seite her, die zum Theile das Amt versieht die dramatische Kunst seines Vaterlandes zu vertreten, auf das Empfindlichste, und zwar in voller Absichtslosigkeit gekränkt zu sehen. In dieser Absichtslosigkeit liegt das Tragische, nämlich das Unausgleichbare.

Ein alter Wagnerianer, welcher die unbegreiflichen Missverständnisse verfolgte, denen der doch so berühmte Dichter-Musiker trotz allen Erklärungen seinerseits, preisgegeben blieb, rief einmal in unserer Gegenwart mürrisch aus: „Das Thier steht gewiss in seiner schweigsamen, wahrhaftigen Vollendung dem Genie näher, als der gewöhnliche Mensch; dieser bedient sich der Sprache zur Verstellung seiner Rosheit, oder zur Blosslegung seiner Einfältigkeit, das Genie aber gebraucht sie als unmittelbare Kundgebung von tiefen Gedanken und wahren Empfindungen; in Bezug auf letztere ist sie ihm, was dem Thiere der Blick oder die Bewegung." Dieses dem Missmuth entschlüpfte Paradoxon hat uns nachdenklich gemacht; die babylonische Verwirrung, welche trotz der Gleichartigkeit der Sprache die Menschen eines Landes scheidet, ist uns immer offenkundiger geworden, und wir fragen uns in der That, ob wir Wagnerianer E. E. und ob E. E. uns Wagnerianer verstehen können, trotzdem wir Alle gut Deutsch reden und ehrliche Menschen sind. Und so bitten wir E. E. um Entschuldigung, wenn wir an E. E. schreibend, zuweilen auch an Andere gedacht, und manches E. E. Unbegreifliche gesagt haben sollten. Mit der Versicherung möchten wir nun aber noch abschliessen, dass die echten Wagnerianer E. E. niemals Schwierigkeiten bereiten werden; indem sie, in diesem Verhältnisse, das Wagnerische Genie gern mit einer Sonne vergleichen, die deutschen Hof- und Stadttheater aber mit den Planeten, welche sie umkreisen, von ihr seit vielen Jahren Licht und Wärme empfangen, durch eigne Gesetze jedoch gezwungen sind, abwechselnd Tag und Nacht und verschiedene Jahreszeiten sich gefallen zu lassen. Ziemlich sicher ist es für uns wie für die Intendanten, dass, wenn diese Planeten, aus den gewohnten Bahnen tretend und der Anziehungskraft der Sonne einzig folgend, dieser zu nahe kämen, sie dem Untergange preisgegeben wären.

Somit verbleiben wir ohne Groll als E. E. gehorsamste Diener

mehre Wagnerianer.

Geschichtlicher Theil.

Berichte aus der Gegenwart.

Die Musik in England.

Ein Brief aus London.

Auswärtige Freunde haben wiederholt gefragt, welches das Resultat aller musikalischen Bewegung in England während der letzten zehn Jahre sei? Was die unaufhörlichen Besprechungen in Zeitschriften, die Thätigkeit des Wagner-Verein's, die grossen Konzerte in St. James' und Albert-Hall zu Stande gebracht hätten, was England von Bayreuth, oder Bayreuth von England erworben habe? — worauf man aufrichtig antworten muss: „Jedenfalls bis jetzt sehr wenig, obgleich Vieles noch werden kann."

Wir haben in London viel Druckpapier verschwendet, zahlreiche Orchester-Aufführungen gehabt; letztere von wechselnder Vortrefflichkeit, prachtvoll zuweilen, manchmal auch mittelmässig, und mehrmals wegen der Mangelhaftigkeit der Sänger vollständig fehlschlagend; und dabei enorme Ausgaben. Alles zusammengenommen brachten die nöthigen riesigen Mittel und die ausgeübte Energie dem Bayreuther Kapital merkwürdig wenig Gewinn, dessen bedeutende Vergrösserung doch der treibende Gedanke bei unseren Anstrengungen gewesen war.

Dies ist die einfache Wahrheit in Betreff der äusseren Seite der Dinge; und den englischen Mitgliedern des Bayreuther Patronatvereins ist diess auch vollkommen bekannt. Es mag aber gut sein, unsere Freunde darauf hinzuweisen, dass es andere Seiten gibt, wichtiger als die finanziellen, auf welchen die „Musik in England" wie der Morgen eines neuen Tages glänzt, und welche es mehr als wahrscheinlich erscheinen lassen, dass der Bayreuther Geist in näheren Kontakt mit der Kultur Englands kommen wird. — In der That sind die Veränderungen, welche rücksichtlich der Beziehung der Musik (sagen wir der *Beethoven*'schen Musik, um nicht missverstanden zu werden) zu der Zivilisation in England stattfinden, viel grösser und ausgedehnter, als man gewöhnlich annimmt. Auch ist es denjenigen unter uns, welche beobachten und vergleichen, klar, dass einige der weitestreichenden Veränderungen ebenso deutlich auf Bayreuth hinweisen, als sie aus Antrieben des grossen Bayreuther Meisters selbst, zu irgend welcher Zeit seiner langen Laufbahn, entstanden sich erweisen.

Schon zu Shakespeare's Zeit und früher hat Grossbritannien seine eigene Musik gehabt: ein einheimisches schönes Volkslied, jetzt in England erloschen, in Schottland und Wales jedoch noch am Leben: daneben eine geistliche und weltliche Kunstmusik von hohem Rang, welche ebenso sehr wie die damalige Architektur und Poesie, das Gepräge des Elisabethischen Zeitalters trug. Und diese Musik lebt bis auf den heutigen Tag; die Chorgesänge von Tallis und Orlando Gibbons sind noch jetzt in den Kirchen zu hören, und Wilbye's Madrigale, sowie Morley's mehrstimmige Lieder sind manchem Landchor vertraut. Gleichwie der National-Charakter fortbesteht, hat der Geist englischer Musik bewiesen, dass er unauslöschlich und unausrottbar ist. Er war das Resultat englischen Gefühles, englischer Sitten und selbst physischer Eigenthümlichkeiten; damals wie jetzt erschien der Typus des englischen *gentleman* rein, zurückhaltend, fast scheu, doch selbstvertrauend, tapfer, thätig und abenteuerlich, frische Luft, Sonnenschein, Berg und Meer über Alles liebend. —

Während der Puritanischen Tage und der trivolen unenglischen Periode der Wiederherstellung der Stuarts schlummerte dieser Geist; zu der Zeit der Hannover'schen Könige lebte er wieder auf, um Händel's Meistergeiste zu begegnen, und zuletzt in Berührung mit Bach, Beethoven und Wagner zu kommen. —

Heutzutage unter den verwirrenden Verhältnissen unseres gesellschaftlichen Lebens, mit dem enormen Reichthum und der dichten, jeden Grad von Kultur und Nicht-Kultur besitzenden Bevölkerung, existiren gleichzeitig eine Menge zweideutiger Elemente, welche unvermeidlich sind. — Man hört viel Geistloses und Sentimentales in Kirchen und Konzerträumen; hier und da sogar wirklich gemeine Musik in Theatern und Musikhallen. Freie Konkurrenz in theatralischen Angelegenheiten hat eine grosse Menge schlechten Zeugs von Paris und anderswoher zugelassen, und vielleicht ist die Spekulation auf diese mehr oder weniger gemeinen Neigungen John Bull's in letzter Zeit allgemeiner denn je zuvor geworden. Trotzdem lebt aber das Wahre und Gute fort, und John bleibt hochherzig und intelligent wie immer. Er hat sich ehedem durch manchen Sumpfboden Bahn gebrochen; und er wird die der Pariser *opera bouffe* nachgeahmten Extravaganzen, so wie seine zu Hause erzeugten schwächlichen Balladen, mit denen er zur Zeit liebäugelt, ohne weiteres bei Seite schieben, sobald man ihm etwas besseres bietet.

In vieler Hinsicht ist gerade jetzt zu befürchten, dass die englische Zivilisation alle Art Musik, gute, schlechte, oder gleichgiltige, zu hastig und ohne Auswahl in sich aufnehme. In der That hat das Verlangen nach Musik so sehr zugenommen, dass die niederen und die mittleren Klassen der Bevölkerung begierig nach jeder Novität greifen, wenn deren Vortrefflichkeit auch in Frage gestellt werden kann. Das stete Wachsthum der kleineren Theater und *Musik-Hallen*, eine Art „Vergnügungen", deren Hauptstützen das *musikalische Possenspiel* und das *komische Lied*, beide unbeholfene Anwendungen oder Nachahmungen französischer Originale, sind, — ist gewiss ein grosses Unheil, andererseits aber ist es ebenso gewiss, dass diesem Unheil die Waage gehalten wird. Von einem Ende des Landes nämlich bis zum anderen, von Cornwall bis zu den Hebriden, wie auch in der Hauptstadt, existiren und vermehren sich fortwährend zahllose Chorgesangvereine. Die Musiker des Kontinents haben keinen Begriff von der vielfachen und guten Wirksamkeit dieser im Stillen von englischen Musikern und Dilettanten vollbrachten Arbeit. Betrachten wir z. B. die Gesangvereine in Wales: es ist ihnen hoher Ernst mit ihrer Musik, und ihre Versammlungen sind nichts weniger als *Tanzkränzchen* oder bequeme *Heirathsbureaux*, wie dies anderswo der Fall sein soll. Die Behauptung, dass sich im Vereinigten Königreiche fünfzigtausend Männer und Frauen finden würden, die vereinigt die Chöre des *Messias* ohne Probe singen könnten, ist keineswegs übertrieben. So erscheint der Chorgesang unter den „Dissenters" und niedereren Mittelklassen als eine unbewusste Reaktion gegen das viele Hässliche und trocken Langweilige in ihren täglichen Beschäftigungen und die geistig enge und dumpfe Atmosphäre, in welcher sie leben, vielleicht auch gegen die kahle Steifheit ihres Gottesdienstes. Sie singen hauptsächlich Händel und Mendelssohn, jetzt auch Bach; und wer weiss, ob nicht binnen Kurzem die Passion, die H-moll-Messe, ja selbst die Missa Solemnis ebenso gang und gäbe bei ihnen sein werden, als der Messias?

Denken wir an das ununterdrückbare Pianoforte, welches sich in jedem Haushalt findet, dessen Bewohner es bestreiten können. Man hat Beethoven und Mozart'sche Klaviermusik allgemein angenommen. Der Absatz Beethoven'scher Sonaten ist enorm; und was die höheren Gesellschaftsklassen betrifft, so kann der Unterzeichnete aus eigener Erfahrung bezeugen, dass die Ausführung Beethoven'

scher Werke durch viele junge englische Damen derart ist, dass man hinsichtlich des Style und des Geistes vergeblich eine ebensolche in manchem berühmten *Konservatorium* suchen kann. Und es wird nicht lange dauern, bis die jüngeren Herren aus guten Familien Aehnliches leisten werden; denn auch bei ihnen haben schon schnelle Veränderungen zum Guten stattgefunden. In den grossen Schulen Eton und Harrow, wo bei der vorigen Generation ein musikalischer Knabe als verweichlicht angesehen ward, giebt es jetzt eine genügende Anzahl von Musiklehrern, und ein grosser Theil der Knaben treibt enthusiatisch Musik. Von Cambridge und Oxford lässt sich dasselbe berichten; es ist merkwürdig, dass in den Wagner-Konzerten, oder wenn Beethoven's spätere Quartette in St. James aufgeführt werden, die *neunte Symphonie* im Crystal-Palace, *Lohengrin* in *Convent-Garden* oder *Drury Lane*, und in den jährlichen Aufführungen von Bach's hoher *Messe* seitens eines herrlichen Chors von Liebhabern, ein grosser Theil des Publikums aus Mitgliedern der Universitäten besteht.

Nichts kann die willige Aufnahme übertreffen, welche ein englisches Publikum wahrer Musik zu Theil werden lässt. In einem der Nachmittag-Konzerte in der riesigen Arena der Albert-Halle horchten sechstausend Personen einem Fragment der Liebesscene aus dem zweiten Akt von *Tristan*. Wohl kaum mehr als sechzig der Anwesenden hatten je einen Takt des Werkes gehört, oder wussten überhaupt etwas von seiner Existenz. Es herrschte eine Art religioser Stille, und als der letzte Akkord verklungen war, brach ein erschütternder, unwiderstehlicher Beifallssturm los. Wir glaubten in Bayreuth zu sein, wo ein ähnlicher Sturm nach dem Walkürenritt ausbrach, und dachten mit Verwunderung darüber nach, wie wohl ein *„gediegenes deutsches Publikum"* in einem typischen deutschen Konzertsaale über Tristan und Isolde gestaunt hätte! und ob nicht vielleicht einst der Meister eine Antwort von London auf seine sonderbare Frage: *Was ist Deutsch?*, die er stellte, als sein Lohengrin den Enthusiasmus der Italiener in Bologna erweckte, und er sich des damaligen traurigen Schicksals des Tristan in Deutschland erinnerte, — erhalten würde? Hier bei Engländern mit kraftig schlagendem Herzen und klarem Kopfe findet sich ein wahrhaftiger Enthusiasmus; und hier, auf der Basis einer gründlichen, klassischen Erziehung, kommt der deutsche Musikgeist in Berührung mit dem englischen Kulturgeist. Es sind alte Freunde, die sich schon oft in anderer Gestalt begegnet — als der junge Goethe Shakespeare studirte, und später Scott und Byron las — als Coleridge den Wallenstein, Shelley den Faust, und Carlyle den Wilhelm Meister übersetzte.

Schopenhauer sagt einmal, die Natur habe Goethe hervorgebracht, scheinbar als Gegengewicht für Kant, dessen einzige Last die deutsche Humanität erdrückt haben würde. Ebenso könnten wir in England sagen, die Musik sei entstanden, um die Welt zu erleuchten, da ihr Anblick ohne dieselbe fast unerträglich wäre. Und gewiss erscheint gerade in England das moderne Leben in mancher Hinsicht am meisten getrübt. Betrachten wir die Industrie in unseren Fabrikstädten; beobachten wir die von Arbeitern bewohnten Stadttheile in London; werfen wir einen Blick in das Innere der Läden in der ärmeren Umgegend; betreten wir ein religioses Versammlungshaus und merken wir auf den Ort, die Gesichter der Anwesenden und die Worte des Predigers; — blicken wir in eine den religiosen Angelegenheiten einer besonderen Sekte gewidmete Zeitung — und wir werden überzeugt sein, dass diese Leute die Musik annehmen müssen, wenn auch nur als Vertheidigungsmittel, und dass sie sich daran halten werden, wie ein in einem Meer von Häslichkeit Ertrinkender. Auf der entgegengesetzten Seite der gesellschaftlichen Stellung, wo der während mehrer Generationen ange-

häufte Reichthum eine natürliche, betitelte oder unbetitelte Aristokratie gebildet, deren üppige Gewohnheiten ihnen eine vielleicht zu grosse Verfeinerung der Gefühle und Sitten verliehen hat, scheint eine männliche heroische Musik ganz besonders von Nöthen. Die in ihrer Art achtbare Musik, welche bis jetzt diesen Theil der englischen Gesellschaft berührt, dient eigentlich als sanftes Opiat oder als Extra-Gewürz des Theetisches. Lassen wir hier einmal anstatt der *Lieder ohne Worte* und der *Promenades d'un Solitaire* Beethoven ertönen, die C-moll-Symphonie die schlummernden Geister wecken, — wie dies jetzt anfängt, zu geschehen, — und wir werden bald den *delicate-handed dilettante priest* aus Tennyson's *Maud* neu belebt und verwandelt sehen. Und wenn, wie Schopenhauer uns lehrt, der Musiker die höchste Weisheit in einer seinem Verstande unbegreiflichen Sprache ausdrückt, dürfte es vielleicht nicht so thöricht sein, die utilitaristische Philosophie Englands mit ihrem *„grossten Glück für die grosste Anzahl"* als eine Auslegung anzusehen, zu welcher die *A-dur-* oder Pastoral-Symphonie als Text dienen könnte. Und wenn späterhin dieser Text ideellere Auslegungen, als die von dem laufenden Materialismus oder Utilitarianismus gelieferten, hervorrufen sollte — würde das zu bedauern sein?

Der chaotische, aber, wie gesagt, zum Besseren sich hinneigende Zustand, in welchem sich die Pflege der Musik in England befindet, erscheint natürlich noch chaotischer, wenn wir die Aufwallung in Betracht ziehen, welche heute alle berufsmässigen Musiker bewegt. Unter unseren jüngeren Musikern giebt es in der That wenige, die nicht irgendwie von den mannigfaltigen Antrieben, welche in Bayreuth ihren Herd haben, berührt werden. Ihr geistiger Horizont hat sich hierdurch erweitert; sie sind nicht mehr „blos Musiker"; und mit der Zeit wird sich dies auch in der Art und Weise ihrer Musik zeigen.

Dass das technische Können der englischen Musiker vollkommen demjenigen ihrer Mitbrüder des Kontinents Stand hält, ist zur Genüge bewiesen worden, als die 200 Mitglieder des sog. *Fest-Orchesters* der Albert-Hall von allen Ecken und Enden aus London zusammenberufen wurden. Es war anfangs Mai, eine Zeit, wann die beiden italienischen Opern, sämmtliche Theater, der Crystall- und Alexander-Palast, die philharmonischen Gesellschaften etc. in voller Thätigkeit sind, so dass man annehmen könnte, jeder taugliche Künstler des Landes sei mit den Pflichten seines Berufs beschäftigt. Wohlan, mit einiger Mühe wurden die zweihundert Künstler gefunden — Eingeborene des Landes zum grössten Theil — und sie spielten die schwierigsten Stellen aus dem *Ring des Nibelungen* in einer Weise, die des Meisters Beifall zu wiederholten Malen hervorrief. Die Thatsache bedarf keiner Auslegung; und andere Thatsachen, welche einen ähnlichen, hochrühmlichen Durchschnitt technischer Leistung beweisen, können leicht betreffs unserer Solo- und Chorsänger, Orgel- und Klavierspieler etc. angeführt werden.

Das Unerfreuliche der Sache jedoch ist, dass so viel künstlerische Fähigkeit, aus Mangel eines geeigneten Wirkungskreises, verloren geht; es fehlt uns ein Mittelpunkt, eine Muster-Anstalt, welche ein ideelles Beispiel gäbe, und nicht fortwährend zwischen einem und dem anderen Mittel schwankt, um ihr Ziel zu erreichen. *Wir sind keinen Augenblick von der Rücksicht auf rasche finanzielle Erfolge unabhängig.* Dies ist unser Schade!

Der Handelsgeist ist immer bereit, Alles zu schänden, was ein Musiker hier öffentlich unternehmen mag. Die unheilvolle Frage: *wird es genügend bezahlt werden, wird es sich halten*, taucht überall auf. Mit Recht hält der Engländer jeder geschäftlichen Unternehmung diese Frage als Probirstein entgegen, es scheint ihm aber bis jetzt nicht eingefallen zu sein, dass ein solcher Probirstein der Kunst gegenüber nichts taugt. So kommt es, dass, ungeachtet aller Fähigkeit und

Energie, welche unsere Musiker so häufig zeigen, und aller Intelligenz und Sympathie unserer Laien für wahre Musik, wir dennoch immer wieder bei dem Satz anlangen: *Wir sind durch die Geldfrage gelähmt.* Und es erscheint unmöglich eine Bahn durch diesen schmählichen Stand der Dinge zu brechen, bis die *ganze* Nation zur Erkenntniss der Thatsache kommt, dass Musik und Geld sich nicht nach Belieben vertauschen lassen.

Wir haben im vergangenen Frühling die Künstler der *Comédie Française* hier gehabt, und waren von ihren in allen Einzelheiten korrekten Vorstellungen ganz bezaubert; wobei wir nur beklagten, dass unsere besten Schauspieler, deren Begabung und Kenntnisse keineswegs denjenigen unserer französischen Gäste nachstehen, unfähig seien, uns etwas zu bieten, was deren festem, gleichartigem Styl nahe kommen könnte. Doch unserer Gewohnheit gemäss waren wir geneigt, den bedeutenden Punkt zu ignoriren, dass die *Comédie Française* beabsichtige, die französische Kunst von ihrer besten Seite darzustellen, und dass sie folglich nicht profitirt, es nie gethan hat, und nicht die Absicht hat, zu profitiren!

Die Londoner Aufführungen der Comédie Francaise waren wohl von finanziellem Erfolg begleitet; doch war diess ein glücklicher Zufall, der das Wesen der Institution nicht berührt, von welcher wir wissen, dass sie praktisch unabhängig von den Schwankungen des Pariser Geschmackes ist. Leider ist es nie die Gewohnheit der britischen Regierung gewesen, künstlerischen Institutionen irgend welcher Art eine Unterstützung zu gewähren, und es wäre thöricht, auf einen Wechsel der Politik in dieser Hinsicht zu hoffen. Wahr ist es jedoch, dass private Hilfsquellen in England ergiebig genug sind, um für die Musik und die Bühne das zu thun, was die Regierungen unserer Nachbarn so gut für das „*Théatre Français*" gethan haben, wenn nur die dringende Nothwendigkeit eines Vorgehens nach dieser Seite hin einmal klar gefühlt und eingesehen werden möchte.

Einem Engländer, der die Musik liebt, ist mit einem Hinweis auf musikalische und theatralische Dinge in Deutschland nicht leicht beizukommen. Er ist keineswegs geneigt zu glauben, dass eine Nachahmung des deutschen Theater- und Konzertwesens für England von Nutzen sein könnte. Hat er eine Zeitlang in einer grösseren deutschen Stadt gelebt, so ist er überzeugt, dass die Gehaltunterstützung, welche die deutschen Fürsten und Stadträthe ihren Theatern verleihen, die Aufführungen von Schauspielen wenig bessert, und diejenigen von Opern unter dem Durchschnitt dessen lässt, was er selbst, bei einer privaten Unternehmung, für sein Geld in London erhält. — Auch scheint es ihm, dass die deutsche Bühne an einem wirklichen Ueberfluss von Aufführungen leidet, und er kann es nicht einsehen, wie man es zu Stande bringt, das Repertoir so unaufhörlich auf und abzuwinden und zu verändern, ohne den Athem zu verlieren. Was Konzerte betrifft, so wird er nicht zugeben, dass solche in der Regel in London schlechter als anderswo seien, und er weiss ausserdem, dass jeder einzelne auswärtige Spieler oder Sänger, worin auch sein persönliches Talent bestehen möge, gewiss einmal nach London kommen wird, wäre es auch nur um Guineen zu sammeln, und hernach den Ort zu schmähen, wenn er keine gefunden. — Allem dem kann unser einer nur beistimmen. — Aber wenn wir schliesslich auf Bayreuth weisen und versuchen, Sympathien für die dort verkörperten, hohen und uneigennützigen Absichten anzuwerben, dauert es gewöhnlich einige Zeit, bevor der Engländer fasst, was überhaupt gemeint sei. — Er versucht, einen Schimmer des „*deutschen Geistes*", welcher, wie man ihm sagt, seinen idealen Ausdruck auf der Bayreuther Bühne gefunden hat, zu erhaschen; und er denkt unwillkürlich an eine Mystifikation. — Er erklärt sich zunächst den deutschen Geist in der Gestalt des Reiches unter einem preussischen Helm, und kann nicht absehen, wie diese Erscheinung

sich bei den Tönen des unsichtbaren Orchesters bewege. Die Vogelscheuchen der Presse und des öffentlichen Verkehres beunruhigen ihn weniger: er weiss, *diese* werden kaum Zutritt zum Theater auf dem Bayreuther Hügel begehren; was giebt es aber weiter? so fragt er. — Die Universitäten, Theater und Konzerträume; etwa die Biergärten? — Wir müssen ihm nun bedeuten, dass der von uns gemeinte deutsche Geist in den Werken der grossen deutschen Männer zu suchen ist; dass derselbe wirklich in dem Herzen der Nation lebt, obgleich er in der Oeffentlichkeit gewöhnlich unter seltsamen Verkleidungen und Entstellungen erscheint, und seine Stimme sich beinahe in dem Lärm des Tages verliert; dass er einst unter Martin Luther's Kappe und Sebastian Bach's Perrücke wohnte, auf der Stirn Kant's und Schopenhauer's leuchtete, aus den Augen Schiller's und Goethe's strahlte, und in Beethoven's Symphonieen ertönt; dass die deutsche Nation einen Theil ihres Berufes erfüllte, einen andern vergass, und den Rest sorglos überging; und schliesslich, dass er von Neuem seine Flügel unter der Leitung des deutschen Meisters in Bayreuth zu einem weiten Fluge ausbreitet.

Engländer wie Franzosen sind gewöhnt, so wenig Widerspruch zwischen dem Durchschnitt der Kultur der Nation und den Tendenzen ihrer Haupt-Vertreter zu sehen, dass es ihnen besonders schwer fällt, sich zu vergegenwärtigen, wie umgekehrte Verhältnisse in Deutschland mit Gewalt eine ideale Neigung in den besten Gemüthern hervorbringen, und diese veranlasst, Typen der Kunst zu erfinden, welche *rein menschlich* und frei von jeden spezifisch nationalen Formen doch so wahrhaft deutsch wie *Faust* oder die *neunte Symphonie* sind. Und ein weiterer Schritt fällt noch schwerer; denn es wird nöthig zu bekennen, dass die Pflege solch rein menschlicher Ideale in der deutschen Poesie und Musik von höchster Wichtigkeit für *alle* Menschen ist, und dass sie besonders eine Nation betrifft, die mit Deutschland so nahe verwandt ist, wie England.

Nach einer solchen Auslegung kann man dann auf einfachere Weise den Schluss finden; nämlich dass das Beste, was Deutschland jetzt bietet, Musik ist; dass das von dieser Musik durchdrungene moderne Drama eine ungeahnte Höhe in Bayreuth erreicht hat; und dass die dortigen Aufführungen bestimmt sind, einen *wahren Styl* für eine entsprechende Ausführung der deutschen Werke idealer Richtung festzusetzen und zu erhalten; dass endlich, gleichwie in der Kunst ein einziges erfolgreiches *Beispiel* mehr werth ist, als aller theoretische Unterricht der Welt, die dort aufgestellten praktischen Beispiele Keime vorstellen mögen, welche gute Früchte in allen Theilen Europa's und jenseits des Meeres tragen werden, wenn man sie nur verständig pflegt und ungehindert wachsen lässt. Oder, da ein Engländer stäts eher bereit ist, mit Menschen als mit allgemeinen Dingen zu sympathisiren, so sei ihm dieses gesagt: Hier ist der erste schöpferische Künstler des 19. Jahrhunderts, welcher immer von Neuem bewiesen hat, dass er die vollste Fähigkeit besitzt, dramatisch-musikalische Aufführungen, so staunenswürdig wie seine eigene schaffende Kunst, zu organisiren; er stellt seine Zeit und Energie zur Verfügung, um der musikalischen und dramatischen Welt hohe Beispiele darzubieten; wollen wir ihn nicht beim Wort nehmen, und ihn mit unserer ganzen Kraft und Macht unterstützen? —

Die Strecke von London nach Bayreuth ist nicht gross: und es kann geschehen, dass viele unter uns bald dahin pilgern, wie einst einer meiner Freunde, welcher den Bühnenfestspielen 1876 beiwohnte, ohne recht zu wissen was er thue, und welcher berichtete, es sei ihm zu Muthe gewesen, gleich Saul, dem Sohne Kis; der da auszog seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.

Edward Dannreuther.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Se. Majestät der König Ludwig von Bayern haben Allergnädigst geruht das Protektorat über die Aufführung Wagnerischer Werke in Bayreuth, zunächst des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ im Jahre 1882, zu übernehmen.

Durch huldvolle Entschliessung Sr. Majestät des Königs ist dem Bayreuther Patronatvereine ferner die alljährliche Gewährung der Orchester- und Chorkräfte des kgl. Hof- und Nationaltheaters in München auf zwei Monate für die Festspiel-Aufführungen unter R. Wagner's Leitung zu Bayreuth von 1882 an zugesichert.

Im treuen Zusammenhalten zur dauernden Mitförderung des grossen künstlerischen Unternehmens wird unser Verein den ehrfurchtsvollen Dank seiner aus allen deutschen Landen vereinigten Mitglieder seinem erhabenen königlichen Protektor noch auf ferne Zeit hinaus zu bethätigen bestrebt sein. Auf bayerischem Boden erblühe unter der ihrem Meister herrlich bewährten fürstlichen Huld zu neuem Ruhme vor Volk und Reich, die uns Alle verbindet:

die deutsche Kunst.

Wagner-Vereine

Gegen Mitte des Monats Dezember 1880 ist *der Richard Wagner-Verein* zu Strassburg in das zweite Jahr seines Bestehens eingetreten. Er sieht dabei auf ein Jahr zurück, in welchem durch seine anregende Thätigkeit vielleicht der Grund zu künftigen Erfolgen gelegt worden ist. Bis jetzt freilich hat sich nur ein kleiner Theil der Hoffnungen verwirklicht, welche zur Zeit der Begründung des Vereins lebendig waren. Seine Veranstaltungen sind begleitet von dem Interesse der verschiedensten Kreise der eingewanderten Bevölkerung; von den 51 Mitgliedern aber, welche der Verein jetzt zählt, sind weitaus die Mehrzahl ausserordentliche. Von der Ueberzeugung ausgehend, dass Hörern gegenüber, welchen die jüngeren Schöpfungen unseres Meisters nicht von der Bühne herab bekannt geworden sind, eine Konzertaufführung von Theilen dieser Werke vielleicht öfter eine Verwirrung des Urtheils als ein Verständniss dessen hervorruft, was das echte musikalische Drama will und kann, erachtet es der Verein für seine vornehmste Aufgabe durch belehrende *Vorträge* zu wirken, um so mehr, als er glaubt, dass alle Gelder, welche durch kostspielige Konzertunternehmungen aufgezehrt würden, eine bessere Verwendung dann fänden, wenn sie die Begründung einer festen Heimstätte unserer Kunst unmittelbar förderten. Die Vorträge fanden zum Theil vor einer grossen Anzahl geladener Gäste statt. So der Vortrag über *Parsifal*, mit welchem der Vorsitzende des Vereins, Herr Dr. Schricker, den ersten Abend eröffnete; so der Vortrag des Herrn Dr Pohl aus Baden über *die Geschichte der Entstehung des Nibelungen-Ringes*. Im engeren Kreise der Vereinsgenossen gab Herr Dr. O. Meyer an zwei Abenden eine Darlegung der Wandelungen, welche *die Welt- und Kunstauffassung Fr. Nietzsche's* erfahren hat. Eben derselbe sprach zu Anfang des Wintersemesters über *Schopenhauer's Theorie der Musik*. Von musikalischen Darbietungen, welche in der Regel den Vorträgen folgen, verdienen vor Allem Erwähnung: Beethoven's Claviersonate op. 111 und S. Bachs Chromatische Phantasie mit Fuge, beide von Herrn Dr. Noitzol gespielt, ferner die 1. Scene aus Rheingold, sowie Siegfrieds Abschied von Brünhilde mit Klavierbegleitung, letztere Scene gesungen von Herrn Unger und Frau Unger-Haupt. — Als sehr dankenswerthe Vergünstigung muss der Verein es ansehen, dass ihm für seine Abende die schönen Räume des Militär-Casino's zur Verfügung gestellt sind.

In Kassel hat sich auf Anregung unseres dortigen vortrefflichen Genossen, des Herrn Regierungsrathes Pape, ein neuer selbständiger *Richard Wagner-Verein* (jetzt 30 Mitglieder) gebildet, aus dessen Statuten folgende Paragraphen an dieser Stelle mitgetheilt seien:

§ 1. Der Verein stellt sich die Aufgabe, das Verständniss der von Richard Wagner auf dem Gebiete der musikalisch-dramatischen Kunst angestrebten Reformen durch belehrende Vorträge und musikalische Aufführungen zu fördern.

§ 2. Das Gesuch um Aufnahme in den Verein ist bei dem Vorstande anzubringen, welcher über die Aufnahme beschliesst.

Bezüglich der Mitglieder des Bayreuther Patronat-Vereins bedarf es eines Beschlusses nicht.

§ 7. Jeden Monat findet eine gesellige Zusammenkunft der Vereinsmitglieder statt.

§ 8. Die Vorträge und Aufführungen sind theils öffentlich und gegen Eintrittsgeld Jedermann zugänglich, theils nicht öffentlich; zu den letzteren können Gäste eingeführt werden.

§ 9. Der Kassenbeitrag beläuft sich auf jährlich sechs Mark. Derselbe ist halbjährlich praenumerando am 1. April und 1. Oktober zu zahlen.

§ 12. Die Auflösung des Vereins erfolgt, wenn mindestens drei Viertel der Mitglieder für dieselbe stimmen. Das vorhandene Vermögen wird dem Bayreuther Fonds überwiesen.

Dagegen hat der *Richard Wagner-Verein* in Frankfurt a/M. nach 3½jährigem Bestehen sich aufgelöst und den Restbetrag seines Vermögens dem Fonds des Bayreuther Patronat-Vereines zugewiesen. (S. unter „Fondsspenden" 1880, S. 332.) Der Verein hat in der angegebenen Zeit: drei grosse Orchesterkonzerte, fünf musikalische Abende (Gesang zu 2 Klavieren), zwei Vorträge und eine Vorlesung („Parsifal") veranstaltet. Die musikalischen Aufführungen bezogen sich fast durchweg auf Stücke aus dem *„Ringe des Nibelungen"*. (Vgl. Bayr Blätter 1878: S. 72, 178, 338; — 1879: S. 87, 366; — 1880: S. 123.)

Der *Leipziger akademische Wagner-Verein* hat das erste Semester seiner Thätigkeit beschlossen, und eine Uebersicht über dieselbe an die Redaktion dieser Blätter eingeschickt. Abgesehen von dem, bereits im VII. Stücke v. J. erwähnten Vortragsabende des 9. Juli, fanden folgende Vorträge statt:

1) am 8. Mai: „Ueber die erste Scene des Rheingold".
2) am 5. Juni: „Die Stellung der Musik im Gesammtkunstwerk."
3) am 12. Juni: „Tannhäuser, ein dramatischer Held."
4) am 26. Juni: „Ueber die Möglichkeit der Ueberwindung einiger scenischer Schwierigkeiten in R. Wagner's Nibelungenring. (Der Vortrag wurde von einem Naturwissenschafter gehalten, und durch Experimente unterstützt.)
5) am 3. Juli: „R. Wagner als Dichter."
6) am 17. Juli: „Unsere Theater und ihr Repertoir."
7) am 28. Juli: „Ueber den sogen. Idealismus, Realismus und Naturalismus in der Kunst.

Das Programm der am 30. Mai stattgehabten Musikaufführung ward gleichfalls schon im VII. Stücke bekannt gegeben.

Die Generalversammlung fand am 31. Juli statt. Es wurden in derselben zu Ehrenmitgliedern ernannt die Herren: Professor Riedel, Dr. Stade, Kapellmeister Seidl, in Anerkennung ihrer Verdienste um die Förderung unserer Sache in Leipzig, speziell um das Gedeihen des Vereines. Derselbe schloss mit obigem Personalbestand von 36 ordentlichen, 75 ausserordentlichen Mitgliedern ab.

Mindener Wagner-Verein. — Am 18. Dezember v. J. fand ein musikalischer Abend statt, an welchem Werke von Mozart: Trio Es dur für Klarinette, Bratsche und Pianoforte; Sonate D dur für 2 Pianofortes; Aria des Leporello aus „Don Juan"; Quartett G dur für Violine, Bratsche, Violoncello und Pianoforte) zur Ausführung gebracht wurden. — Am 30. Januar hielt Hr. Dr. Ludwig Schemann aus Göttingen einen Vortrag *„über das Kunstwerk R. Wagner's mit besonderer Berücksichtigung der dichterischen Seite"*. —

Zweigverein Goldene Aue. — Unser Herr Vertreter, Amtsrichter Brosel, ist von Artern nach Delitzsch versetzt worden. Der Bestand der Vereinskasse, meistentheils durch Vorlesungen des Vertreters aufgebracht und in der Arterner Sparkasse verzinslich deponirt, ist laut letzter Berechnung vom 10. Februar 1881: ℳ 742,73. Zusammengezählt mit einer ersten Sendung von ℳ 50 am 17. September 1878, ergiebt sich also die Summe von 792 ℳ 73 ₰, welche dieser kleine ländliche Verein binnen drei Jahren, Dank der alleinigen Thätigkeit seines Vertreters, für unsere Sache beigesteuert hat.

Litterarische Neuigkeiten.

Im Verlage von M. Schultze, Berlin, erschien der von unserem Mitgliede Dr. Bernhard Förster im Berliner Zweigvereine des Bayreuther Patronatvereines kürzlich gehaltene, inhalt- und wirkungsvolle deutsche Vortrag: *„Das Verhältniss des modernen Judenthums zur deutschen Kunst."* (Preis ℳ 1.)

Soeben erschien im Dieterich'schen Verlage zu Göttingen der zweite Band der *„Deutschen Schriften"* von Paul de Lagarde. (Preis ℳ 2.) Eine empfehlende Anzeige des ersten Bandes brachten unsere Blätter im IX. Stücke des Jahrgangs 1878 (S. 275). Der nun vorliegende zweite Band enthält: Die Stellung

der Religionsgesellschaften im Staate. — Noch einmal zum Unterrichtsgesetz. — Die Reorganisation des Adels. — Die Finanzpolitik Deutschlands. — Die graue Internationale. — Wenn ein Mann von weit hervorragender Bedeutung als Gelehrter und Lehrender in unserer Zeit seine Gedanken über Staat, Kirche und Gesellschaft mittheilt, ohne dabei von der mehr oder minder bewussten Anerkennung der Rechtmässigkeit der modernen Zustände auszugehen, sondern vielmehr als ein scharfer Kritiker derselben, aus eigenen Erfahrungen und Erwägungen, die Konstruktion neuer, dem nationalen Wesen entsprechender Formen des politischen und sozialen Lebens versuchend: so wird seine Stimme vor Allem von Denen nicht ungehört bleiben dürfen, welche ein gleiches, sehr ernstliches Verlangen nach regeneratorischen Umbildungen unserer Kulturwelt beseelt, auch wenn sie ihrerseits im festen Besitze eines eigenen, idealen Ausgangspunktes ihrer Bestrebungen, einer positiven Macht über die lebendigen Seelen, den theoretisirenden Ideen im Betreff des Einzelnen einer noch völlig machtlos in der Luft schwebenden politischen Praxis wohl mit einigem Rechte als Zweifelnde gegenüberstehen mögen. Die Verbindung mit den ehrlichen Kritikern der Zeit auf anderen Gebieten beruht für uns in der Gemeinsamkeit des Empfindens und der Gesinnung. Diese erhält einen starken und geistvollen Ausdruck auch in dem hier angezeigten Buche. Mögen es viele verständige Leser finden! —

In Sachen des *Vegetarianismus* ist neuerdings ein zur belehrenden Orientirung über die betr. wissenschaftlichen Fragen vorzüglich dienendes Buch im Verlage von Hartung und Sohn (Rudolstadt) erschienen: *„Die Pflanzennahrung bei dem Menschen"*, Inaugural-Dissertation von Mrs. Algernon Kingsford, Dr. med. der Pariser Fakultät, nach dem französischen Originale von Dr. Adlerholdt, Vice-Präsident de la Société Végétarienne de Paris (88 S. Preis ℳ 1,20). — Im nämlichen Verlage erschien zugleich eine zweite Auflage der populär geschriebenen *„Briefe an Virchow über dessen Schrift: „Nahrungs- und Genussmittel"* von Eduard Baltzer, mit einer Tafel Abbildungen (76 S. Preis ℳ 1,—).

In der zu Strassburg i. E. herauskommenden Zeitschrift „Strassburger kritische Revue" (N. 2 ff.) veröffentlicht unser dortiger Vertreter, Herr Dr. Oskar Meyer, in nachahmenswerther Weise kurzgefasste, aufklärend hinweisende Besprechungen über Wagner's *„Gesammelte Schriften und Dichtungen"*, im Anschlusse an die neuerdings vom Verleger (F. W. Fritzsch) eingerichtete Heft-Ausgabe derselben. — In dem Leipziger „Musikalischen Wochenblatte" desselben Verlegers (N. 6, 7, 8) erschien ein dreitheiliger Aufsatz des Red. dieser Bl. unter dem Titel: *„Der Wagnerianer als Schriftsteller."*

Vergnügungen für Mitglieder des Patronatvereines. — Der Restvorrath der im Jahrgang 1878 dieser Blätter (S. 116) den Lesern empfohlenen Schrift von Nicolaus Oesterlein: *„Die Walküre und das Rheingold in Wien"*, mit Hinblick auf das Bühnenfestspiel zu Bayreuth 1876. Eine kritische Parallele" ist vom Verfasser der Redaktion der Bayr. Bl. übergeben worden, und es können Exemplare derselben zum ermässigten Preise von 50 ₰ durch Vereinsmitglieder und Abonnenten von hier bezogen werden. Diese Arbeit behandelt ein sehr beachtenswerthes Thema: das Bayreuther Kunstwerk im Rahmen der grossen Opernbühne, und darf, als erläuterndes Beispiel zu mehrfach bei uns wiederholten allgemeinen Urtheilsäusserungen, immerhin für etwas mehr denn ein blosses, lokales, Gelegenheitsschriftchen angesehen werden. — Der Verfasser beabsichtigt übrigens demnächst ein „authentisches Nachschlagebuch" über die gesammte „Wagner-Litteratur" erscheinen zu lassen, welches auf der Grundlage seiner eigenen, umfangreichen Bibliothek (bestehend aus Büchern, Broschüren, Zeitschriften, Tagesblättern etc.) in 6 Abtheilungen systematisch von ihm ausgearbeitet

worden ist. Um die kostspielige Drucklegung dieses Werkes ihm zu ermöglichen, ersucht der Verfasser die Vereinsmitglieder und Freunde der Kunst Wagner's um eine gütige Vorherbestellung gewünschter Exemplare durch *Subskription* bei der Redaktion d. Bl. Der Preis des Buches wird auf 5 ℳ normirt werden. —

Auch auf das Buch „*Unsere Zeit und unsere Kunst*" von Hans von Wolzogen (vgl. Jahrgang 1880, S. 308), werden noch *Subskriptionen* von Mitgliedern und Abonnenten ebendort angenommen. Das Werk erscheint bei Louis Senf in Leipzig, des Verlagswechsels wegen etwas verspätet. Die Subskribenten erhalten dasselbe zum ermässigten Preise (3 ℳ, Ladenpreis: 3,75). Zur Orientirung für neue Leser der Blätter diene die Inhaltsangabe:

I. Buch: *Aus unserer Zeit.* Einleitung. 1. Kap. Zur sozialen Frage. a) Die Marxische Theorie vom Arbeitswerthe. b) Falscher und rechter Begriff der Kapitales. —

2. Kap. Ueber den modernen Liberalismus. a) Die lib. Doktrin und der Egoismus. b) Die lib. Doktrin und die Natur. Zwischenbemerkungen über den Konservativismus. c) Der moderne Parlamentarismus. d) Deutscher Parlamentarismus.

II. Buch: *Von unserer Kunst.* Vorbetrachtung. 1. Kap. In der Gegenwart. a) Der Zustand der idealen Mächte. b) Die Kulturbedeutung des Idealismus. c) Rückblick durch die Vergangenheit. d) Die künstlerische Produktion der Gegenwart.

2. Kap. Für die Zukunft. a) Der Meister der Kunst der Zukunft. b) Die Geschichtsgewalt der Zukunft. c) Die Möglichkeiten für die Kunst der Zukunft in der Geschichte. d) Die Wirklichkeit des Idealismus. —

Die „*Tonkunst*, Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik," begründet durch den Musikdirektor Albert Hahn, ist nach dem im vorigen Jahre erfolgten Tod desselben in die Redaktion des Herrn Otto Wangemann übergegangen und kommt seitdem bei A. Frantz in Demmin heraus (monatlich 2 Nro. 4°). Auch unter den dergestalt veränderten Verhältnissen wird diese durch alle Buchhandlungen zu beziehende Zeitung an Mitglieder des „*Bayreuther Patronatvereines*" (und des „Allg. Deutschen Musiker-Verbandes") für 1 ℳ pro Quartal abgelassen.

Der unter der Rubrik „Stimmen aus der Vergangenheit" im Septemberstücke der Bayr. Bl. v. J. zuerst veröffentlichte Aufsatz: „G. E. Lessing's Beiträge zur Kenntniss der deutschen Sprache" ist im Separatabdrucke unter dem Titel „*Ein Vermächtniss Lessing's*" im Verlage der Verlagshandlung von F. Graf Behr, Berlin, erschienen. (Preis 15 ₰.)

Berichtigungen. — In dem Artikel „Noch ein Wort zur Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" von M. Plüddemann (Bayr. Bl. 1881, I.) sind folgende Druckfehler zu korrigiren: S. 23 Z. 3 v. oben l. *seiner* anstatt „einer"; S. 23 Z. 2 v. unten l. *seinem* anstatt „einem"; S. 26 Z. 19 v. unten l. in *Posen und den russischen Ostseeprovinzen* anstatt „in Polen und Russland"; S. 27 Z. 4 v. oben l. *eigenthümliche* anstatt „eigentliche".

Aufruf.

Der in Transvaal entbrannte Krieg wird in der ganzen gebildeten Welt mit der grössten Theilnahme verfolgt. Die blutigen Zusammenstösse der letzten Zeit haben gezeigt, dass es sich um ein Ringen auf Leben und Tod handelt. Da Engländer und Boeren an persönlicher Tapferkeit wetteifern, so wird die Zahl der Opfer eine ungewöhnlich grosse sein. Aber die Boeren entbehren der geordneten militairischen Sanitätseinrichtungen, und es ist daher Pflicht der Menschlichkeit, ihren Verwundeten nach Kräften Hülfe und Pflege zu bringen. Bereits hat das Central-Comité der deutschen Vereine vom Rothen Kreuz zu diesem Zweck einen Beitrag dem Niederländischen Comité im Haag überwiesen, welches durch Vermittelung des Königlich Niederländischen Consulats in Capstadt für die Etablirung des Rothen Kreuzes in Transvaal Sorge getragen hat. In gleichem Sinne sind die Unterzeichneten zusammengetreten, um Geldsammlungen zu veranstalten und die eingegangenen Beiträge eben dahin abzuführen.

Wir richten an Alle, welche ein Herz und eine Gabe für die armen Verwundeten haben, die dringende Bitte, uns ihre Beiträge rasch zu spenden. Fliessen dieselben reichlich, so ist in Aussicht genommen, deutsche Aerzte und Krankenpfleger eventuell durch Vermittelung des Niederländischen Central-Comités nach dem Kriegsschauplatz zu senden.

Das Schatzmeisteramt hat der mitunterzeichnete Herr Consul C. Gaertner gütigst übernommen, und bitten wir alle Gaben und Zuschriften an seine Adresse, Potsdamerstrasse 86 a., zu richten.

Berlin, den 4. März 1881.

Das Comité zur Unterstützung der Verwundeten in Transvaal.

Anneke, Generalsecretair des deutschen Handelstags. **Arndt**, Geheimer Commerzienrath. **Dr. du Bois-Reymond**, Geh. Rath und Professor. **Darmer**, Capitain-Lieutenant. **Dr. Gustav Fritsch**, Professor. **C. Gaertner**, Consul a. D. **Dr. R. Hartmann**, Professor. **Dr. R. Jannasch**, Vorsitzender des Centralvereins für Handelsgeographie. **Dr. Otto Kersten**. **Dr. Heinrich Kruse**. **B. v. Langenbeck**, Geheimer Ober-Medicinal-Rath. **Dr. G. Nachtigal**, Vorsitzender der Gesellschaft für Erdkunde. **Freiherr von Schleinitz**, Capitain zur See. **William Schönlank**. **Dr. Schubert**, Generalarzt. **Dr. Virchow**, Geh. Rath und Professor. **Vowinkel**, Reichstags-Abgeordneter. **Richard Wagner**, Bayreuth. **Ernst von Weber**, Dresden.

Im Commissionsverlag von Julius Sittenfeld, Berlin, ist erschienen: *„Der Unabhängigkeitskampf der Boers in Südafrika"* von Ernst von Weber. Preis 40 ₰. *Die Hälfte des Reinertrags dieser Schrift ist für die Verwundeten der Boers bestimmt.*

Geschäftlicher Theil.

Auszug
aus den Bestimmungen des Bayreuther Patronatvereines.

a) Die Mitglieder des Vereins haben das Vorrecht des ausschliesslichen Besuches der *ersten* Vorstellung der Festspiele. Sollte der Platz nicht ausreichen, so würde auch die zweite Vorstellung für die Mitglieder herangezogen werden; über das Recht des Besuchs der ersten oder zweiten Vorstellung entscheidet dann die Ancienneität der Mitgliedschaft. Ferner erhalten die Mitglieder nach wie vor die „Bayreuther Blätter" und geniessen alle darin angezeigten besonderen Vergünstigungen.

b) Wer vor 1881 dem Vereine beigetreten ist, hat durch Zahlung dreier Jahresbeiträge von je ℳ 15.—, resp. durch noch bis Ende 1881 zu bewirkende Ergänzung derselben auf zusammen ℳ 45.—, sich das Vorrecht des Besuchs der ersten Aufführung des „Parsifal" im Jahre 1882 erworben. Durch *Weiterzahlung* der Jahresbeiträge für 1881 und 1882 (à ℳ 15.—) erwirkt das Mitglied sich das Recht zum Besuche der *Generalprobe* des „Parsifal". Bei Nichtbenutzung dieses Rechtes wird dasselbe dem Mitgliede als ein Anrecht auf eine Wiederholung des „Parsifal" oder auf ein späteres Festspiel zu gute gerechnet, worüber nähere Bestimmungen vorbehalten werden.

c) Wer nach dem 1. Januar 1881 dem Vereine beitritt, gewinnt durch die laufenden Jahresbeiträge das Vorrecht der Mitgliedschaft für die Festspiele nach 1882. Zahlt er ausserdem noch für 1878—1880 (3 × ℳ 15.—) nach, so gewinnt er auch das sub b angegebene Vorrecht für das Festspiel von *1882*.

Die Zeichner der Garantiescheine und die Spender grösserer Summen gelten als die eigentlichen *Patrone* der Bayreuther Unternehmung. Ihre besonderen Wünsche in Bezug auf den Besuch der Festspiele werden jederzeit vorzügliche Berücksichtigung finden. Eine Einzahlung auf die Garantiescheine würde übrigens nur dann in Anspruch zu nehmen sein, wenn ein ausserordentlicher nachtheiliger Umstand einträte, da mit Sicherheit anzunehmen ist, dass die Eintrittsgelder, die Jahresbeiträge, und endlich der vorhandene Grundstock, welche allesammt vor den Garantiescheinen zur Verwendung kommen sollen, vollkommen hinreichen werden die Kosten der Festspiele zu decken.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
In Buchhandel zu beziehen durch Carl Grammel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Der wissenschaftliche Unwerth

der Vivisektionen in allen ihren Arten.

Von

Dr. med. Rich. Nagel.

„*Die Vivisektionen sind abscheulich und verdammenswerth.*“ Darwin.

Ausgabe als Beilage zum Februar-Stücke 1881
der „Bayreuther Blätter.“

(Zugleich in erweiterter Form als Broschüre veröffentlicht im Auftrage des Berliner Thierschutz-Vereines.)

Im Verlage des Bayreuther Patronatvereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

1.

Was heisst Vivisektion?

Halbjährlich stehen in den Zeitungen Ankündigungen von Vorlesungen, welche die Professoren der Medizin auf den Hochschulen halten. — Unter diesen Anzeigen liest man dann wohl *„Physiologie mit Vivisectionen"* oder *„Zootomie mit praktischen Uebungen."*

Wie harmlos klingen diese Ankündigungen für den Unkundigen! — und doch, welch eine Fülle von Grausamkeit auf Seiten der Vivisektoren, und welch eine Fülle von Höllenqual auf Seiten der Thiere liegt darinnen!

Von 1000 Menschen weiss kaum Einer, was Vivisektion bedeutet; und diejenigen, welche dies wissen, haben doch keine klare Vorstellung davon, wie unmenschlich und wie unwissenschaftlich alle Vivisektionen ohne Ausnahme sind.

Das Wort Vivisektion besteht aus *vivus* lebend und *secare* schneiden; es bedeutet also Zerschneidung lebender Thiere! — Und Zootomie besteht aus *zoon* Lebewesen und *temnein* schneiden; es bedeutet also Dasselbe.

Sehr richtig sagte schon Walter Scott: „Die Vivisektionen sind Mordthaten, die sich unter einem gelehrten Namen verhüllen." —

Angeblich *„im Namen der Wissenschaft"* und angeblich *„zum Wohle der Menschheit"* werden in den Laboratorien der Gelehrten jährlich viele Tausend Thiere in der haarsträubendsten Weise zu Tode gemartert.

Im Namen der Humanität, also im Namen wahrer Religion und Wissenschaft, sehe ich mich gedrängt, diese Vivisektionen mit Allem was drum und dran ist in ihren verschiedenen Arten darzustellen, und der öffentlichen Kritik zu unterbreiten.

2.

Die Operir-Uebungen an lebenden Thieren.

Bis zu welchem Grade von Unmenschlichkeit nicht blos einzelne Vivisektoren, sondern ganze Lehr-Anstalten herabsinken, das sehen wir an der Thierarzneischule zu Alfort bei Paris. Von dieser Anstalt hat uns ein englischer Arzt ein Bild aus dem Jahre 1872 überliefert:

Zwei Tage in der Woche sind Operations-Tage. An jedem dieser Tage werden acht Pferde herbeigeschafft, und dann gefesselt aufgestellt, in zwei Reihen mit den nöthigen Zwischenräumen für die Operateure.

An jedem dieser unglücklichen Geschöpfe werden nun bis 64 verschiedene Operationen vollzogen, bis dem zerschnittenen, zerstochenen, versengten und verstümmelten Geschöpf endlich entsetzt die Seele ausgeht!

Die Marterzeit beginnt Morgens früh 6 Uhr, und zieht sich hin bis Nachmittags. — Oft erliegen die Thiere schon früher; aber es kommt auch vor, dass sie Alles überstehen; und in letzterm Falle werden sie lebend auf-

gehoben, damit sie am nächsten Tage für weitere Operations-Uebungen verwendet werden. —

Die üblichsten Operir-Uebungen sind:

1) Ader-Oeffnungen an allen Theilen des Leibes,
2) das Hindurchziehen von Eiterbändern durch die Haut, an allen fleischigen Theilen des Leibes,
3) das Anlegen von Brenn-Eisen an die Hüften,
4) das Kürzen und Einkerben des fleischigen Schwanzes,
5) das Aufschneiden der Speiseröhre und der Luftröhre,
6) das Bloslegen von Schlagadern,
7) das Einstossen von Stechröhren in die Bauch- und Brusthöhle,
8) die Durchstechung und die Ausschneidung der Augäpfel,
9) die Durchbohrung der Schädel- und der Kinnbacken-Knochen,
10) das Durchschneiden der Fusssehnen,
11) die Abreissung der Hornhufe mittels Zangen.

Solche Gräuel werden verübt vom Aufgang bis zum Niedergang der Sonne. Das Aussehen der Thiere ist grässlich, und die jungen Operateurs waten im Blute. — Die Thiere werden hingemordet *ohne eine Spur von Nothwendigkeit!* — und die Studenten werden, soweit sie es noch nicht sind, zu Unmenschen herangebildet, welche für die armen Geschöpfe bald nur noch barsche Worte, Puffe und rohe Späsze haben. —

So erzählt der englische Arzt Murdoch von derselben Schule in Alfort folgenden Vorfall:

Eine kleine im Dienste der Menschen altgewordene Fuchsstute, eine der acht Opfer eines solchen Operations-Tages, hatte zu ihrem Unglück alle Operationen überstanden; und hatte mit einem Geschöpf unserer Muttererde kaum noch eine Aehnlichkeit. Diese wurde, als sie eben verhauchen wollte — blind und ohne Hufe! — rasch ihrer Fesseln entledigt, und frei auf ihre blutigen Fusse gestellt, unter dem Jubel der Vivisektoren, um zu zeigen, was alles geschickte Operateurs vor dem Eintritt des Todes zu lösten vermögen!

Napoleon III, 1862 durch eine Deputation des Londoner Thierschutz-Vereins auf die Gräuel von Alfort aufmerksam gemacht, zeigte sich hierüber sichtlich betroffen, und versprach eine sofortige Untersuchung.

Die Sache wurde der *Pariser Akademie* der Wissenschaften vorgelegt. Aber dieselbe hatte keinen Sinn für die Leiden der Thiere, hatte nur Sinn für die grausamen Vorrechte ihrer Standesgenossen. Die Akademie fasste nach einigen Wortgefechten durch Stimmenmehrheit folgende Beschlüsse:

1) Die Klagen des Londoner Thierschutz-Vereins seien unbegründet und unwerth der Beachtung.

2) Die Vivisektionen auf den Thierarznei-Schulen müssten dem alleinigen Ermessen der Wissenschaft überlassen bleiben. —

Es blieb also Alles beim Alten. Die Gelehrten durften ihre Pferde-Gemetzel weiter betreiben. — Was Wunder auch! hatte doch der Kaiser

selber seine Lust an Völker-Gemetzeln, und hatte doch die Kaiserin ihre Lust an Ratten-Kämpfen! — Ratten, welche sie vorher durch Hunger zur Wuth getrieben, liess dieselbe hinter grossen Glasscheiben auf einander los zum Kampfe auf Tod und Leben, um in dieser Weise wenigstens einen kleinen Ersatz zu haben für die grausamen Stiergefechte, an welchen sie sich früher in ihrem Vaterlande Spanien ergötzt hatte.

So blieb es, bis im Jahre 1869—70 die rächende Vergeltung über Frankreich hereinbrach, und das Kaiserpaar hinwegfegte! — Fürstengeschlechter und Völkerstämme, welche solche Schandthaten üben oder auch nur zulassen, wie die in Alfort, wird die rächende Vergeltung noch immer zu treffen wissen.

Die Gottheit ist gerecht, und macht zur Geissel die Fehltritte unserer Gelüste! — sagt Shakespeare.

Wohl mögen Manche sagen: So weit wird es bei uns nicht kommen! — aber wer vermag einen Felsblock aufzuhalten, welcher dem Abgrunde zurollt?

Es liegt in der Natur der Völker, dass sie nicht stille stehen, dass sie entweder zu höherer Sittlichkeit sich emporheben, oder in die tiefste Unsittlichkeit versinken.

Fragt man nun nach der Nothwendigkeit dieser Operir-Uebungen an *lebenden* Thieren, so lautet die Antwort entschieden: Sie sind nicht nothwendig! — sie können ebenso gut, vielfach sogar besser an todten Thieren vorgenommen werden. In den wenigen Fällen, wo diese Uebungen an todten Thieren zu wünschen übrig lassen, da kann leicht nachgeholfen werden, wie z. B. für das Einüben des Aderlassens dadurch, dass die leeren Blutgefässe der todten Thiere mit gefärbtem Wasser angefüllt werden.

Dass diese Art Vivisektionen *völlig entbehrlich ist*, das beweisen die englischen Thierärzte, welche stets nur an todten Thieren üben, und darum wahrlich nicht weniger geschickt sind, als die Thierärzte in Frankreich.

Es beweist diess ferner die Petition von 500 englischen Thierärzten im Jahre 1878, welche die gänzliche Abschaffung aller derartigen Vivisektionen verlangt. — Und diese Petition hat jetzt in Frankreich schon den Erfolg gehabt, dass das französische Ministerium alle Operir-Uebungen an lebenden Thieren untersagt hat, mit Ausnahme von blos vieren, nämlich dem Aderlass, den Einziehen des Eiterbandes, dem Luftröhrenschnitt und dem Einstechen der Stechröhre.

Es liegt aber auf der Hand, dass die Einübung auch dieser vier Operationen an lebenden Thieren völlig entbehrlich ist.

Sogar der Prof. Hermann in Zürich in seiner Schrift *für* die Vivisektionen Seite 30 gesteht es zu, *„dass er einen Operations-Kursus an lebenden Thieren für den künftigen Chirurgen nicht wünsche!“*

Es ist also erwiesen, dass alle derartigen Vivisektionen in Bezug auf Heilkunde völlig überflüssig sind. — Dass sie in Bezug auf die Moral schaudererregend und verdammenswerth sind, wird Niemand bestreiten, er sei denn — ein Vivisektor!

3.

Die vivisektorischen Impf-Experimente an Menschen und Thieren.

Von allen Vivisektions-Blüthen, die am Baume der Medizin-Quacksalberei emporgeschossen, sind die Impfungen gewiss die wunderbarsten.

Der naturgegebene Instinkt warnt uns unmittelbar vor allen unreinen Stoffen. Und unsere Vernunft sagt uns, dass wir unsern Leib nur durch reine Baustoffe aufbauen sollen!

Aber nichts ist den Medizin-Aerzten anstössiger, als der reine Instinkt und der gesunde Menschen-Verstand: denn wer diesen folgt, folgt eben nicht mehr den Medizinern! — Sie versuchen es daher, die Natur auf den Kopf zu stellen, und durch die Verunreinigung des Blutes ganz neue Gesundmachungs-Methoden zu entdecken. —

So haben sie denn nun seit mehr als 100 Jahren ihre Impf-Experimente angestellt, zuerst mit den Auswurfstoffen von *natürlichen Menschen-Pocken*, — danach mit den Auswurfstoffen der *künstlich gezüchteten Menschen-Pocken*, (von Arm zu Arm) — und jetzt seit dem Erlass des deutschen Reichs-Impfgesetzes 1874 mit den Auswurfstoffen der *künstlich gezüchteten Kuhpocken!*

Man braucht kein Weiser zu sein, um vorauszusagen, dass die Impfer, wie schon zweimal, so auch das dritte Mal mit ihren Impf-Experimenten in die Grube fallen werden.

Die Pocken-Impfer aber glauben:

1) dass ihre unreinen Stoffe reinigend wirken müssten,
2) dass die neugeborenen Kinder unfertig zur Welt kämen, und dass sie ihnen das fehlende erst hinzufügen müssten,
3) dass Pocken-Kandidaten nicht die seien, welche unreine Stoffe in ihren Körpern aufgehäuft haben, sondern — die schuldlosen Kinder!
4) dass die Krankheiten nicht naturnothwendige Folgezustände naturwidriger Lebensweise seien, sondern die Werke „heimtückischer böser Teufel!"

Um zu beweisen, dass die Pocken-Impfung ein Segen sei für die Menschheit, hatten die Impfer ein ungeheures Impfmaterial aufgestapelt.

Um zu beweisen, dass Risikum Blutsinn bleibt trotz allen Zahlen-Missbrauche in der Statistik, hatten die Impfgegner gezeigt, dass all das Impfmaterial völlig werthlos sei, indem es nicht nur von falschen Voraussetzungen ausgehe, sondern obendrein auch noch gegen alle Regeln der Statistik verstosse, indem es die ungleichartigsten Werthe als gleichwerthig durcheinander geworfen enthalte.

(Man sehe „vier Fragen an die Impfärzte" von Dr. R. Nagel neben vielen anderen Schriften.)

Demnach brachte die Reichsregierung im Jahre 1874 ein neues Reichs-Impfgesetz ein, und erklärte in den Motiven dazu ebenso unparteiisch wie offen:

1) *dass die Impfung (nämlich die von Arm zu Arm) nicht schütze,*
2) *dass dieselbe gar leicht Säfte-Vergiftungen, besonders die Syphilis, hervorrufe,*
3) *dass alles vorgelegte Impfmaterial keine statistischen Schlüsse zu Gunsten der Impfung zulasse.*

Man sehe den offiziellen Bericht des Reichstages, aber nicht etwa die Privatschrift des Dr. Guttstadt, dessen Fantasie-Motive Dr. Oldtmann irriger Weise für die wirklichen Motive der Reichsregierung angesehen, und demnach eine Kampfesweise angenommen hat, als ob er die Festungswälle erst erstürmen müsste, welche Andere vor ihm längst erstürmt haben.

Wenn nun den Impfern die früheren Impf-Experimente von Arm zu Arm durch das Reichs-Impfgesetz nicht mehr gestattet sind, so steht es ihnen zur Zeit doch noch frei, mit dem Eifer der „*Stalls-Pocken-Kühe*“ weiter zu experimentiren, bis sie — auch hiermit in die Grube fallen.

Von den vivisektorischen Impfblüthen, die zur Zeit noch im Verborgenen blühen, überreiche ich hier ein kleines Sträuschen! — Da lesen wir in der allgemeinen Seuchenlehre von Professor Fuchs in Heidelberg 1862, Seite 131—133: dass ein Doctor Falke in einer gekrönten Preisschrift über *Milzbrand* und *Hundswuth* 1861 die Hoffnung ausgesprochen habe, dass — die Impfung dieser Krankheiten bald ein ebenso mildes und radikales Mittel gegen diese Krankheiten sein werde, wie die Pocken-Impfung gegen die Pocken — — und dass der Dr. Falke in Bezug auf die *Rinderpest* und die *Lungen-Seuche* ähnliche Hoffnungen hege.

Da lesen wir Seite 140—143:

Die Verimpfung der *Rinderpest* werde in Russland seit 1853 in grosser Ausdehnung und mit grossen Kosten ausgeführt, unter der Leitung des Prof. Jessen in Dorpat.

Und Professor Jessen empfiehlt, derartige Impfanstalten auch für *Milzbrand* und *Hundswuth* einzurichten — Und Prof. Fuchs fügt hinzu, dass deren Nutzlichkeit, ja Nothwendigkeit ausser Frage stehe.

Da lesen wir Seite 142:

„Die Verimpfung der *Lungen-Seuche* sei in Deutschland bisher ziemlich viel geübt worden, aber ohne besonders nachweisbaren Nutzen oder Schaden, weil diese Thiere immer bald auf die Schlachtbank kämen.“

„*Denn* fügt der Prof. Fuchs hinzu: *es könne zum Zwecke gründlicher Tilgung der Lungen-Seuche nicht unterlassen werden, auch die geimpften Thiere zu mästen, und auf die Schlachtbank zu liefern.*

Nicht wahr? eine wunderbare Art das Seuchen zu tilgen! — zuerst impfen die Aerzte den Thieren die Seuchen ein — und danach müssen die Menschen die impfdurchseuchten Thiere aufessen, um so — gründlich die Seuchen zu tilgen!

Weil nun andere „*Männer der Wissenschaft*“ in demselben Geiste der „Wissenschaft“ in allem Ernste vorgeschlagen haben, allen Menschenkindern

Ausschlagskrankheiten einzuimpfen! — zum Schutze gegen diese Krankheiten — und mit den Cholerastoffen der Cholerakranken die Cholera einzuimpfen — zum Schutze gegen die Cholera! — u. s. w. u. s. w., so fangen Einige unter den Impfern nachgerade an, sich vor sich selber zu grauen. — Da hat denn jüngst ihr Führer *Rud. Virchow* die Parole ausgegeben:

Nicht mehr dürften fernerhin die Schafe mit Schafpocken und die Menschen mit Menschenpocken geimpft werden, wohl aber sei es zulässig, die zwei- und vierbeinigen Schafe *mit ähnlichen Auswurfsstoffen*, z. B. mit Kuhpocken-Eiter zu traktiren.

Demnach scheint der Feldzugsplan der Pocken-Impfer zur Zeit dieser zu sein: Einstweilen wird weiter experimentirt mit dem Eiter der *Staats-Pocken-Kühe*. • Danach dürften sie an den Staat das Ansinnen stellen, ihnen *Staats-Pocken-Pferde* zur Verfügung zu stellen, und danach vielleicht *Staats-Pocken-Esel!* — und weil der geniale Doktor Jenner zu seiner Zeit sogar die Hunde des englischen Königs geimpft hat — zum Schutze gegen die Pocken, obwohl Hunde die Pocken gar nie bekommen — so steht zu erwarten, dass auch *künstlich gezüchtete Hundepocken* von den seuchebannenden Impf-Vivisektoren nicht werden verschmäht werden.

4.

Das Mästen der Thiere.

Dass das Mästen der Thiere bald allgemein als verderblich erkannt sein wird, dieses lassen einige neuere Schriften über Thier-Heilkunde hoffen.

So schreibt der Prof. Gerlach, Direktor der Thier-Arzneischule in Berlin, in seiner gerichtlichen Thier-Heilkunde 1872 Seite 465: *„Die Rücken-Dürre* der Schafe finde man besonders bei den feinwolligen Merino-Schafen; und *als Hauptgrund der Rücken-Dürre werde angenommen die äusserst geringe (künstlich verringerte) Anzahl der Schafböcke in Vergleich zu den vielen Mutterschafen.“*

Ferner schreibt Gerlach Seite 391—393:

Die Lungen-Fäule der Rinder entstehe ausser durch Vererbung:

1) durch die Fütterung der Kälber mit kranker Milch,
2) durch die Impfung,
3) durch verdorbenes Futter und verdorbene Stallluft.

„Die Lungenschwindsucht der Rinder sei unheilbar und mache die „Thiere vollkommen werthlos. Das Fleisch und die Milch von „solchen Thieren, wenigstens in rohem und in nicht ganz „durchkochtem Zustande, seien gefährliche Nahrungsmittel „für die Menschen.“

„Der Verkauf müsse streng verboten werden, um so mehr, da die „Krankheit sehr häufig vorkomme, und zum grössten Theile in einer lässig „betriebenen Viehzucht beruhe! — Man solle den Absatz solchen Fleisches

„erschweren, und die Viehzüchter würden mehr Sorgfalt verwenden auf die „Verhütung der Krankheit."

Prof. Haubner in Dresden schreibt in seiner Gesundheits-Pflege der Haussäugethiere 1872 fast wörtlich Seite 81—84: *„Beim Mästen der Thiere entstehe die Fettsucht, d. h. eine Fettentartung der Gewebe!"* — „Bei „diesem Zustande sei zwar nicht das Leben bedroht, aber die Gesundheit „doch eine unvollkommene. Die Kräfte sänken, das Athmen werde beengt, „die Bewegungen würden kraftlos, mühsam und ohne Ausdauer. Im engsten „Zusammenhange damit stehe ein verminderter Stoffwechsel und eine ver„minderte Widerstandsfähigkeit gegen Witterungs-Einflüsse, so dass bei den „geringsten Anlässen die Krankheits-Ausbrüche erfolgten."

Ferner schreibt Haubner Seite 442—444:

„Die Schlämpe sei das nährstoffärmste Nahrungsmittel, das zwar ge„eignet sei zur Stoffproduktion, aber nicht zur Kraftproduktion. Sie erzeuge „eine dünne sahnenarme Milch, ein aufgedunsenes Fleisch und ein tranigen „Fett. — Sie erzeuge leicht Verdauungskrankheiten, Ruhr, Schlämpehusten, „Lungen-Seuche und Flechten-Ausschläge. — Und wenn die Schlämpe reich „an Alkohol sei, so erzeuge sie auch Berauschung, ja sogar baldigen Tod „durch Alkohol-Vergiftung." —

Aus diesen Aussprüchen der Professoren Gerlach und Haubner geht also klar hervor, dass das Mästen der Thiere die wesentlichste Quelle der Vieh-Seuchen sei. Und weil die Menschen das Fleisch dieser kranken Thiere vielfach als Nahrung verwenden, so liegt es sehr nahe, dass dieses Fleisch auch die wesentlichste Quelle der Menschen-Seuchen ist.

Wie tief die fleischessenden Gelehrten in Bezug auf die Entstehung der Krankheiten noch in Unwissenheit und in Aberglauben stecken, davon hier einige Proben:

Professor Ludwig in Leipzig schreibt im Jahre 1879 — in seiner Rede im dortigen sogenannten Thierschutz-Verein:

„Auf die Frage, ob der Mensch berechtigt sei, Thiere zu mästen, um „aus ihnen *„stärkende"* Nahrung zu gewinnen, bedürfe es an diesem Orte „keiner Antwort: durch die Kulturgeschichte der Völker sei die Antwort „längst gegeben." —

Demnach hält der Prof. Ludwig das Fleisch gemästeter Thiere *nicht für krank machend*, ja sogar für *„stärkend"*, obgleich alle gemästeten Thiere kranke Thiere sind.

Ferner schreibt Prof. Ludwig in seiner *Schrift für die Vivisektionen* 1879 Seite 8:

„Von allen Gefahren, welche den Menschen umringen, bricht keine „*unverdientere* (?) und *heimtückischer* (?) über uns herein, als die Krankheit. „Diese überfalle und raffe dahin die *Unschuldigsten* (?) und die *Besten* (?) „mit einer *Klugheit und List* (?) die Ihresgleichen suche." —

Demnach hält der Professor die Krankheiten nicht für naturnothwendige Folgezustände aus naturwidriger Lebensweise, sondern — für die Werke heimtückischer listiger Teufel.

Diese Anschauung des Herrn Professor ist in der That so unwissenschaftlich und abergläubisch, dass sie — Ihresgleichen sucht! — Zuerst hält der Professor es für eine längst entschiedene Kulturfrage, dass die Menschen das seuchekranke Fleisch gemästeter Thiere essen — und dann wundert er sich hinterher, dass sie krank werden.

Ferner hat Professor Ludwig im sogenannten Thierschutz-Verein in Leipzig 1879 gesagt und drucken lassen:

„Wenn wir die Hausthiere aus der Hand und frei liessen, so würden „wir auf eine niedrigere Stufe von Wohlstand und Bildung zurücksinken, „und würden den Kampf mit den Thieren als unsern natürlichen Feinden „sofort beginnen müssen bis zu ihrer Ausrottung."

Aber auch diese Anschauung ist durch und durch irrig. Weder sinken würden wir im Wohlstande und in der Bildung, noch würden wir die Thiere ausrotten müssen. Denn Nichts hinderte uns, alle Grasflächen mit Fruchtbäumen zu bepflanzen und deren Früchte zu ernähren, während wir das Gras darunter gern den Pferden, Schafen und Rindern überlassen könnten. — Auch würde es sehr leicht sein, die für Korn und Gemüse bestimmten Felder durch lebende Hecken vor den Angriffen der Thiere zu schützen. Und sobald die Menschen nur auf Fleischspeise und Branntwein und Tabak verzichten wollten, würden auf denselben Ackerflächen wo jetzt Ein Viehzüchter, Ein Branntweinbrenner, Ein Tabaks-Pflanzer mit seinen Knechten und Mägden wohnt, mindestens zehnmal so viel glücklichere Gärtnerfamilien leben können.

„Kampf um's Dasein" — diess ist das wüste Feldgeschrei aller Fleischesser; eine Folge ihrer naturwidrigen Genüsse. Dieses Feldgeschrei hat die Erde in eine Mördergrube und in ein Lazareth verwandelt.

„Liebe um Liebe" war der Wahrspruch Christi, und ist der Wahrspruch aller Pflanzenesser; eine Folge ihrer einfachen naturtreuen Lebensweise. — Dieser Wahrspruch allein vermag es, die Menschen zum Frieden und zur Glückseligkeit zurückzuführen. —

5.

Die Versuche der modernen Naturforscher.

Einer der grössten Naturforscher aller Zeiten war der Grieche Pythagoras. Seine Weisheit und sein Ruhm waren so gross, dass das griechische Volk ihn für einen Mensch gewordenen Gott hielt, und dass der Römische Senat Jahrhunderte nach seinem Tode ihn für den Weisesten der Griechen erklärte, und ihm ein öffentliches Denkmal setzen liess. Sein Leben war der Erforschung der Wahrheit gewidmet; daher die spätere Sage ihm an-

dichtete, dass er bei Auffindung jeder neuen Wahrheit den Göttern 100 Ochsen geopfert habe. Selbst diese Sage ist nicht wörtlich zu nehmen, als ob er wirkliche Stiere geopfert hätte, sondern bildlich, dass er durch die Entdeckung einer Wahrheit jedesmal eine Anzahl Dummköpfe an den Pranger der Dummheit gestellt habe. Dass dem so ist, wird Jedem einleuchten, sobald ich ihm sage, dass — Pythagoras ein Pflanzenesser war. Weise also und weichherzig, wie er war, studirte er den Körperbau und die Lebens-Verrichtungen der Thiere, aber nur so weit, als er dies konnte; ohne ihnen dabei ein Leid zuzufügen! — Wenn er die Fische am Strande aus dem Wasser gehoben, und eine kurze Weile betrachtet hatte, dann setzte er sie wieder behutsam ins Wasser.

Pythagoras in seiner Herzensreinheit und Seelengrösse wusste und fühlte es, dass man an die Erforschung der Natur nur mit Ehrfurcht herantreten dürfe — und dass es Thorheit und Vermessenheit sei, der Schöpfung ihre Geheimnisse mit Gewalt abtrotzen zu wollen.

Porphyrius, welcher im dritten Jahrhundert nach Jesus eine Schrift *„über die Schonung der Thiere"* geschrieben hat, bezeugt darin, dass Pythagoras, Plato, Empedokles, Aristoteles, wie überhaupt alle weisen Griechen, welche die Wahrheit über die Thiere zu erkennen sich bemüht hätten, den Thieren Vernunft zugesprochen hätten. — Dabei fügt er hinzu, dass sie die Thiere deshalb nicht getödtet und nicht gegessen hätten, weil sie die Barmherzigkeit gegen die Thiere als eine unerlässliche Vorbedingung zur Menschenliebe erkannt hätten!

Wie grausam dagegen — mit den seltensten Ausnahmen — verfahren unsere heutigen Naturforscher! Sie betrachten die Thiere gar nicht als gefühlvolle Wesen, sondern als Sachen. Sie benutzen dieselben als *„Versuchs-Thiere"!* — das heisst, sie vollziehen an ihnen — je nach ihren thörichten Einfällen — alle nur denkbaren Verstümmelungen und Vergiftungen und lassen sie dann Tage, ja Wochen und Monate lang in Todesqualen ringen.

Sie spannen die Natur auf die Folter und richten dann thörichte Fragen an sie. Sie thun diess, wie sie sagen, um der Natur näher zu kommen, in Wahrheit aber, um von ihr immer weiter sich zu entfernen. Sie thun diess, wie sie sagen, um die Wissenschaft zu bereichern, in Wahrheit aber, um dieselbe zu einer Afterwissenschaft herabzuwürdigen.

Als ich 1877 in Berlin die Physiologie von Professor J. Müller hören wollte, zeigte derselbe gleich in der ersten Stunde einen lebenden Frosch, welchem er mit einer scharfen Zange den Rückgratskanal aufgebrochen und die Rückenmarksstränge zur Hälfte durchschnitten hatte. Durch Stechen und Kneifen und durch Anwendung von Elektrizität auf die verschiedenen Theile des Frosches versetzte er den Frosch in Zuckungen und suchte dadurch den einzelnen Gruppen der Zuhörer zu zeigen, dass das Rückenmark in den hinteren Strängen der Empfindung und in den vorderen Strängen der Bewegung dienen sollte!

Es war mir unmöglich, diese Vorlesung weiter zu besuchen. Diese erste Stunde war zugleich meine letzte! — Es war schon haarsträubend für mich, die physiologischen Lehrbücher blos lesen zu müssen, wegen der zahlreichen darin beschriebenen Vivisektionen.

Auf dass ein Jeder selber urtheilen könne, was die Vivisektoren heutigen Tages unter *Naturforschung* verstehen, möge hier eine Anzahl ihrer Experimente folgen, wie sie in allen ihren Fachschriften zu vielen Tausenden enthalten sind. Ausgewählt sind vorzugsweise solche, welche von *berühmten Meistern* und welche besonders oft gemacht worden sind und immer noch oft gemacht werden.

Prof. Magendie in Paris schlitzte einem Hunde den Bauch auf und schnitt ihm den Magen heraus. An die Stelle des Magens setzte er eine Schweinsblase in der Weise, dass er sie mittels eines Verbindungsstückes an die Speiseröhre befestigte.

Darauf öffnete er dem Thiere eine Blutader und spritzte in sie eine Auflösung von Brechweinstein.

Hierdurch wollte er zeigen, dass die Bauchdecken und das Zwerchfell allein, ohne Beihilfe des Magens, im Stande seien, Brech-Bewegungen zu vollbringen.

Dieses eine völlig nutziose Experiment gab den Anstoss, dass es von Anderen unzählige Male wiederholt wurde, und dass das Gezanke der Gelehrten darüber kein Ende nahm. (Frankel, Phys. 1839 Seite 38—40.)

Besonders viel experimentirte Magendie am Gehirn, um dessen Thätigkeit in den einzelnen Theilen zu ergründen.

Zu diesem Zwecke spaltete er den Thieren die Kopfhaut und trennte sie vom Schädel. Dann durchlöcherte er ihnen die Schädelknochen mittels Bohrer, Säge, Meissel, Hammer und Zange. Dann schnitt er bald hier, bald dort Stücke vom Gehirn hinweg, um zu sehen, wie die Thiere sich dabei verhielten, und wie lange sie am Leben blieben.

Als er einst einem Thiere einen Theil des kleinen Gehirnes verletzt hatte, bekam das Thier einen unwiderstehlichen Trieb, sich um sich selber zu drehen, und that diess vier Tage lang, bis es starb. Und Tauben, denen er Nadeln in den Hinterkopf eintrieb, bekamen dadurch einen unwiderstehlichen Trieb, rückwärts zu gehen und zu fliegen, wodurch sie einige Wochen am Leben blieben. Dieses Kunststückchen gefiel dem Fürsten der wissenschaftlichen Thierquälerei so sehr, dass er es unzählige Male zu seiner Unterhaltung wiederholte.

Die ganze Ausbeute für die Wissenschaft war, dass die Thiere zuweilen zur wüthenden Gegenwehr gereizt wurden und dann schnell starben, oder dass sie in Stumpfsinnigkeit fielen und dann langsam verendeten.

Aber eine weit grössere Ausbeute für die Wissenschaft und besonders für die Heilkunde hatten ja längst ergeben die Beobachtungen am Krankenbette und die darauf folgenden Untersuchungen der Gestorbenen, wie z. B.

bei der *Trunkenheit* und beim *Säuferwahnsinn* und bei *Gehirn-Schlagflüssen* nach Blut-Erguss ins Gehirn oder nach dem Eindringen von fremden Körpern ins Gehirn, bei äusseren *Kopf-Verletzungen* verunglückter Menschen u. s. w.

Obgleich viele andere Gelehrte, wie Hitzig, Flourens, Schiff, Hermann u. s. w. viele ähnliche Versuche am Gehirn angestellt hatten und zwar mit ätzenden Substanzen, mit dem Glüheisen und mit elektrischen Strömen, ohne zu besseren Ergebnissen zu gelangen, so versuchte es doch der Professor Goltz in Strassburg mit einer neuen Methode.

Derselbe spritzte den Thieren heisses Wasser in die geöffnete Schädelhöhle, wodurch er grosse Gehirn-Massen hinwegspülte. Zwar starben die Thiere meist schnell, aber einzelne blieben doch längere Zeit am Leben, ein Hund sogar 29 Tage lang. Und stolz schreibt der Professor an seine Collegen: „Eine so grosse Zerstörung des grossen Gehirns zu erzielen und dabei das Thier so lange am Leben zu erhalten, sei vor ihm noch Niemand gelungen!“ (Pflügers Archiv 1876 Band 13 Seite 1.)

Weiter berichtet Professor Goltz von 51 Hunden, welche er auf dieselbe Weise zu Tode gemartert hatte.

Das Ergebniss all' dieser ebenso herz- wie sinnlosen Versuche war nach den eigenen Berichten des Professors: „*Klägliches Gewinsel*“ — „*jämmerliches Heulen*“ — „*Erblindungen*“ — „*Gehirn-Entzündungen*“ — und „*Sterben der Thiere!*“ Einige verfallen in „*Tobsucht*“ und stehen dann rasch. — Die noch nicht gestorben sind, sind „*nicht mehr im Stande, sich zu kratzen*“. — und verdrehen sich „*in den lächerlichsten Stellungen*“. — Und wenn der Professor ihnen „Drahtklemmen an die Zehen setzt“, so bemühen sie sich vergeblich, sich davon zu befreien!

Professor Goltz schliesst diesen Bericht mit den Worten: „Ich unternahm diese *Gehirn-Verstümmelungs-Studien* zu dem Zweck, um — *dem berühmten Physiologen Flourens seine irrigen Ansichten zu widerlegen*“.

Und an einer anderen Stelle schreibt er höchst bezeichnend für diese ganze Art der Naturforschung: „*Es trifft sich nicht oft, dass in Sachen der Gehirnthätigkeit zwei Gelehrte Einer Ansicht sind*“. (Pflüg. Arch. 1877 Bd. 13 S. 9 u. Bd. 14 S. 112.)

Prof. Luchsinger in Zürich stellte eine lange Reihe von Versuchen an Katzen an, um in Bezug auf das Schwitzen Entdeckungen zu machen. Er durchschnitt den Katzen das Rückenmark, einigen nur auf einer Seite, anderen auf beiden Seiten, und dann setzte er sie in einen Ofen von 70 Grad Hitze (nach Celsius). Hierbei war eine Studentin der Medizin hartherzig genug, dem Professor helfend zur Hand zu gehen.

Aus dem stärkeren Schwitzen bald der rechten, bald der linken Seite, bald der vorderen, bald der hinteren Beine brachte der Professor es denn heraus, dass — „*bei der Erscheinung des Schwitzens der Einfluss der Nerven nicht geleugnet werden dürfe.*“

Dieses ist eine Entdeckung, wie sie tausendmal im Leben gemacht wird, ohne alle Thierquälerei, indem ja der Mensch in Folge von Angst und Schmerz sofort in Schweiss geräth.

Prof. Bernard in Paris hatte sich einen besonderen Ofen und Wannen anfertigen lassen, um Thiere darin lebendig zu rösten und zu sieden. Er beschreibt die Einzelheiten des langsamen Sterbens von 17 Hunden und von 22 Kaninchen auf das Ausführlichste. (Man sehe die Schrift von Cl. Bernard S. 358.

Auch der Doctor Werthheim in Wien hat noch in der jüngsten Zeit (1867) dreissig Hunde lebend gebraten und gesotten.

Weil er keinen besonderen Röstofen und Siedewannen besass, wie Prof. Bernard, so half er sich auf andere Weise. Er übergoss diejenigen Hunde, welche er brühen wollte, mit siedendem Wasser. Und diejenigen, welche er rösten wollte, übergoss er mit Terpentinöl, welches er darauf anzündete. Und Solches that er nemmal hintereinander.

Dass dieser Doctor die Thiere vorher betäubte, half ihnen nichts, da sie mit ihren äusserst schmerzhaften Brandwunden fünf Tage lang liegen bleiben mussten, ehe ihren Qualen durch den Tod ein Ende gemacht wurde.

So wie dieser Doctor schreibt, werden dieselben Versuche zur Zeit noch fortgesetzt. (Jahresbericht der k. k. Rudolph-Stiftung in Wien 1867.)

Die Ausbeute all' dieser Experimente ist, dass die Thiere elend umkommen, und vielleicht auch noch, dass gebratene Haut anders aussieht, als gesottene! Und dieses nennen die Herren Gelehrten „Naturforschung" und „Wissenschaft".

Die Professoren-Commission der chirurgischen und medizinischen Gesellschaft in London machte im Jahre 1869 Erstickungsversuche an 26 Hunden und Katzen.

Einigen verstopften sie die Luftröhren durch Stöpsel, andere erstickten sie durch Untertauchen unter's Wasser, und ein Meerschweinchen erstickten sie, indem sie dessen Kopf in eine Schüssel mit Quecksilber tauchten. Und einen Hund erstickten sie, indem sie ihm das Maul und die Nase zubanden und dann mit Gyps verkleisterten.

In ähnlicher Weise haben viele andere Gelehrte viele Thiere in giftigen Gasarten oder auch in luftverdünnten Räumen zum Ersticken gebracht. (Siehe Schiff und Gavarret.)

Alle entdeckten das, was sie vorher wissen konnten, dass nämlich eine Verwerthung dieser Quälereien an *Thieren* zur Rettung erstickter *Menschen* nicht möglich sei.

Die Doctoren Schossat, Selig und von Mering liessen Hunde und Kaninchen zu Tode hungern, um an ihnen die Veränderungen des hinsterbenden Organismus zu beobachten.

Alex. Herwarth brachte eine Anzahl Hunde und Kaninchen dadurch zu Tode, dass er sie in kaltes Wasser tauchte und darin, mit Freilassung des Kopfes, erstarren liess. (Pflug. Arch. 1876 Bd. 12 S. 278 u. Bd. 14 S. 274.)

Prevost, Dumas, Vanquelin, Segales und viele Andere schnitten den Thieren die Nieren aus dem Leibe, zuweilen eine, zuweilen beide.

Dadurch entdeckten sie, dass die Thiere im Stande seien, mit Einer Niere zu leben.

Die Herausschneidung der Nieren bei den Thieren ist ein so allgemeines und beliebtes Bravour-Stück der Vivisectoren, dass sie in ihren Fachschriften immer kurzweg von „*nephrotomirten*" Thieren sprechen, gerade so, wie man im gewöhnlichen Leben von *geschornen* Schafen spricht. (Siehe Fränkel, Physiologie 1859 Seite 142—144 u. s. w.)

Und wenn einmal ein unglücklicher Mensch sich überreden lässt, von einem vivisectorischen Arzte eine kranke Niere sich herausschneiden zu lassen, anstatt einer milden diätetischen Kur sich zu unterziehen, dann erheben sie sofort ein Jubelgeschrei in allen Zeitungen, wie herrlich weit sie es mit ihrer Kunst gebracht — im *Beinabschneiden* und im *Nierenherausschneiden!*

Prof. Schiff in Florenz vergiftete jährlich etwa 700 Hunde bei lebendigem Leibe. Da er zur Zeit (1880) etwa 20 Jahre vivisecirt, so macht das die Summe von 14 Tausend Hunden.

In einer Abhandlung über Verdauung schreibt derselbe: „Ich bin genöthigt, vielen Hunden gleich nach ihrer Ankunft in mein Laboratorium die Stimm-Nerven zu durchschneiden, damit ihr nächtliches Heulconcert meine Studien bei der Nachbarschaft nicht in Misscredit bringe!"

Die Dienstmänner in Florenz verbündeten sich gegen diesen Vivisector, dass ihm keine Thiere mehr geliefert wurden und bedrohten sogar sein Leben: und es war ein Glück für ihn, dass er bald darauf eine Stelle für sich in Genf fand und dorthin übersiedeln konnte.

Von Florenz aus hat die Agitation gegen die Vivisektionen begonnen, und von da zuerst nach England sich verpflanzt.*) (Officiell. Londoner Bericht 1876 § 1287.)

6.

Die toxikologischen Experimente.

Doctor Brunton vergiftete 150 Katzen mit *Schlangen-Gift*. Ferner opferte er 270 Katzen einem qualvollen Tode, indem er deren Blut mit den *Ausscheidungen von Cholerakranken* verunreinigte!

Doctor Sanderson vergiftete eine Anzahl Hunde, indem er ihnen fauligen Eiter ins Blut einbrachte. Einer von diesen Hunden quälte sich sieben Wochen lang, ehe er an Blutzersetzung zu Grunde ging.

*) In Deutschland begannen den Kampf gegen die Vivisektionen zuerst die Vegetarier. Schon im Jahre 1869 erschien die englische Schrift von Flemming gegen die Vivisektionen in deutscher Uebersetzung durch Emil Weitshäuser in Oppeln. In demselben Jahre veröffentlichte A. von Seefeld in Hannover seine „Studien über Gesundheit und Krankheit" und erhob darin scharfe Anklage gegen die Vivisektionen. — Die Schrift: „Das Fleischessen vor dem Richterstuhle" von Dr. R. Nagel (die erste Auflage 1869, die achte Auflage 1881 bald erscheinend) ist von Anfang bis zu Ende ein Protest gegen das Martern und Schlachten und gegen jedes Quälen der Thiere.

Doctor Bennet machte Experimente an 619 Thieren, meist an Hunden, Katzen und Kaninchen, über die Wirkungen verschiedener Gifte und sogenannter Arzneistoffe. (Siehe Londoner Bericht 1876.)

Das Ergebniss all' dieser Experimente ist, dass — unreine Stoffe das Blut verunreinigen, — ferner, dass die pflanzlichen und mineralischen Gifte auf die verschiedenen Thiere verschieden wirken, so dass von der Wirkung der Gifte auf die Thiere sichere Schlüsse, wie dieselben auf Menschen wirken, nicht gemacht werden können, ein Ergebniss, welches durch Beobachtungen von Unglücksfällen bei Menschen und Thieren längst gefunden war.

Die toxikologischen Experimente an Thieren sind aber nicht blos überflüssig, sie sind sogar irreführend. Denn es ist gewiss eine wunderliche Forschungsweise, wenn man z. B. *Fichten-Raupen*, oder *Nessel-Raupen*, oder *Wolfsmilch-Raupen*, mit allerlei ihnen nicht zusagenden Fremdstoffen füttern wollte, um auf diese Weise herauszubekommen, welche Heilmittel man gegen die Krankheiten der seidenspinnenden *Maulbeer-Raupen* anzuwenden habe.

Nun, gerade so unsinnig ist der Forschungsweg der Vivisektoren, wenn sie Hunde und Katzen und Frösche mit allerlei Giftstoffen traktiren, um auf diesem Wege die Heilmittel für kranke *Menschen* zu finden.

Prof. Ludwig in Leipzig schreibt in seiner Schrift 1879 Seite 8: „Durch die Vivisektionen werde die ärztliche Kunst feste Regeln gewinnen, nach denen von da an überall auf der Erde die Heilung geschehen könne. Ein paar Hundert so geopferter Thiere könne Millionen von Menschen zu Gute kommen."

Aber! man wird in Ewigkeit vergeblich darauf warten! — So wie die Juden früher aberglaubten, dass sie ihre Sünden tilgen könnten durch das Opfern von Thieren auf dem Altare Jehova's, ebenso aberglauben heute die Vivisektoren, dass die Menschen von ihren selbstverschuldeten Leiden dereinst befreit werden könnten, dadurch, dass sie recht fleissig schuldlose Thiere auf dem Altare einer thörichten Afterwissenschaft dem Tode opferten.

Indem die Vivisektoren Solches thun, gleichen sie ganz und gar den dummen und abergläubischen Inquisitoren des Mittelalters: denn so viele verkehrte Fragen sie an ihre Opfer stellen, so viele verkehrte Antworten erhalten sie.

Es wird den Vivisektoren niemals gelingen, auch nur einen Schatten ihrer Versprechungen zu erfüllen.

Ja noch mehr! — indem die Vivisektoren die irrige Vorstellung unterstützen, als ob die Menschen ein naturwidriges Leben führen dürften, ohne dafür durch Krankheiten gestraft zu werden, so bestärken sie hierdurch Millionen Menschen auf ihren Irrwegen und richten dadurch millionenfaches Unheil an.

Für die Heilkunde der Menschen sind die Beobachtungen an den Menschen in gesunden und kranken Tagen allein maassgebend und alle Gift-Versuche an Thieren überflüssig und irreführend.

Die Ausbeute aller vivisektorischen Experimente ist glitzerndes Katzen-Gold, welches Kurs hat nur bei Pfuschern und Quacksalbern, und von welchem die Medizin-Aerzte sich blenden lassen, so dass sie den zu Tage liegenden grossen Goldklumpen der naturtreuen Lebens- und Heilweise gar nicht mehr zu sehen vermögen.

Prof. Heidenhain in Breslau schreibt in seiner Schrift für die Vivisektionen 1879 Seite 17:

„Kein heutiger Arzt sei im Stande, in seinem Denken sich von den Ergebnissen loszusagen, welche durch den „Thier-Versuch" gewonnen worden! Täglich trinke er aus dieser Quelle der Erkenntniss, oft genug, ohne zu ahnen, wo ihr Ursprung liege."

Aber dieses ist eine Behauptung, die der Wahrheit geradezu ins Gesicht schlägt! Denn gar viele Aerzte haben es längst erkannt, dass das Verstümmeln und Maltraitiren von Thieren dem Heilen von Menschen nimmermehr zu Gute kommen kann.

Darum eben prüfen ja die Homöopathen die Heilmittel für Menschen vernünftiger Weise niemals an Thieren, sondern immer nur an sich selber, und zwar thun sie das wieder vernünftiger Weise besonders mit denjenigen Stoffen, welche die Natur als Nahr- und Baustoffe für uns in den Nahrungsmitteln vorgesehen hat, und zwar thun sie das wieder vernünftiger Weise nur in kleinen Dosen, nach dem Vorbilde der Natur, die ja auch immer aus dem Kleinsten das Grösseste schafft.

Und *die Diätetiker der Wiener Schule* würden ja mit sich selber in Widerspruch gerathen, wenn sie ihr diätetisches Heilverfahren mit den toxikologischen Experimenten der wissenschaftlichen Thierquälerei vermengen wollten.

Und *die Natur-Aerzte* machen sich mit den sogenannten Arzneien überhaupt kaum etwas zu schaffen, indem sie von ihren Kranken nur alles Schädliche fernhalten und für sie überall die günstigsten Lebensbedingungen herzustellen suchen.

Und *die Vegetarier* nun gar, ich meine die wirklichen, sind ja alle Anhänger der naturtreuen Lebensweise und als solche die Gegenfüssler aller Medizin-Quacksalber und Vivisektoren.

Prof. Virchow in Berlin hat vor einer Reichstags-Commission erklärt: „Die Entdeckung des Blutkreislaufes durch Harwey sei der Vivisektion zu danken: und von da an datire der Aufschwung der Naturforschung und der Heilwissenschaft."

Aber wahr davon ist höchstens dies, dass Harwey blos ein Glied in der Kette des Blutkreislaufes entdeckt hat, und dass es eine Schande für ihn ist, auf grausamem Wege entdeckt und demonstrirt zu haben, was auf schuldlosem Wege zu entdecken und zu demonstriren weit leichter war. Und wahr ist ferner davon nur dies, dass seit Harwey zugleich mit der Zunahme der Vivisektionen die Verrohung und der Aberglaube und die Quacksalberei der Medizin-Aerzte in erschreckendem Grade zugenommen

hat, bis in jüngster Zeit die Homöopathen, die Natur-Aerzte und die Vegetarier mit Erfolg dagegen anzukämpfen anfingen.

Prof. Virchow hat ferner erklärt: „Auch die Entdeckung von Charles Bell in Bezug auf die Rückenmarks-Stränge sei den Vivisektionen zu danken."

Aber auch hiermit verhält es sich anders. Während die Vivisektoren bei ihren Experimenten am Rückenmark in den Irrthum verfielen, dass die hinteren und die vorderen Rückenmarksstränge ganz ausschliesslich die einen der Empfindung und die anderen der Bewegung dienten, mussten erst die Anatomen kommen und ihnen zeigen, dass die beiden Strangpaare vermöge der ihnen beigeflochtenen Rücklaufs-Nerven einer gemischten Thätigkeit dienen!

Wie wenig übrigens Charles Bell selber von dieser seiner sogenannten Entdeckung gehalten hat, geht zur Genüge daraus hervor, dass er später in Bezug auf die Vivisektionen überhaupt gesagt hat: *„Die Geheimnisse der Natur sind nicht durch Grausamkeiten zu enthüllen."*

Die Vivisektoren wissen nicht oder wollen es nicht wissen: dass Krankheiten nichts weiter sind, als Folgen naturwidriger Lebensweise, und dass sie nicht anders zu beseitigen sind, als durch die Rückkehr zur naturtreuen Lebensweise.

Sie wissen nicht, dass die Medizin-Heilkunde, richtiger die Medizin-Unheilkunde ihre traurige Grundlage allein darin hat, dass es möglich ist, die schädlichen Folgen einer Verkehrtheit in der Lebensweise durch die Anwendung neuer Verkehrtheiten, sogenannter Arzeneien, in Etwas zu lindern; und auch das meist nur vorübergehend, und meist auf Kosten der zukünftigen Gesundheit.

Die Vivisektoren wollen es nicht wissen, dass die Geschichte der Medizin-Heilkunde bis auf den heutigen Tag nichts weiter ist, als eine ununterbrochene Kette der erstaunlichsten Irrthümer!

7.

Die Betäubungen.

Wie wir gesehen haben, besitzen die Vivisektoren Messer, Scheeren, Zangen, Knochenbohrer, Sägen, Hammer, Stemmeisen, Siede-Wannen und Röstofen.

Sie besitzen aber auch noch besondere Hundehalter, um ihre Opfer darin festzuschnüren, und um deren Schnauze zwischen scharfen Eisenklammern festzuschrauben, so dass die Thiere keinem Schnitte ausweichen können, oder, wie der Prof. Hermann in Zürich sich ausdrückt, so dass die Thiere *„durch brüske Bewegungen"* den Vivisektor nicht stören können. Solche Hunde-Halter giebt es verschiedene, die ihren Erfindern zu Ehren verschiedene Benennungen tragen. Dr. med. G. Voigt schreibt, dass eine ihm bekannte Fabrik chirurgischer Instrumente solche Hunde- und Kaninchenhalter in sehr grosser Anzahl an Privat-Aerzte geliefert habe.

Und wenn dann den gemarterten Thieren vor Angst und Schmerz der Athem stille stehen will, so besitzen die Vivisektoren auch noch besonders konstruirte *Blasebälge*, mit deren Hilfe sie dann das Athmen der Thiere künstlich in Gang erhalten und so das Sterben derselben verhindern!

Aber um den Vivisektoren gar kein Unrecht zu thun, darf nicht verschwiegen werden, dass sie nicht blos äussere, sondern auch *innere Foltermittel* in Anwendung bringen.

So schreibt der Prof. Hermann in Zürich in seiner Schrift S. 21: „Wir besitzen an Betäubungs-Mitteln jetzt eine ziemliche Auswahl, so dass für jedes Thier und für jeden besonderen Versuchszweck das passendste zur Anwendung kommen kann. Meistens macht man eine *Morphium-Einspritzung* in eine Ader, oder man gibt *eine Gabe Chloral*, oder man *chloroformirt*. Und wenn man Ruhe des Thieres allein wolle, so könne man dieses erreichen durch das Indianische Pfeilgift *Curara*, *wenn der Experimentator grausam genug dazu wäre.*"

Und Seite 54 setzt Prof. Hermann hinzu: „Dass das Curara als inneres Foltermittel benutzt worden sei, dieses würde ohne genügende Begründung behauptet."

Aber dass die Vivisektoren grausam genug hierzu sind, das wird bewiesen 1) durch eine ganze Reihe von derartigen Beschreibungen in ihren Fachschriften, 2) dadurch, dass der Prof. Heidenhain in Breslau in seiner Schrift von 1879 Seite 56 die allgemeine Anwendung des Curara bei den Vivisektionen warm in Schutz nimmt, 3) dadurch, dass der Prof. Hermann Seite 25 selber sagt, dass *„das Maass dessen, was dem Versuchsthiere zugemuthet werde, nicht von dem Experimentator abhinge, sondern — von der Aufgabe der Wissenschaft."*

Diese Herren kennen also ihre eigenen Fachschriften nicht, und widersprechen sich selber.

Weiter schreibt Prof. Hermann Seite 21 und 22:

„In der grossen Mehrzahl der Versuche würden Betäubungs-Mittel angewendet." — *„Und in der ungeheuren Mehrzahl der Vivisektionen würden den Thieren durch sehr wirksame Betäubungs-Mittel die Schmerzen gänzlich erspart."*

Kaum kann ich meinen Augen trauen, wenn ich Solches lese! Beide Behauptungen sind durchaus unwahr! Gerade das Gegentheil ist wahr!

Denn 1) ist es allgemein bekannt, dass alle vivisektorischen Operir-Uebungen auf den Thierarzneischulen ganz ohne Betäubungs-Mittel ausgeführt werden;

2) ist es allgemein bekannt, dass auch die landwirthschaftlichen Vivisektionen ganz ohne Betäubungs-Mittel ausgeführt werden;

3) bei den meisten Versuchen auf den medizinischen Hochschulen sind die Betäubungs-Mittel mehr oder weniger unverwendbar, wie z. B. bei allen Versuchen am Gehirn, am Rückenmark und an den Nerven, weil sie ja die Thätigkeit dieser Organe beeinträchtigen und lähmen, — wie z. B. bei allen

toxikologischen Experimenten, weil die Betäubungs-Mittel ja selber Giftstoffe sind und als solche die Reinheit der Versuche mit anderen Giftstoffen beeinträchtigen, wie z. B. bei allen Versuchen in Bezug auf den Herzschlag, die Temperatur und die Absonderungen, weil sie ja auch hier durch das Mittelglied der Nerven zu störend auf diese Gebiete einwirken.

Ueberdem ersparen die Betäubungs-Mittel den Thieren kaum irgend welche Qualen.

Denn die Betäubung selber ist ja schon ein gar schwerer Eingriff in das Wohlbefinden der Thiere, wogegen sie sich mit all' ihrer Kraft zur Wehre setzen.

Was nützt überdem den Thieren eine vorübergehende Betäubung, wenn danach die Schmerzen der Verstümmelung und der Fesselung u. s. w. Tage, Wochen und Monate bleiben?

Und was nützt ihnen eine langdauernde Betäubung, wenn danach der Folgezustand ebenso qualvoll ist, als die Schmerzen der Verstümmelung?

Eine nennenswerthe Erleichterung bringen die Betäubungs-Mittel den Thieren nicht. Sie dienen weit mehr dazu, um den Vivisektoren ihr Handwerk zu erleichtern, um die Jammer-Töne der Thiere nicht bis in die leicht aufgebrachte Nachbarschaft dringen zu lassen, und vielleicht auch noch dazu, um den angehenden Jüngern der schwarzen Kunst über ihren ersten moralischen Abscheu leichter hinwegzuhelfen.

Prof. Ludwig in Leipzig spricht von der grossen Sorgfalt und Geschicklichkeit, mit welcher die Vivisektoren die empfindlichsten Theile der Thiere zu schonen suchten, und er ladet uns ein, sein Institut zu besuchen, um uns von der Wahrheit seiner Worte zu überzeugen.

Aber die empfindlichen Nerven verzweigen sich ja überall dicht wie Spinnen-Gewebe, und leichter, als diese zu schonen, würde es sein, einen Hasen im vollen Laufe zu rasiren! — Ueberdem hat der Herr Professor gut reden, sein Institut zu besuchen! Ein gefühlvoller Mensch ist eben gar nicht im Stande, ein solches Institut zu betreten.

Als im Jahre 1876 die Vivisektoren vor der Untersuchungs-Commission in London vernommen wurden, da suchten sie zwar fast alle die Meinung geltend zu machen, als ob ihre Versuche an den Thieren sehr harmlos seien und den Thieren wenig Schmerzen bereiteten: aber Einer von ihnen, der Prof. Klein aus Wien, sprach es offen aus, dass die Vivisektoren durch die Experimente so sehr in Anspruch genommen wurden, dass *sie weder Zeit noch Lust hätten, sich um die Leiden der Thiere zu kümmern! — Es sei auf dem Europäischen Festlande allgemein gebräuchlich, die Schmerz-Empfindungen der Thiere gänzlich zu ignoriren.* (Offiz. Londoner Bericht 1876.)

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

April. Viertes Stück. 1881.

Inhalt: — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Die Walküre. I. Aufzug. — Richard Wagner's regeneratorische Idee. Von Robert Springer. II. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: VIII. Insel Scharfenberg. Von Leo Alfieri. — IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von H. v. Wolzogen. I. — Geschäftlicher Theil: Vermögensausweis des Bayreuther Patronatvereines vom 1. Januar 1881. —

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

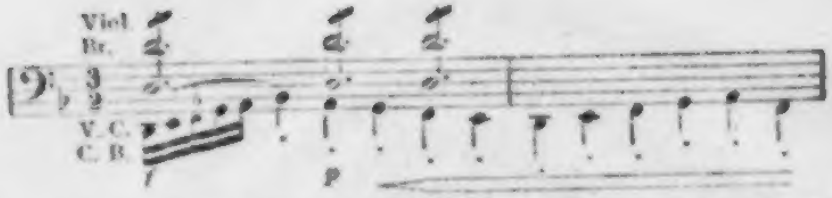
Von Heinrich Porges.

Die Walküre.

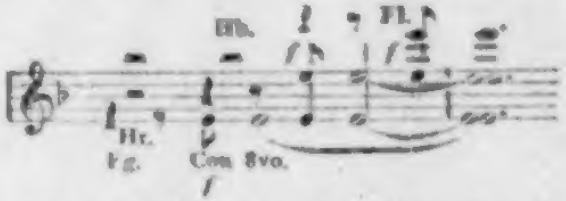
Erster Aufzug.

Erste Scene.

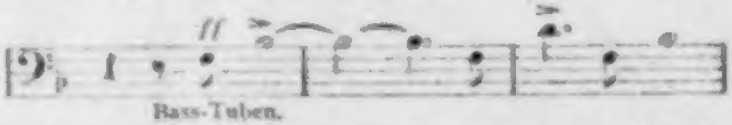
Das dem Beginne des Dramas vorangehende stürmische Orchesterstück, in welchem alle dämonischen Elemente des Naturlebens wie entfesselt erscheinen, übte einen unser Innerstes im Tiefsten aufregenden Eindruck aus. Hierzu trug nun nicht wenig die Art der Wiedergabe bei. Nicht allein das genommene äusserst rasche Tempo, sondern noch mehr die schneidige Energie der Phrasirung und die genaueste Beachtung der dynamischen Zeichen bewirkten es, dass in dem wie unaufhaltsam sich ergiessenden Tonstrome ein innerlich gegliedertes dramatisches Leben sich entfaltete. Wenn uns sofort beim Anfange eine bange Furcht den Athem zu beengen schien, so steigerte sich die Wirkung bei den am Schlusse mit krachender Gewalt Alles niederschmetternden Akkordschlägen bis zum Schrecken. Mit Nachdruck forderte der Meister, dass die aus der Tiefe aufsteigende Bassfigur



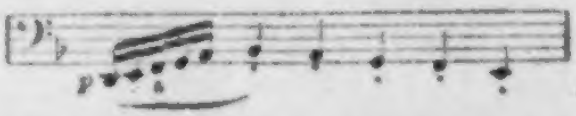
immer mit grösster Deutlichkeit vernehmbar werde. Scharf und bestimmt, mit schlagartiger Kraft mussten die rhythmischen Einsätze der Bläser



dazwischen fahren; ein besonderes Gewicht legte aber der Meister auf den richtigen Vortrag des plastischen Hauptthemas

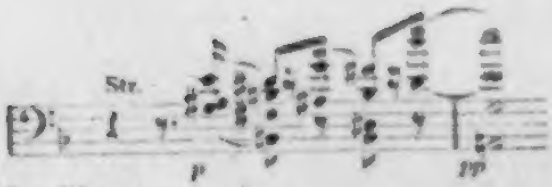


„Mit mehr Bewusstsein zu spielen!" rief er wiederholt den Musikern zu (eine Forderung, die er später in gleicher Weise beim Walkürenritt wiederholte) und fügte die Vorschrift hinzu, dass besonders auf die hohen Noten des Themas das Schwergewicht der Akzentuirung fallen müsse. So von der ganzen Macht des persönlichen Willens erfüllt, dominirte diese urkräftig markige Tongestalt die wie wildes Sturmesheulen sie umsausenden, so kunstvollen Engführungen des Streicherchors mit sieghafter Gewalt. Nicht unerwähnt darf es bleiben, dass das *Staccato* in der zuletzt in's pianissimo verlaufenden Figur

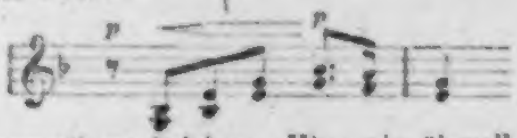


nicht spitzig, sondern gewichtig auszuführen war, eine Vorschrift, die für den Vortrag dieses Motiv's in dem ganzen Sturmbilde gilt.

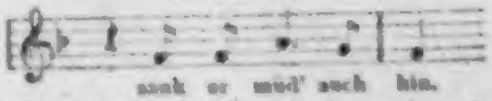
Der sich hieran anschliessende, Siegmund's Eintreten in Hunding's Hütte begleitende, Tonsatz war mit intensiver und schwerlastender Akzentuirung zu spielen, wodurch wir den Eindruck eines vergeblichen Ankämpfens gegen eine furchtbare Ermüdung empfingen. Besonders in den letzten Takten muss in der gedehnten Ausführung des *Ritardando* dieser Charakter hervortreten. Sehr langsam und ruhig (so dass sich die Sechzehntheilpausen besonders fühlbar machen) waren die Sieglinden's Nähertreten zu dem am Herde liegenden Siegmund begleitenden Takte



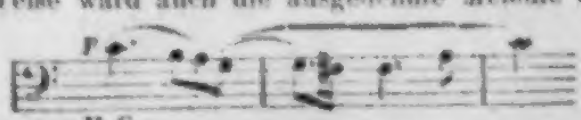
vorzutragen. Bei der Phrase



war das Tempo nur wenig zu beleben. Hier wie überall darf die bei Wagner nicht weniger häufig als bei Beethoven vorkommende Nuance eines ins piano auslaufenden Crescendo nicht ausser Acht gelassen werden. Bei den Worten *Noch schwillt ihm der Athem* beugt sich Sieglinde etwas zu Siegmund herab, und im Vortrage der so einfach und schlicht betonten Stelle *Muthig dunkt mich der Mann* durfte im vorletzten Takte



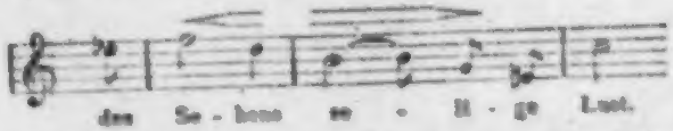
kein Schleppen stattfinden, wodurch ein falsch sentimentaler Zug hineinkäme. Nach Siegmund's hastig hervorbrechenden Ausrufen *Ein Quell! ein Quell!* hatte Sieglinde mit ihrer Antwort *Erquickung schaff' ich* rasch einzufallen. In dem jetzt die Aktion Sieglinden's — sie geht aus dem Hause und kehrt mit gefülltem Trinkhorn zurück — begleitenden Tonsatze war das Tempo nicht zu sehr zu beschleunigen und wiederum in den letzten Takten nur wenig zurückzuhalten. Bei aller innern Beseelung darf hier das persönlich subjektive Empfinden der Spieler kaum merklich werden. In der gleichen innig-schlichten Weise ward auch die ausgedehnte Melodie des Violoncello



vorgetragen, in deren letzten Takten zuerst der Zauber der Alles bezwingenden Liebesmacht mit leiser Mahnung unser Herz berührt.*) In dem Danke Sieg-

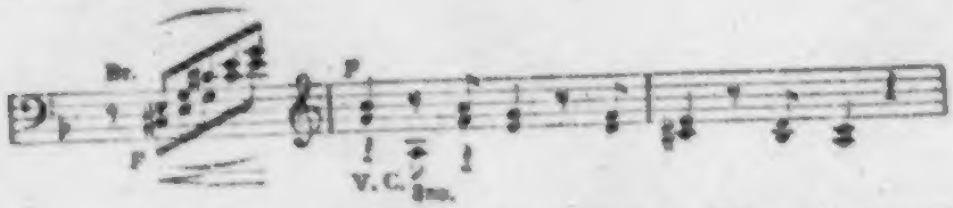
*) Ich muss hier noch auf eine besonders in der ersten und zweiten Scene hervortretende Styleigenthümlichkeit hinweisen. Es ist diess die Verbindung der Instrumentalmusik mit der stummen mimischen Aktion. In beiden gelangt ein im tiefsten Grunde der Seele wie schlummerndes Gemüthsleben zum Ausdrucke, das eben im Begriffe ist, ins Bewusstsein überzutreten. Noch hat die Macht herzbezwingender Leidenschaft nicht den Willen der handelnden Personen bewältigt; sie giebt sich daher nicht durch das Alles offenbarende Wort kund, sondern dringt nur wie unwillkürlich durch den Blick des Auges und den seelischen Ausdruck des Antlitzes hervor. Die Darsteller werden nun bei allen derartigen musikalisch-mimischen Stellen am Sicherston dazu gelangen, den jeweiligen psychischen Vorgang und seine stätige Entfaltung treu und mit dem Charakter der Naturnothwendigkeit wiederzugeben, wenn sie sich gewöhnt haben die begleitenden Instrumentalmelodieen innerlich gleichsam mitzusingen, wodurch dann jede Wandlung und jede Nuance dieser so intimen Seelenvorgänge sich wie von selbst in ihren Physiognomien ausprägen wird.

mund's für die gebotene Labung durfte bei der Stelle



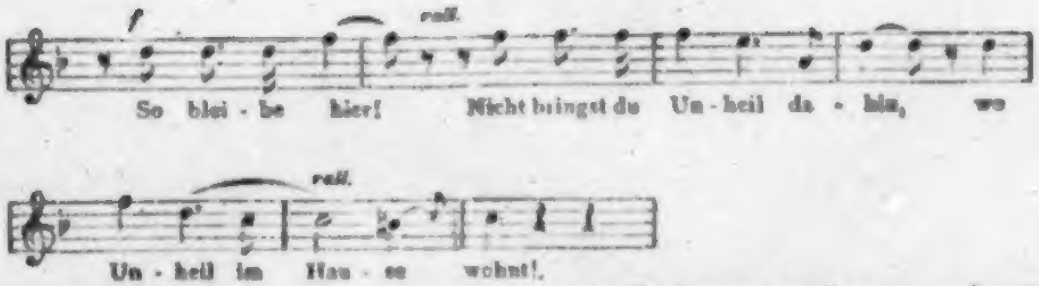
in dem An- und Abschwellen der Tonstärke wärmeres Empfinden hervortreten.

Auf Siegmund's im ersten Tone kundgegebene Frage *Wer ist's, der so mir es labt?* will Sieglinde antworten, besinnt sich aber und hält schweigend inne. Dieser Seelenregung entspricht auf das Genaueste die mit einem crescendo aufsteigende Phrase

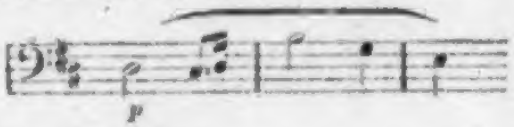


und das plötzlich eintretende piano. Das Tempo ist hier sehr langsam zu nehmen, so dass die wie stockenden Achtelpausen in ausdrucksvoller Weise wirken. Es ist, als wenn Sieglinde den Trieb sich über ein sie bedrückendes geheimes Weh auszusprechen mit raschem Entschlusse zurück dämmte. Bei dem nach den Worten *diess Haus und diess Weib sind Hunding's Eigen* eintretenden Halt

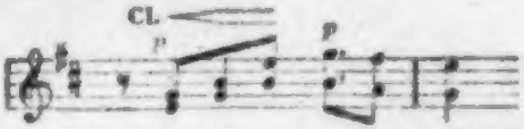
ward eine ziemlich lange Pause gemacht, indem hier nicht blos eine musikalische, sondern eine dramatische Wirkung beabsichtigt ist. Mit besorgter Hast tritt Sieglinde bei den Worten *die Wunden weise mir schnell!* näher an Siegmund heran. Der so süss innige und dabei zauberhaft anmuthige Instrumentalsatz in A-dur wurde mit schwebender Leichtigkeit ausgeführt; es ist eine sich selbst wie nicht kennende Gefühlsinnigkeit die in diesen Tonweisen hervortritt, wie überhaupt der eigenste Charakter des Styles der Musik in der „Walküre" darin besteht, dass ein im tiefsten Grunde sentimentalisches Empfinden auf durchaus naive Weise sich kundgiebt. Es braucht wohl kaum erst gesagt zu werden, dass diese besondere Eigenthümlichkeit auch den Grundzug des Styles der Ausführung bilden müsse. Grosse Sorgsamkeit verwendete der Meister auf jenen wichtigen Moment, der den Konzentrations- und entscheidenden Wendepunkt der ersten Scene bildet, wenn Sieglinde dem nach tiefen innern Seelenkampfe zum Fortgehen entschlossenen Siegmund zurückzuhalten sucht. Während Siegmund schnell und entschlossen zur Thüre schreitet, hatte Sieglinde in der Nähe des Baumes beim Tische zu stehen. In dem durch den Drang einer unsagbaren geheimen Noth ihr wie abgezwungen erscheinenden Ausrufe



musste zuerst ein angstvoll gepresster Ausdruck liegen, und zwar verlangte der Meister hier ein rückhaltloses Hervorbrechen der ganzen elementaren Tongewalt des Organs. Bei den breit zu nehmenden Schlusstakten *wo Unheil im Hause wohnt!* wandelt sich diese gewaltsame Härte des Ausdrucks in ein klageerfülltes schmerzliches Erbeben. Sieglinde ist von ihrem eigenen Geständniss im Tiefsten erschüttert, mit der Hand rückwärts auf den Tisch sich stützend, hält sie ihren Blick immer auf Siegmund geheftet; erst, wenn sie ihren Ausruf vollendet, fährt sie erschreckt zusammen und wendet sich ab. Der nach Siegmund's kundgegebenem Entschlusse, Hunding zu erwarten, ertönende D-dur-Orchestersatz ist langsam aber gemessen und bei der Weichheit der Tongebung mit etwas markirter Rhythmisirung zu spielen; der Gegensatz der beiden darin verbundenen Motive, von denen das eine



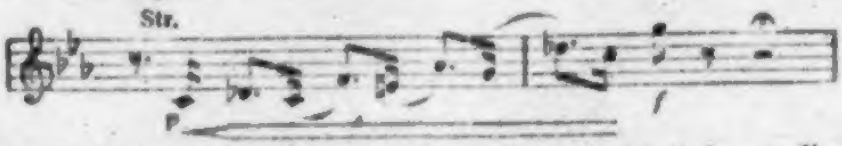
ruhige Entschlossenheit, das andere



ein verschwiegenes, sich vor sich selbst verhüllen wollendes Sehnen zum Ausdrucke bringt, ist genau zu beachten.

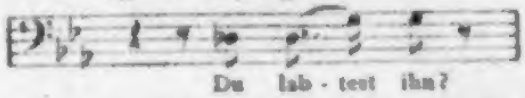
Zweite Scene.

Bei dem zweiten Ertönen des Hunding-Motivs hört man an die Thüre klopfen. Das *Stringendo* bei der Stelle

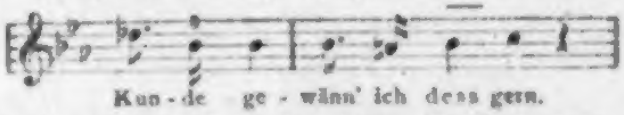


hat ruhig zu beginnen. Sehr gemessen und bestimmt (wie es die Partitur besonders vorschreibt) ist von den Tuben das ganze Hunding-Thema vorzutragen, hier können alle rhythmischen Einschnitte und Akzente nicht scharf genug markirt werden und haben sich die Spieler sehr davor zu hüten in's

Schleppen zu verfallen, wozu der Charakter ihrer Instrumente leicht verleitet. Hunding's in rauhem Tone gethane Frage

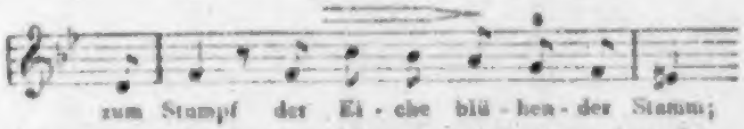


ist nicht zu dehnen, sondern rasch hervorzustossen, während Sieglinde hierauf in ruhiger und unbefangener Weise erwidert. Bei den Worten *Wie gleicht er dem Weibe! Der gleissende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge* sind nicht zu viel Detailakzente zu machen. Hunding stützt sich dabei auf den Tisch, bei dem er so steht, dass er gleichzeitig die auf sein Geheiss zum Schranke gegangene Sieglinde und Siegmund mit dem Blicke messen kann. Seine weitere Rede *Weit her traun! kamst du den Weg's* etc. war nicht zu stark zu singen und mehr im Sprechtone zu halten. In Siegmund's Erwiderung *Durch Wald und Wiese* etc. war im letzten Takte

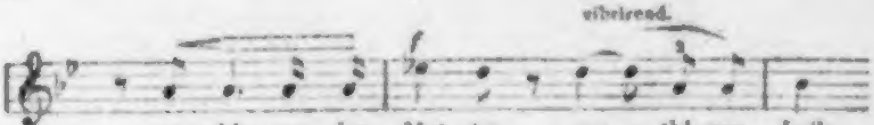


das zweite Viertheil mit männlich charaktervoller Betonung etwas hervorzuheben. Der früher wie hastig jagende Ausdruck muss da wie plötzlich gefestigt erscheinen. In Hundings Rede *Trägst du Sorge mir zu vertrau'n, der Frau hier gieb doch Kunde* waren die Schlussworte *sieh wie gierig sie dich frägt*, etwas heftig und mit unmuthvollem Tone zu akzentuiren. Ergreifend wirkte in Siegmund's Antwort die mit schmerzlich erbebendem Ausdruck gesungene Stelle

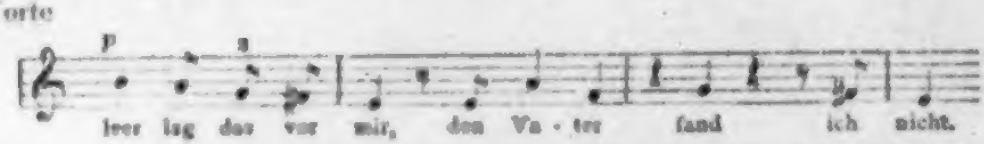
Mit trotzig schneidiger Bestimmtheit hatte Siegmund seinen Bericht über die erlittenen Schicksalsschläge zu beginnen; bei den Worten



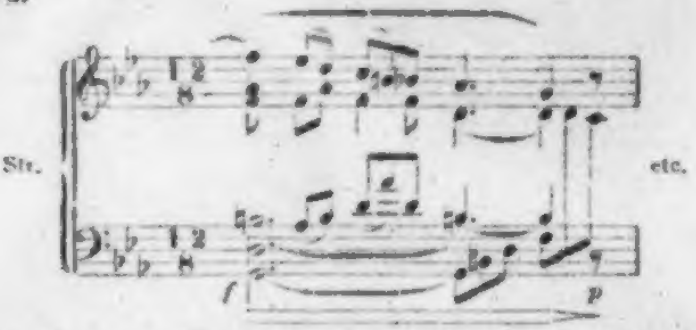
musste ein klagender Ausdruck anklingen, der dann bei dem ergreifenden Momente



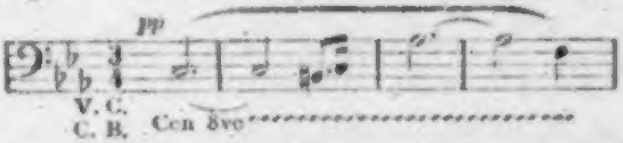
zum tiefschmerzlichen Wehrufe sich steigerte. Wie schattenhaft ertönten die Worte



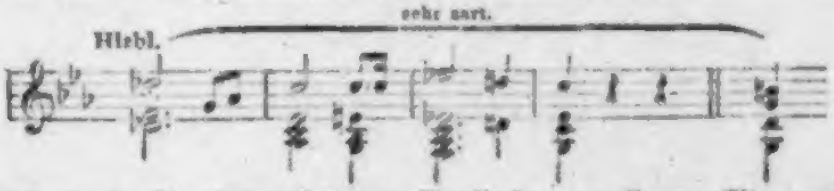
auch war hier das Tempo langsamer zu nehmen. Finster schauend und mit strengem Ausdruck sprach Hunding die Worte *Die so leidig Loos dir beschied, nicht liebte dich die Norn*, etc., während Sieglinde in ihre an Hunding gerichtete, etwas erregte Rede *Feige nur furchten den, der waffenlos einsam fährt!* den Ton leiser Verachtung einfliessen lassen musste. Bei der so charakteristisch malenden Begleitung der Stelle *Mit wilder Thranen Fluth betroff sie weinend die Wal*



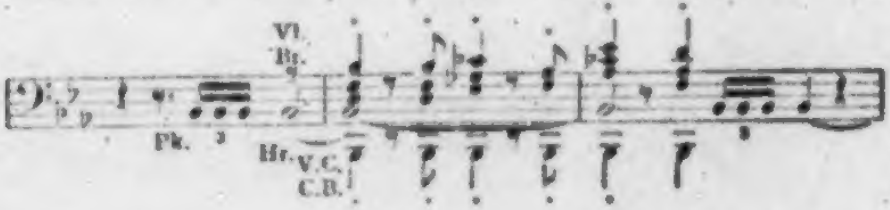
war jede Uebereilung des Tempos zu vermeiden und in die Ausführung der Figuren ein klagend schmerzlicher Ausdruck zu legen. Die ganze Erzählung Siegmund's ward mit tiefer subjektiver Erregtheit in dem ihr einzig entsprechenden episch-tragischen Ton wiedergegeben. Beim Ertönen des Motivs



hatte Siegmund aufzustehen, und nach den an Sieglinde gerichteten Worten *Nun weinst du, fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heisse!* schreitet er dem Heerde zu. Bei dem Nachsatze des Wälsungenthemas



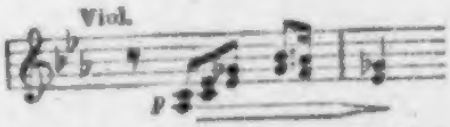
erhebt sich auch die tieferschütterte Sieglinde von ihrem Sitze und blickt mitleidsvoll auf Siegmund, setzt sich aber während der Pausen des vorletzten Taktes wieder nieder. Hunding ist bei seinem erst mit verhaltenem, dann mit heftiger hervorbrechendem Unmuth gesprochenen Worten *Ich weiss ein wildes Geschlecht* etc., ebenfalls aufgestanden. Während der kurzen Zwischenpausen seiner Rede schreitet er erst langsam, dann aber bei dem Motive



mit grossen Schritten auf Siegmund zu. Bei der jetzt folgenden pantomimischen Scene ist das kleinste Detail der äusseren Aktion, wie der inneren psychischen Vorgänge so genau in der Partitur angegeben, dass hierzu nur geringe Ergänzungen beizufügen sind. Die eine Weile wie unentschieden dastehende Sieglinde greift beim Ertönen der so ausdrucksvollen Melodie

mit der Hand an die Stirne. Nachdem sie dann lange wie in Sinnen verloren ist, scheint sie bei den letzten zwei Takten der zweiten Hälfte des Wälsungenthemas

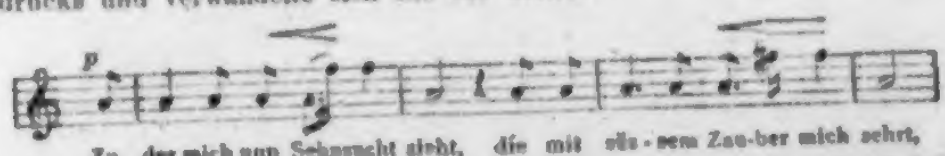
einen festen Entschluss gefasst zu haben. Bei der Stelle



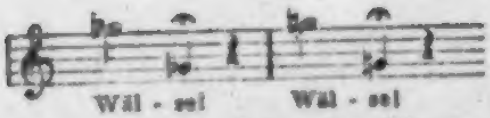
wendet sich Hunding um und richtet spähende Blicke auf Sieglinde. Der Gesammteindruck dieses an wechselvollen Beziehungen zwischen den handelnden Personen so reichen Vorganges ist von ganz eigenthümlicher Wirkung. Das über ihn gebreitete beredte Schweigen erzeugt eine tragisch angehauchte, uns mit Sorge und Furcht umfangende Spannung, in die nur bei dem leisen Ertönen des uns wie eine Verheissung berührenden Schwertmotives ein Strahl der Hoffnung fällt.

Dritte Scene.

Jetzt ist Siegmund allein. Er ist Anfangs in ein tiefes, rein innerliches Brüten versunken, das durch keinerlei äussere Aktion sich kundgeben darf. Bei seinen ersten Worten *Ein Schwert verhiess mir der Vater* etc., musste der Vortrag das Gepräge einer wie objektiven Starrheit und Härte haben; erst bei dem Gedanken an Sieglinde milderte sich allmählich die Art des Ausdrucks und verwandelte sich bei der Stelle

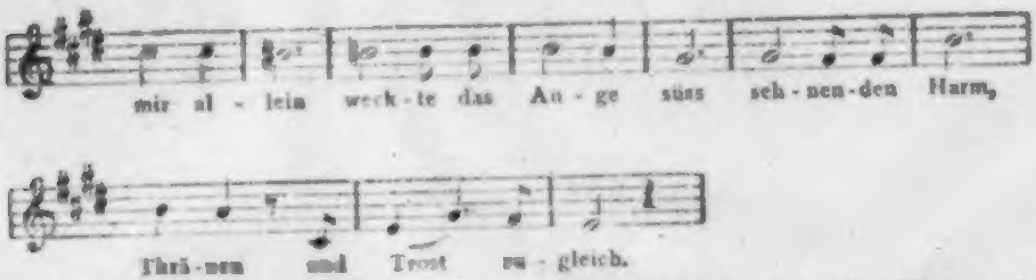


in leidenschaftlich schmerzliche Gluth. Die verzweiflungsvollen Ausbrüche

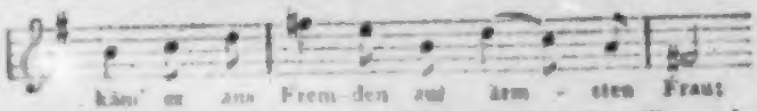


hatte Siegmund knieend zu singen und bei den Worten *bricht mir hervor aus der Brust, was wuthend das Herz noch hegt* ward das Tempo ein wenig belebter. In Sieglinden's erzählender Rede war bei dem Walhalithema

sorglich jedes Schleppen zu vermeiden, und ebenso durfte im ganzen Verlaufe bei der die tiefste Rührung erweckenden ausgedehnten Phrase

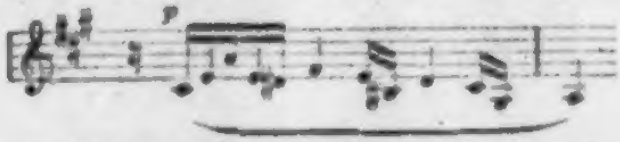


kein Ritardando gemacht werden, um dem Ausdrucke bei aller Wärme der Empfindung das Gepräge der Naivetät zu wahren. Mit charaktervoller Betonung war die Stelle *Nun wusst ich, wer der war, der mich grimmvolle gegrüsst* wiederzugeben, und die sich anschliessenden Worte *Ich weiss auch, wem allein im Stamm das Schwert bestimmt* waren mit gesteigerter Festigkeit und dabei nach und nach anwachsender leidenschaftlicher Wärme zu akzentuiren. Der Uebergang in das hierauf als *sehr lebhaft* bezeichnete Tempo musste durch ein allmähliches Schnellerwerden der ersten Takte wohl motivirt werden. Der Vortrag dieses ganzen Tonsatzes trug das Gepräge der feurigsten Gluth und leidenschaftlichsten Sehnsucht an sich. An der Stelle



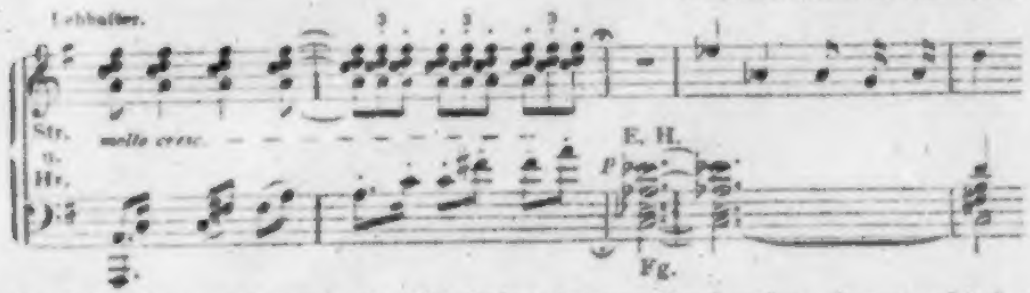
durfte im zweiten Takte eine kleine Ermässigung des Tempo's stattfinden, da ohne eine solche diese so ausdrucksvolle Phrase wie gleichgültig und nichtssagend erscheinen würde. Bei der als „Liebeslied" so berühmt gewordenen Melodie *Winterstürme wichen dem Wonnemond* etc. hat sich der Sänger sorglich vor jedem Verfallen in einen süsslich-sentimentalen Ausdruck zu hüten. Eine Bemerkung des Meisters: das Ganze dürfe nicht als eine Art Konzertstück wirken, sondern müsse den Eindruck einer, den dramatischen Verlauf nicht sowohl unterbrechenden, als nur etwas aufhaltenden *Episode* machen, giebt

den besten Fingerzeig für die richtige Vortragsweise. Die nach Sieglinden's Worten *Fremden nur sah ich von je* ertönende und dann mehrfach wiederkehrende, wehmuthsvoll klagende und dabei so anmuthig bewegte Violinfigur

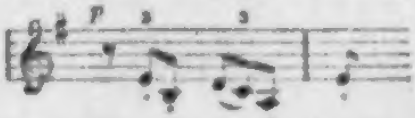


war stäts ohne alle Schwere mit schwebender Leichtigkeit zu spielen. Für die Ausführung des jetzt in thätigstem Flusse sich ergiessenden Melodienstromes gab der Meister keine besonderen die Angaben seiner Partitur ergänzenden Anweisungen. Der rechte Ausdruck ist hier nicht zu verfehlen, wenn die Sänger ihre natürliche Empfindung frei walten lassen und fähig sind für das Gefühl eines begeisterten Entzückens die ergreifenden Akzente zu finden. Bei der psychologisch so merkwürdigen Stelle

Weh-walt heisst du für-wahr?



scheint Sieglinde wie durch ein plötzliches inneres Erschrecken daran gehindert zu werden, ein ihr wie auf der Zunge liegendes Geheimniss kundzuthun; in ihre dann gesprochenen Worte ist der einfach-schlichteste Ton zu legen. Bei seiner freudig entzückten Erwiderung *Nicht heisse mich so, seit du mich liebst, nun walt ich der kehrsten Wonne!* hatte Siegmund aufzustehen. Sieglinden's wieder im Tone wehmüthigster Trauer gehaltene Frage *Und Friedmund darfst du froh dich nicht nennen?* war in gleichmässiger Ruhe ohne alle Akzente vorzubringen. Die bei Sieglinden's leidenschaftlichem Ausbruche *War Wälse dem Vater, und bist du ein Wälsung* ertönende und so aufregend wirkende Violinfigur



musste mit schneidiger Schärfe und Deutlichkeit einsetzen, und bei der ganzen Stelle durfte das Tempo nicht zu sehr übereilt werden. In den zwei Takten, welche dem Momente vorangehen, wo mit dem mit grandioser Pracht erfolgenden Eintreten des Schwertmotivs in C-dur Siegmund das Schwert aus dem Stamme zieht, durfte ein geringes *Ritardando* stattfinden. Die Urgewalt der elementarsten Leidenschaft gepaart mit einer ungeheuren heroischen Energie war es, die am Schlusse des Aktes wie mit einem Wirbelwinde Alles mit sich fortriss.

Richard Wagners regeneratorische Idee.

Von Robert Springer.

II. Die Idee bei den Christen.

Der grösste Reformator vor der Zeit der zweiten Schule des Platon war der Messias Jesus Christus, der an die Stelle der blutigen Opfer das aus Brot und Wein bestehende Mahl einsetzte. Zu seiner Zeit war der Gedanke der Enthaltung von der Fleischnahrung schon in der ganzen Welt bekannt*). Platon's Ideen wurden in den Schulen Judäa's gelehrt, wo Christus geboren ward, und bereiteten den Eingang für seine Lehre, wie diess auch Clemens von Alexandrien ausspricht. Die Essener, welchen Christus angehört haben soll, lebten nur von Pflanzenspeise. Von ihnen sagt Porphyr: „Sie beflecken niemals ihr Haus mit Lärm und Geschrei." „Sie leben — schreibt Josephus — auf dieselbe Weise wie die Pythagoräer unter den Griechen. Herodot hielt diese Essener hoch in Ehren und schätzte sie höher als sterbliche Menschen. Sie bringen keine Opfer, denn ihr reines Leben bedarf solcher Sühnung nicht; ihr Lebenswandel ist besser als der anderer Menschen, und sie widmen sich gänzlich dem Ackerbau. Bewundernswerth ist es auch, dass sie selbst diejenigen anderen Menschen, welche sich der Tugend weihen, an Gerechtigkeit übertreffen, und zwar in so hohem Grade, wie es bei Griechen und anderen Völkern nicht vorgekommen ist. Vermöge ihrer einfachen, regelmässigen Lebensweise überschreiten viele von ihnen ein Alter von hundert Jahren." — Nach dieser Beschreibung und nach der des Philon, haben die Essener und die Therapeuten in Aegypten dieselbe Lebensweise geführt wie die ersten Christen, welche insgesammt nach der ersten christlichen Gemeinde zu Jerusalem Ebioniten genannt wurden. Dass diese die thierische Nahrung für gottlos und naturwidrig hielten, wird im neuen Testament (Epiphan. 30, 6) und mehrfach in den Clementinischen Homilien bezeugt. Lange Zeit blieben die ersten Christen diesem obersten Gebote treu, wie Plinius in einem Briefe an Trajan bestätigt: „Die ersten Christen assen nichts, was Leben hatte, sondern nur unschuldige Nahrung." Erst Tertullian, der im 2. Jahrhundert nach Christo lebte, theilt die Christen in zwei Klassen: in eine, welche Fleisch isst, und eine andere, welche sich dieser Kost enthält. Er bezeichnete Jene mit dem Ausdrucke *Leiber ohne Seelen*; die anderen sind, seiner Meinung nach, die wahren Christen. Die Taube und das Lamm waren Hauptsinnbilder ihrer Religion. Die Taube ward das Sinnbild des heiligen Geistes, und mit dem Lamm ward der Sohn Gottes vielfach verglichen. Der griechische Ritus hat die Schonung der Taube bewahrt; die

*) *Le Christianisme expliqué* par J. A. Gleizès, Paris 1837.

Russen essen kein Taubenfleisch; denn sie halten den Genuss desselben, wegen der Legende vom heiligen Geiste, für eine grosse Sünde; sie kaufen diese Vögel daher, um sie zu füttern, mit ihnen zu spielen und sich an ihrem Fluge zu erfreuen.*) Die übrigen Christen letzen sich am Blut und Fleisch der Tauben und des Lammes, und die neuesten Sportliebhaber haben sich namentlich die Taube zum Opfer erkoren, wovon man sich im Bois de Boulogne, bei Baden-Baden und auf anderen Sport-Schiessplätzen überzeugen kann.

Treu, wie die ersten Christen, befolgten das Gesetz die heiligen Kirchenväter: Augustinus, Bischof zu Hippon, schrieb das Lob des Porphyrius *(De Civ. Dei* X 29). Chrysostomus *(Homiliae contra Judaeos)* schreibt über die christlichen Asceten: „Keine Ströme von Blut fliessen bei ihnen; kein Fleisch wird geschlachtet und zerhackt; leckere Kost und schwerer Kopf ist ihnen unbekannt. Bei ihnen riecht man nicht den schrecklichen Dunst des Fleischmahles oder die unangenehmen Gerüche aus der Küche; auch hört man kein Getöse und wüsten Lärm. Sie geniessen nur Brot, das sie durch ihre Arbeit gewinnen, und Wasser, das ihnen eine reine Quelle darbietet. Wünschen sie jedoch ausnahmsweise ein üppigeres Mahl, so besteht ihre Schwelgerei in Früchten, und dabei empfinden sie grösseren Genuss als an königlichen Tafeln. Von solcher Mahlzeit, meinen sie, seien selbst die Engel vom Himmel erfreut und entzückt. Ihr aber folget dem Wege der Wölfe und den Gewohnheiten der Tiger; oder vielmehr seid ihr noch schlimmerer Art. Jene hat die Natur auf die Fleischnahrung angewiesen, euch aber begnadete Gott mit vernünftiger Rede und mit dem Sinn für Gerechtigkeit. Und dennoch seid ihr schlimmer als die wilden Thiere geworden." (Homil. 69 über Mat. 22, 1—14.)

In den Clementinischen Homilien lautet eine Stelle: „Das unnatürliche Fleischessen ist teuflischen Ursprungs und kam durch die Riesen auf, die, infolge ihrer Bastardnatur, sich nicht mit reiner Nahrung begnügen mochten und nur nach Blut dürsteten. Fleischessen ist daher eben so sündlich wie die heidnische Verehrung der bösen Geister, verbunden mit Opfern und unreinen Mahlzeiten." (Bauer's *Leben und Werke des heil. Paulus.* II, Kap. 3.) — „Ihr wisset noch nicht — schreibt Clemens der Alexandriner — dass Gott seinem Geschöpfe, dem Menschen, Speise und Trank zur Erhaltung des Daseins und nicht zu seinem Vergnügen gab; daher erlangt der Körper keinen Vortheil durch den Genuss von Fleischspeisen. Im Gegentheil sind Diejenigen die gesündesten, stärksten und edelmüthigsten, welche am mässigsten leben, denn sie haben ihre Seele nicht in die Speise begraben. Ganz unnatürlich und unmenschlich ist es, sich zu mästen wie das Vieh und sich für den Tod aufzufüttern."

---

*) J. G. Kohl, *Marktleben in Russland*, Magazin für die Litteratur des Auslandes, 1840 p. 407.

Sankt Petrus, der übrigens in den frühesten Traditionen als ein strenger Befolger des Gebotes geschildert wird, und der den Eucharist nur mit Brot und Salz feierte (Clement. Hom. 16, 1), hatte, wie im 10. Kap. der Apostelgeschichte erzählt wird, eine Vision: er sah den Himmel aufgethan und ein grosses leinenes Tuch ward zu ihm niedergelassen, darin waren allerlei Thiere der Erde und wilde Thiere und Gewürm und Vögel des Himmels. Und er hörte eine Stimme ihm zurufen: „Stehe auf, Petrus, schlachte und iss!" — Diese Stimme ist seitdem Parole und Feldgeschrei geworden: „Schlachte und iss!" Nachdem aber auch die Kirche in Luxus und Uebermacht ausgeartet war, flüchtete sich die heilige Sitte des pythagorischen oder des christlichen Mahles zu den Ketzern, die ihr durch alle Zeiten treu blieben, bis sie im Blute der Albigenser erstickt ward.

Seitdem finden wir aber, dass, wenngleich die Menschheit sich dem Naturgesetz völlig entfremdet hat, dennoch die ausgezeichnetsten Geister aller Kulturvölker wieder darauf zurückkommen, sich in ihrer Lebensweise dazu bekennen, oder sie in ihren Schriften mit Entschiedenheit vertreten. Selbst wenn sie sich die klare Erkenntniss der Sache nicht angelegen sein liessen, so verspüren sie doch hin und wieder, oft unbewusst, eine innere Mahnung an das Gesetz der Gottheit und der Natur und sprechen diese Mahnung in ihren Schriftwerken aus. Wenn sich die Zahl der Anhänger dieser erhabenen Lehre unter den Berühmtheiten der neueren Zeit vermindert, so liegt eben der Grund darin, dass das Menschengeschlecht, in seiner Richtung von der Natur abweichend, sich schon viel weiter von dem vorgezeichneten Ziele entfernte und die Macht des Herkommens, der Einfluss der allgemein herrschenden Sitte und der schlechten Beispiele sich in höherem Grade befestigt hatten. Es ist auch dabei noch der besondere Umstand in Erwägung zu ziehen, dass Geschichtschreiber und Biographen es kaum der Mühe werth gehalten haben, etwas Genaues über die Diät solcher hervorleuchtender Männer mitzutheilen und zu überliefern. Ein sprechendes Beispiel hiervon ist die beste und genaueste Biographie Shelley's von Medwin (*The life of Percy Bysshe Shelley, London 1847*), worin der Autor zwar der vegetabilischen Diät dieses grossen Dichters wiederholentlich erwähnt, aber durchaus nur vorübergehend, nebensächlich, ja sogar in Form eines Tadels, ohne zu gestehen, dass Shelley darin das Mittel zur Wiedergeburt der Menschheit erkannte, und dass gerade dieses Regime dazu beitrug, dem grossen Manne die wesentlichsten Charakterzüge zu verleihen.

Wenn wir hier einige Namen nennen, so sind es nur die geringste Zahl und nur die bedeutendsten von den Bekennern des wichtigsten Naturgesetzes und der Hauptbedingung zur Fortentwicklung des Menschengeschlechtes.

Milton schildert im *Verlorenen Paradies* den Sündenfall als einen Abfall von der naturgemässen Ernährung. Francis Bacon, in seinem Werke *Novum Organum scientiarum*,*) spricht sich zu Gunsten der Lebensweise der

*) Englische Ausgabe 1796; französische von Lasalle ohne Jahreszahl.

Pythagoräer und der Essener aus. Rousseau in der *Nouvelle Heloise* und im *Emile* (Kap. I p. 53, 54, 56) erklärt sich zu wiederholten Malen gegen die blutige Diät und führt im *Contrat social* eine darauf bezügliche Stelle aus Plutarch an. In Betreff der Kinder-Ernährung sagt er: „Einer der Beweise, dass der Hang nach Fleischspeisen dem Menschen nicht natürlich ist, liegt in der Gleichgültigkeit, welche Kinder für derartige Gerichte haben, und in dem Vorzuge, den sie allen vegetabilischen Speisen geben, seien es Milch- und Mehlspeisen oder Früchte. Es ist daher wichtig, diesem natürlichen Geschmack nicht zuwiderzuhandeln und seine Kinder nicht zu Fleischessern zu erziehen; wäre es nicht um ihrer Gesundheit willen, so möchte es doch ihres Charakters wegen geschehen." —

Voltaire legt in der oben angeführten Stelle, wo er über Porphyrius spricht, sein Glaubensbekenntniss in Betreff dieser Angelegenheit ab und bezeichnet die Rückkehr zu blutloser Diät als die Philosophie der erhabensten Tugend. Indem er die Sitten der Hindus schildert, sagt er: „Die christliche Religion ist dem Blutvergiessen ebenso abhold wie die der Pythagoräer. Aber die christlichen Völker haben niemals ihre Religion ausgeübt, während die alten Hindus stets der ihrigen nachlebten. Die pythagorische Lehre ist die einzige Religion in der Welt, welche fähig war, aus dem Abscheu vor Mord und Blutbad ein religiöses Gefühl herzuleiten." —

Der Apostel aller freisinnigen, frommen und humanen Ideen, Bernardin Saint-Pierre, steht auch unter den neueren Bekennern dieses heiligen Kultus oben an, und viele seiner zarten Gedanken, die er in den *Etudes de la Nature* und in den *Harmonies de la Nature* ausgesprochen, richten sich ausschliesslich auf diese erhabene Anschauung von der menschlichen Bestimmung. — Zu den praktischen Bekennern gehörte Benjamin Franklin, der dieser Lebensweise seine glücklichen Erfolge auf seiner irdischen Laufbahn zuschrieb.*) — Dass Newton, England's grösster Geometer, sein philosophisches Werk, welches seinem Namen und seinem Vaterland zum Ruhme gereichte, bei Brot und Wasser schrieb, wird von Haller bestätigt.

Zwei Männer sind hier zu nennen, bei welchen das pythagorische Prinzip zur theoretischen Anerkennung und zur praktischen Verwirklichung gelangte, die dabei den sanitären Zweck ganz in den Hintergrund stellten, um desto nachdrücklicher den idealen Gesichtspunkt der Humanität hervorzuheben: dass der Mensch ablassen müsse, seine Hände und seine Tafel mit Blut zu befecken, wenn er zu einer wahren Kultur gelangen wolle; dass er das Messer zurückziehen müsse von der Brust der Thiere, wenn die gerechte Vorsehung es nicht ablenken solle gegen sein eigenes Herz. Lord Byron, England's verstossenes Kind, der tapfere, hochherzige Mann, der begeisterte, hinreissende, geniale Dichter: er erklärte in einem Gespräche mit Medwin, dass er schon

*) Selbstbiographie, deutsche Uebersetzung von Thurnagus, Leipzig 1833. — Siehe auch Watson's Annals of Philadelphia.

länger als zehn Jahre der pythagorischen Diät treu geblie
Helden seiner Gedichte, wie der *Korsar*, leben nur von Sel
und Sommerfrüchten. Er selber zeigte neben seiner geist
erstaunliche Körperstärke und Gewandtheit. Als ein
erwies er ihnen eine besondere Liebe und kaufte mehre,
talität ihrer Herren oder der barbarischen Behandlung ihrer Hüter zu ent
auch gegen die noble Jagdpassion hegte er einen entschiedenen Widerwillen.
In höherem Grade erstreckte sich sein Wohlwollen auf die Menschen, und
wenngleich er, als ein Opfer der Gesellschaft, eine Menschenverachtung zur
Schau trug, so war doch in der That sein Herz stets der Theilnahme und
Mildthätigkeit geöffnet. Er proklamirte die Freiheit der Völker und die po-
litische Gleichheit der ganzen Menschengesellschaft; den letzten Theil seiner
ruhmvollen Laufbahn widmete er der Befreiung Griechenlands — Shelley,
der poetische Titan und prometheische Dichter, hatte, enterbt und flüchtig,
an Lord Byron einen Leidensgefährten und Gesinnungsgenossen gefunden.
In den Anmerkungen zu seinem Gedichte *Königin Mab**) weist Shelley nach,
dass die Entwürdigung der physischen und moralischen Natur des Menschen
in seiner unnatürlichen Lebensweise begründet liegt. Krankheit und Ver-
brechen stehen im engsten Zusammenhange. Verbrechen — sagt er — ist
Unvernunft; Unvernunft ist Krankheit. Mit vollem Recht weist er, wie
Rousseau, auf die natürliche Neigung der Kinder zur vegetabilischen Diät
hin. Er geht dann selbst auf staatsökonomische Verhältnisse ein, um zu
zeigen, dass auch die Volkswirthschaft, der Landbau und alle sozialen
Verhältnisse eine neue segensreiche Gestalt annehmen würden, wenn der
Mensch der unnatürlichen Nahrung entsagte. Der wichtigste Punkt aber,
den er im Auge behält, ist die Verbannung der Barbarei und der Tyrannei,
die Förderung der Humanität. Die Tyrannei eines Nero, eines Bonaparte,
führt er auf die Grundursache zurück. „Das Verlangen nach der Tyrannei
— sagt Shelley — könnte kaum in Individuen rege werden und aus einer
Gesellschaft hervorgehen, welche weder durch Trunksucht verstandeslos noch
durch Krankheit blasirt und aus dem Naturzustande getreten wäre." In
herrlichen Strophen antizipirt er dann die Zukunft, in welcher der Mensch
nicht mehr das Thier erschlägt, das ihm in's Antlitz schauet, nicht mehr sich
letzt an den zerfetzten Gliedern, die, als Rächer des übertretenen Natur-
gesetzes, die Säfte seines Körpers verderben und böse Leidenschaften in seiner
Seele wecken." — „Shelley — sagt Thomson — besass die jungfräuliche
Unschuld eines jungen Mädchens, und kein weibliches Herz konnte empfäng-
licher sein für Liebe und Mitgefühl; und diese Anlage ward durch den un-
schuldigen Verkehr mit den Musen gesteigert." „Er war — wie Gilfillan
sich ausdrückt — ein armes Kind, frei von der Schwachheit unserer Natur,

---

*) *Queen Mab*, Poetical works. vol. I. p. 83—95. London 1839. — Shelley's Feenkönigin. Leipzig, Reclam. (Ohne Jahreszahl).

frei von Falschheit, Reizbarkeit, Eitelkeit und Widerspruchsgeist; er verband, wie Sokrates, die Heiterkeit des Knaben mit der Tiefe des Philosophen; er war mildthätig bis zur Aufopferung und verachtete den Götzen Mammon, vor dem sich Alles beugt." — An Shelley's Aussprüche knüpfte die vegetarische Genossenschaft in England die Grundsätze ihres Systems.

In Johann Gottfried von Herder's Schriften finden sich zahlreiche Anklänge an die Grundsätze des Pythagoras: in dem Gedicht *der Geist der Schöpfung* (im 12. Theil „zur Philosophie und Geschichte", Wien, 1813); und in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (24. Band der vermischten Schriften) sagt er: „Unsägliche Wirkungen hat die stoische Philosophie, der Epikureismus, Platonismus und Pythagoräismus in der Reihe der Dinge hervorgebracht und wird sie hervorbringen, wenn auch unter neuen Namen, mit anderen Modifikationen und Formen. So lange es Vernunft und Willen im Menschen giebt, so lange wird es ein verborgenes stilles Publikum für Philosophie geben." In letzterer Schrift giebt er entschieden der vegetabilischen Ernährung den Vorzug und beruft sich auf Monboddo, als Gewährsmann. — In der *Lerana* spricht auch Jean Paul über den nachtheiligen Einfluss der Fleischnahrung und klagt, dass der Mensch so viele Stunden Thierqualen für eine Stunde der Gaumenlust in Anspruch nehme. Auch in Goethe's Schriften finden sich Stellen, wo er seinen Abscheu vor Schlachthäusern, sein Behagen an Fruchtnahrung und sein Wohlgefallen an einfacher natürlicher Lebensweise ausspricht.*) — Schiller, im *Alpenjäger* und im *Eleusischen Fest*, spricht das Entsetzen vor der blutgefüllten Opferschale aus und mahnt den Menschen, das Bild, welches ihm die Götter verliehen, wiederherzustellen, sich vom Tigermahle abzuwenden, wieder Mensch zu werden und einen ewigen Bund mit der frommen Erde zu stiften. — Wieland hat ein längeres reizendes Stück geschrieben,**) worin er das System des Pythagoras und die Lebensweise einer unverderbten Menschengesellschaft schildert. Eine Stelle lautet: „Hier entzückte mich die schönste Einfalt, mit Mannigfaltigkeit gepaart. Hohe Zederuwälder, Hügel mit Myrten und Balsamstauden bekränzt, stille Thäler von silbernen Bächen durchwunden, kühle Myrtenhaine und fette, weit verbreitete Ebenen fielen mir wie ein einziges Paradies in die Augen, in anmuthiger Verwirrung, die das Gemüth mehr ergötzt als die regelmässige Ordnung der Kunst. Die Stimme der Lust schallete aus allen glücklichen Geschöpfen, die diese Gegenden beleben; eine liebliche Musik, aus tausend Arten von stärkeren und sanfteren Tönen, die Gesänge der Vögel unter den Zweigen oder aus der hohen Luft, mit dem Blöken der wolligen Heerden und dem stillen Summen scherzender Insekten begleitet. Jede lebende Kreatur grüsst auf ihre eigene Weise die wiederkommende Sonne, die ihr den Anblick

*) *Italienische Reise*, Bd. 27. S. 42. — *Aus meinem Leben*, Bd. 24. S. 27. *)

**) *Geschichte von einer Welt unschuldiger Menschen*; im 4. Supplement-Bande der sämmtlichen Werke.

der schönen Natur wiedergab; ihre Freude hallte von einem Hügel zum andern. So angenehm ist das Gefühl des Daseins, selbst den Thieren; mit welch einer Seligkeit muss es die Menschen erfüllen, in denen ein himmlischer Geist waltet; Menschen, welche die Unschuld ihrer Natur behalten haben und den ewigen Geist kennen, dem sie ihre Seligkeit danken, ja, dem sie selber ähnlich sind! Ihre Lebensart ist einfach wie die Natur, der sie folgen; denn gesunde ungekünstelte Speise und eine mässige Leibesübung sind das wahre Geheimniss, seine Kräfte immer frisch und blühend zu erhalten. Diese friedsamen Menschen wissen nichts von blutigen Speisen. Das stille Lamm giebt ihnen willig seine Wolle, ohne dafür unter dem blinkenden Messer zu zappeln. Sie bedienen sich alles dessen, was die Natur zu ihrer Bequemlichkeit und Ergötzung mit reicher Mannigfaltigkeit hervorgiebt. Die Bäume und Stauden neigen ihre goldfarbenen und purpurnen Früchte zu ihnen herab, die Blumen geben ihre Gerüche, die Kräuter ihre nährenden Säfte, die Biene theilet ihren Honig mit ihnen und der Wollenbaum seinen weichen Flaum zur Bekleidung in der kühleren Jahreszeit."

Wir übergehen hier alle die zahlreichen Stimmen von Autoritäten, die sich für die diätetischen Vorzüge dieses Systems ausgesprochen haben, wie: Linnäus, Lambe, Daubenton, Gassendi, Everard, Owen, Alcott, Chayne, Playfair, Home, Cuvier, Lawrence, Monboddo, Thomas Bell, Beaumont, Haller, Huteland u. A. Auch Diejenigen übergehen wir, welche die anatomischen Beweise dafür lieferten, „denn — wie Shelley sagt — so vollständig ist der Naturtrieb schon im erwachsenen Menschen verwischt, dass es nothwendig geworden ist, die vergleichende Anatomie zur Hülfe zu nehmen, um zu beweisen, dass wir von Natur Frugivoren sind." Wir stellten uns hier die Aufgabe, auf die sittliche und humanitaire Seite hinzuweisen; wir fassen die Idee aus gehobenem Standpunkte auf und erkennen darin die Devise der Humanität, den Kompass auf dem Gebiete der Moral, das Licht und die Luft für das geistige Leben, anknüpfend an den Meister Richard Wagner, der seine Anschauungen über Religion und Kunst darauf begründet.

„Aus der inneren Stimme erlangt dieses System seine innere Autorität", sagt ein englischer Gesinnungsgenosse. „Nur wenn eine Sache dem sittlichen Fortschritte huldigt, erhöhet sie das Lebensgefühl und erweckt schlummernde Kräfte. So lange diess nicht geschieht, wirken physische, ökonomische und sonstige Beweise nicht mehr als astronomische Spekulationen oder chemische Theorien. Wollen wir unsern Ansichten also Wirksamkeit verleihen, so müssen wir sie mit dem sittlichen Bewusstsein in Berührung bringen."

Diess sei unsere Aufgabe für den letzten Abschnitt dieser Betrachtungen. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

VIII.

Insel Scharfenberg.

Von Leo Alfieri.

Vorwort der Redaktion.

Mancher unserer Leser mochte wohl in ein zweifelndes Erstaunen, wenn nicht in ein verzweifelndes Erschrecken gerathen sein, als er in Wagner's Aufsatze über *„Religion und Kunst"* zuletzt sogar die Perspektive sich eröffnet sehen musste: auf eine mögliche *Auswanderung* aus unserem alten, im Banne einer tausendjährigen Geschichte liegenden Heimathlandes, in eine junge, ungeschichtliche, für jede Neubildung menschlicher Gesellschaft, Kultur und Sitte noch freie Welt der fernen Fremde. Wenige mochten hierbei Dessen gedacht haben, dass auch Goethe am Schlusse seines Lebens — sowohl in dem letzten Akte des *„Faust"*, wo ein zukünftiges Kulturland erst völlig neu gleichsam aus dem Meere hervorgeschaffen wird, als auch ganz ausdrücklich in den *„Wanderjahren"*, wo Amerika den Wanderern als Ziel und Heil gewiesen wird — derselben Idee sich zuzuwenden genöthigt war. In der That wäre die innere Nöthigung zu solchem äussersten Gedanken der Rettung aus einer in das politische Unrecht der Jahrtausende unlöslich verstrickten, wesenhaft kriegerischen Kulturwelt ein weit stärkeres Gefühl, als die Noth der schmerzlichen Gefühle, welche dem Menschen bei dem Gedanken an die Trennung von der geliebten Heimath seines Geschlechtes und Volkes das Herz beschweren müssen. Er aber erspart sich am liebsten Noth und Nöthigung zugleich und bleibt so lange daheim in dem alten Elende unserer „Geschichte" sitzen, bis vielleicht ihm persönlich die heimathliche Bedrängniss allzu nahe tritt, und er nun als einzelner Flüchtling sich in die Fremde stürzt, um dort entweder wurzellos zu verkommen, oder selbst zum Fremden geworden, inmitten einer wiederum schon aus allen möglichen menschlichen Begierden und Interessen entstandenen geschichtlichen Sozietät, für die regeneratorischen Bestrebungen um eine neue menschenwürdige Kultur verloren zu gehen.

„Sollte man denn nicht im alten Heimathlande selber noch ein schönes Plätzchen finden können, woselbst eine entschlossene Genossenschaft der Regeneration bedürftiger Seelen ihr freies Asyl sich begründen und ihren Prinzipien getreu ein reines, friedliches, von der geschichtlichen Welt, ihren Verderbtheiten und Schrecken abgelöstes, sich naturgemäss aus sich selbst erhaltendes, wohlgeordnetes Leben führen dürfte?"

„Oder sollte nicht der Einzelne, welcher den Gedanken der Regeneration in sich aufgenommen hat, sich selber in einem stillen, abgelegenen Winkel unserer Kulturwelt ein kleines Paradies schaffen können, in dem er, seine Bedürfnisse auf das natürliche Maass beschränkend, sein Leben aus dem Tretmühlendasein modernen Staatsbürgerthumes in eine pastorale Idylle verwandelte, wo dann auch für Freunde und Sinnesgenossen das Gastbrot immer gerne gebacken, und der frische Quelltrunk zur brüderlichen Begrüssung geschöpft würde?"

So fragt wohl der bequeme Mensch, welcher auch mit aller Geneigtheit, auf die Regenerationsidee einzugehen, doch heute immer noch mehr als egoistisch besorgter „Staatsbürger", denn als *Mensch* sich fühlt, und die völlige Loslösung

aus dem Gewordenen als Schädigung des Daseins überhaupt empfindet. Versuche es ein solcher nur selbst, und er wird es alsbald bestätigt finden, wie sehr er noch „Staatsbürger" ist, wie gänzlich er noch das Kind der geschichtlichen Vergangenheit und der Knecht der umgebenden Kulturwelt bleibt. Er wird es kennen lernen, wie die Komplikationen der grossen Weltgeschichte — deren Erzeugniss er selbst so gut ist, wie das von ihm nur zum allergeringsten Theile für sich beanspruchte Land — auch bis in den stillsten Winkel, in das fernste Asyl hineinreichen und im gegebenen Momente seinen, dem vorhandenen Gewordenen nur abgestohlenen, aber nicht frei zu neuem Werden und Leben geschaffenen Frieden ihm grausam zerstören werden.

Wohl bleibt es unsere stäte ernste und schwere Aufgabe, inmitten des geschichtlichen Lebens unserer Zeit den von uns erfassten Gedanken einer Neubegründung menschlicher Kultur auf gesunder Natur und lebendiger Sittlichkeit in aller Weise zu vertreten und ihm Anhänger zu werben, auch alle entstandenen Ansätze zu solcher Kultur nach Kräften zu fördern, und was immer in den geschichtlichen Bildungen unserer Tage Dem sich nähern möchte, zu unterstützen, damit die Idee in dem Bewusstsein der Mitwelt tiefere Wurzeln schlage und für alle Eventualitäten der Zukunft etwas *vorhanden* sei, woran sich künftige Kämpfer für das Gute und Wahrhaftige in unserer grossen Vorgänger Geiste getrost zu halten vermögen. Erfassen wir aber die Idee in ihrer vollen Grösse und Reinheit, so entspricht ihr auch nur eine solche *Realität*, wie sie nicht anders zu denken ist, als auf *schuldlosem* Grunde, welcher einer ganzen regenerirten Menschheitsgesellschaft wahrhaft frei und neu zu gesunder Dauer sich zu entwickeln gestattet. Wo noch kein Fuss einer geschichtlichen Gewalt in räuberischer Besitzeslust den Boden betreten, oder wo doch die Spuren solcher Vergangenheit völlig ausgerottet und verschwunden, das Land besitzlos und geschichtlos geworden — dort könnte man wohl den edelsten Flüchtigen aus unserer blutigen Kultur das besonnene Werk natürlich-sittlicher Organisation in grossen Zügen und Formen dereinst thatsächlich gelungen glauben. *Und vielleicht auch dort nicht:* wenn die Macht der Geschichtswelt, welche die ganze Erde erobern will, endlich auch dahin etwa ihre ferntreffenden Kugeln sendet und die Wälle des Paradieses niederwirft, die stillen Gemeinden aber weitertreibt in immer fernere Wälder und Wüsten, wie die wunderlichen Heiligen des Salzsee's bei Utah!

Als einzig sichere Wirklichkeit bleibt also schliesslich uns wiederum nur jenes Eine gegeben: *die sittliche That unseres Bewusstseins, die Umkehr des Willens in uns selbst.* Wir Kinder der Welt des Bösen, wir müssen *das Gute wollen*, und wann wir es wollen, dann ist es erreicht. Aber wir dürfen auch *niemals aufhören* es zu wollen, und wenn alle unsere Ideen und Idyllen vor dem brutalen Vorhandensein feindseliger Realitäten zerstieben und zerfallen. Wer die Hände in den Schooss legt und sagt *es wird ja doch nichts*, der begeht jene einzig unverzeihliche, aber auch in jedem Momente *durch die That* wieder gutzumachende „Sünde wider den heiligen Geist"; denn er tilgt sich selber damit aus der göttlichen Gemeinschaft des Guten und wirft sich in den Rachen des ewigen Nichts, aus welchem, wie in betäubendem Giftdampfe, die phantasmagorisch-wilden Traumgebilde unserer Geschichtswelt hervorquellen, um fortwährend wieder zurückgeschluckt und ausgestossen zu werden im wechselnden Wirbel unendlich sich gleichbleibender Furchtbarkeit.

Hiernach betrachte man eine anscheinend ganz harmlose und gleichgiltige kleine Idylle aus der Mark Brandenburg, welche wir mit Erlaubniss der Redaktion aus der Berlinischen Zeitschrift *„Der Bär"* (1880 Nr. 10) zweckentsprechend ver-

herzt hier abdrucken lassen. Betrachtet sie, liebe Leser unserer „Blätter", getreu im Sinne von „Religion und Kunst" und achtet vor Allem auf den effektvollen Schluss, den auch hier wiederum die reale Gewalt der Geschichte dem „Paradiese" einer künstlich der ewig bedürftigen grossen Zivilisation mit ihrem Handel und Zwischenhandel enthobenen, einfachen Natur-Kultur bereitet: da habt ihr an einem kleinen Beispiele aus der Wirklichkeit unserer Zeit ein ergreifend wahrhaftiges Symbol für das gemeine Loos unserer idealen Wünsche im Schussbereiche moderner Geschichtswelt:

„Viel ist in letzter Zeit schon geschehen, um die landschaftlichen Reize der Mark Brandenburg zur Geltung zu bringen; aber immer liegen noch der Partieen viele da, die ungekannt und ungenannt ihren Glanz entfalten und nur dessen harren, der sie aufsucht und mit Liebe pflegt. So darf es nicht verwundern, dass, nur eine Meile von den letzten Häusern Berlins, eine Idylle, eine Insel, liegt, die jeden, der sie betritt, in eine weihevolle Stimmung versetzt; es darf nicht verwundern, sage ich, weil auch hier wie so häufig ein breiter Wald das schöne Eiland verbirgt und ein fast ebenso grosser Wassergürtel sie für jeden Unberechtigten unnahbar macht. Nimmt man eine Karte von Berlin's Umgebungen zur Hand, so findet man im Tegeler See, der, wenn die Havelausbuchtung hinzugerechnet wird, vom Dorf Tegel bis Spandau eine deutsche Meile misst, sieben Inseln, deren grösste einen Flächeninhalt von 90 Morgen hat. Es ist *„Scharfenberg"* — Schon von prähistorischen Völkern, also Germanen und Wenden, ist sie geschätzt worden; denn, wie neuere Forschungen ergeben, haben schon jene Urbewohner der Mark Urnen auf ihr niedergesetzt. War die Insel, wie es häufig zu geschehen pflegte, einem besondern Todtenkultus gewidmet, so schläft vielleicht unter dem grossen Hügel, der die Nordspitze krönt, und der durch sein scharfes Profil der Insel den Namen gegeben hat, ein Hüne, vielleicht der Häuptling, welcher einst über die Gegend, wo heut Berlin steht, herrschte. Besondere Aushebungen und Erhöhungen auf der Insel, sowie alte Pfahlbaustämme und Roste im Moorboden des Hechtlochs, lassen gleichfalls auf eine weit zurückliegende Besiedelung der Insel schliessen. Im vorigen Jahrhundert — etwas vor 1770 — wurde „Scharfeberg" (wie der alte Name lautet) von Friedrich dem Grossen zu Eichenkulturen bestimmt, später ungefähr die Hälfte der Insel einem Kolonisten überwiesen. Dieser baute den Hof mit den heut noch existirenden grossen strohbedeckten Häusern; indessen von langem Bestand muss dies Verhältniss auch nicht gewesen sein; denn Anfangs dieses Jahrhunderts finden wir Scharfenberg als eine Pertinenz zum Rittergut Tegel, der Familie Humboldt gehörig. Vor ungefähr 20 Jahren schied die Familie von Bülow, die Erben Humboldts, die drei Inseln des Sees, Scharfenberg, Baumwerder und Lindwerder, von dem übrigen Tegeler Besitz aus, und verkaufte sie als selbständiges Besitzthum. Der neue Besitzer hat jedoch auf der Insel nichts weiter gethan, als das uralte Holz, bis auf die noch stehenden Gruppen prachtvoller Baumriesen beim Gehöft — herunter zu schlagen, so dass Scharfenberg auf dem besten Wege war, eine Wüstenei zu werden, und kaum noch am Saum eine zusammenhängende Buschkante den Uferrand markirte.

So erwarb im Jahre 1867 der als Botaniker wohlbekannte Dr. Bolle die Inselgruppe. — Nicht aus Spekulation, nicht um irgend einen Nutzen zu erzielen, nur aus Liebe zur Natur, um hier in und für sie wirken und schaffen zu können, opferte derselbe ihr ein bequemes Stadtleben, und vertiefte sich in diese Abgeschiedenheit; er wich nicht von ihr vor den Geschossen der Geschütze des nahen Tegeler Schiessplatzes, dessen berüchtigter „Kugelfang" die Insel ehedem gewesen,

und vertheidigte mit Erfolg bis zu der allerhöchsten Stelle den ihm über Alles theuer gewordenen Besitz gegen den unsichtbaren aber so mächtigen Militairfiskus. Was Dr Bolle während des 13jährigen Besitzes aus der Insel gemacht, ist geradezu staunenswerth. Als Ausgangspunkt für die Kultur der Insel hat er den alten Hof genommen, und hier zunächst eine einfache zweistöckige Villa von lebhafter Farbe im Schweizer Styl, mit breiter Gallerie an zwei Seiten umgeben, errichtet. Der Blick von hier über die seeumflossene Insel ist ein unvergleichlich schöner. Nach Norden und Osten dehnt sich der Park aus; nach Süden geht vom Hause eine Allee canadischer Eichen, welche die Koppel (den Viehgarten) vom Gemüsegarten trennt. Weiterhin sind überall gartenähnlich von Pflanzungen durchschnittene Roggen- und Kartoffel-Aecker, von denen allein 2000 Kirschbäume, einstweilen, bis ihre Wurzeln zu dem fetten feuchten Untergrund vorgedrungen sind, noch zum Theil erst ein Stadium der Vorbereitung für endgültiges üppiges Gedeihen durchmachen. Von den Feldern bis zur Südspitze der Insel dehnen sich die jüngsten Kulturen in prangenden Tannen, Lärchen und Laubhölzern aus. Vor der Gallerie des Wohnhauses liegt ein grosses Gewächshaus, und sendet allsommerlich eine Fülle fremder Bäume, und exotischer Pflanzen, darunter viele Lianen, welche die Hauswände umranken, empor. In besonders ummauerten Gruben sind eine Anzahl der schönsten Pflanzen südlicher Zonen, wie Feigen, echter Jasmin, japanische Bambus, Myrthe, Lorbeer, Banksiarosen etc., welche herrlich gedeihen, eingesetzt worden und angewurzelt. Weit mehr noch in Erstaunen setzt der Park, der etwa 1200 verschiedene bei uns ausdauernde Gehölze, unter ihnen die schönsten Coniferen, zählt. Dort steht eine Gruppe Cedern (Cedrus Libani), hier überragt eine einige 30 Fuss hohe Douglastanne, die höchste der in der Mark vorhandenen, eine Gruppe japanischer Tannen; mehr am Hause sehen wir auch eine schön gewachsene Wellingtonia gigantea, jenen Riesenbaum Californiens. Man würde ungerecht sein, wenn man von den zahlreichen Laubhölzern Nord-Amerikas, von den italienischen Eichen, den Rosenstämmen, die ihren berühmten 800jährigen Verwandten in Hildesheim nach dem vorliegenden zehnjährigen Wachsthum schon in 20 Jahren schlagen möchten, wenn man von den echten Kastanien (Castanea vesca), die hier Anfangs Juli wie mit einem dichten Schleier bedeckt blühen, ganz schweigen wollte. In dem an der Hinterfront der mit wildem Wein und Epheu dichtbelaubten Wirthschaftsgebäude sich erstreckenden Parktheil bilden sich die lauschigsten Plätzchen und dichte Laubgänge. Unfern davon erhebt sich auch ein grosser weit mehr als hundertjähriger Apfelbaum, unter welchem Alexander von Humboldt häufig als Kind gespielt haben soll. Wer weiss, welche Bedeutung Scharfenberg auf das kindliche Gemüth des Knaben und seine Liebe zur Natur dereinst gehabt hat!

Ueberblicken wir nochmals die ganze Schöpfung und fragen wir uns, was verleiht Scharfenberg den eigenthümlichen Reiz, so ist es, abgesehen von seiner natürlichen Lage, die Urwüchsigkeit der ganzen Anlage. Nirgends tritt uns das Gesicht des künstlich Gemachten entgegen; Bäume und Sträuche stehen, als ob die launige Natur sie hier und dort hingesetzt hätte; dann aber ist dafür bedeutsam, dass die Insel auch die Abwechselung zwischen Wald, fetter Trift und Feld in reichem Maasse bietet. Wenn Scharfenberg auch ohne Zweifel das vorzüglichste Arboretum (Baummuseum) Norddeutschlands genannt werden muss, so erinnert doch nichts an eine Baumschule, ja nicht einmal an künstliche Bepflanzung.

Noch einen kurzen Blick auf die Fauna Scharfenberg's, die sich wie die Flora hier auch urwüchsig gestaltet! Gänse und Enten treiben sich den Sommer über frei umher; sie fliegen wie ihre wilden Verwandten, fallen heut am Tegeler-, morgen am Saatwinkler-Ufer ein, kommen aber, da ihnen Futterstellen auf der

Insel offen gehalten werden, immer wieder, sicher zum Herbst, nach ihrem alten Heim zurück. Pfauen spazieren oder fliegen frei auf der Insel umher, und suchen nur im kältesten Winter das schützende Dach eines Schuppens auf. Der Wandmann vernimmt erstaunt, wenn er dort beim Hause unter dem mächtigen Geäst der australischen Akazie steht, den Ton der Californischen Schopfwachtel; aber auch unserer einheimischen wilden Thierwelt scheint die Insel ein Eldorado zu sein, denn alle erdenklichen gefiederten Sänger nisten in dem dichten Ufergebüsch, und das stolze Reh und der sonst so ängstliche Lampe riskiren eine Wasserreise, um die Insel schwimmend zu erreichen. Dafür erwidert der Besitzer besonders beim Reh auch das Vertrauen der Gäste, und lässt sie unbehelligt umherspazieren. Doch auch Feinde besuchen mitunter die Insel. Reinicke, der Schlaue, ein ebenso guter Schwimmer wie Eisläufer, trifft aus den benachbarten Forsten öfter zum Besuch — manchmal mit seiner ganzen Sippe — ein, und stört dann wohl einmal arg den Frieden Scharfenberg's. Wer sich auf die Stimmen der Thierwelt versteht, vernimmt aus den Klagelauten einer grossen einsam einherschreitenden Pute, dass sie die einzige einer zahlreichen Familie ist, welche vor kurzem den rothhaarigen vierbeinigen Mordgesellen entgangen ist. Aber auch der Adler stellt sich neben anderem flüchtigen Raubgesindel ein, und erst vor wenigen Wochen streckte ein gut gezielter Schuss den Räuber eines Huhns, aus der Klasse der Schreiadler, (Aquila naevia. L.) zu Boden.

Wenn wir uns, abgesehen von den sich jährlich einstellenden Rebhühner-Völkern, der Bevölkerung der Insel zuwenden, so ist zunächst eine Vermehrung derselben durch weise National-Oekonomie des Herrschers von Scharfenberg um etwa 1000%, d. h. eine Verzehnfachung seit seiner Besitznahme zu notiren. Zwei Familien, die Häupter derselben Brüder, sind die stäten Bewohner und Hüter des Eilands und auch in diesem Geschlecht spiegelt sich die Rückkehr zu einer wohlthuenden Urwüchsigkeit wieder. Wie bei unsern Urahnen sind es nur Rufnamen, welche diese Scharfenberger tragen, und unter Fritz und Carl lernen wir zwei prächtige deutsche Gestalten, mit treuen Augen, Bart und Haar, wie der Himmel es ihnen wachsen liess, dabei zur guten Jahreszeit, so viel und so oft es ihnen beliebt, barhäuptig und barfüssig kennen, die, wie es sich für Inselbewohner ziemt, Alles: Ackerbauer, Gärtner, Fischer, Bauhandwerker, vor Allem aber die besten anhänglichsten Leute, ebenso sehr Freunde als Diener ihres Herrn sind. Für das geistige Wohl des zahlreichen Nachwuchses, dessen jüngstes Glied den Namen Thuisco führt, sorgt die Scharfenberger Gemeindeschule „Bolleanum" genannt, an der die Mütter der Kinder die einzigen und besten Lehrerinnen sind.

Alles was zur Nahrung erforderlich, bringt die Insel und das Wasser: das Brot ist aus Scharfenberger Korn, das Huhn dort geboren, die Kirschen und Erdbeeren, die Maronen und Feigen dort gewachsen, die Citronen werden am Hause gepflückt, und die Lorbeerblätter wie den Dill holt man sich aus dem Garten; ja sollten, — was ich kaum glaube, — die Insel, ausser einer grossen Anzahl schöner Falter, einmal ausnahmsweise auch böse Insekten bewohnen wollen, so blüht dort im Garten, solchen Feinden zur Warnung, „echt persisches Insektenpulver". — Aber einsam in dieser Idylle steht der Besitzer! Nur ein Strauch, der zum hohen Baume heranzuwachsen verspricht, jene Turkestaner Silberpappel, ihm zu Ehren Populus Bolleana genannt, trägt auf ihm eigener Erde noch seinen Namen. Die Insel ist seine Geliebte, die Bäume und Blumen sind seine Kinder; dennoch glaube ich nicht, dass er sich einsam fühlt, denn wer aus einer wüsten Scholle eine grüne Idylle schafft, dem giebt die Natur hundertfach durch Freude am Leben die Mühen und Kosten zurück. Einzelnen

Personen, wenn sie sich vorher anmelden, gestattet der Herr der Insel wohl auch gern den Besuch derselben, und giebt dann den liebenswürdigen instruktivsten Führer ab. Jeder scheidet von Scharfenberg dann mit dem Gefühl, dass unsere Mark, selbst dicht bei Berlin, mit fesselnden Reizen ausgestattet ist, und dass sie Söhne erzeugt, die liebend an ihr hangen und durch tausend unzerreissbare Fäden mit dem selbst gewählten Heim verknüpft, auf ihrem Boden „ubi bene, ubi nemus placet," als freie Männer leben und sterben wollen."

Dieser nur „Glück und sorgloses Vertrauen athmenden" Schilderung der märkischen Idylle musste nun die Redaktion des „Bär" alsbald eine leider ganz anders lautende „*Nachschrift*" folgen lassen. Jenseits des friedlichen Wassers und des waldigen Landufers, weit genug entfernt nach natürlichen Verhältnissen, um nicht mehr als ein gefährdender Nachbar gelten zu dürfen, liegt jener den Berlinern wohl bekannte, öde Platz, welcher der *Tegeler Schiessplatz* heisst, und wo unsere rastlos in der Kunst der Zerstörung fortschreitende, vorzügliche Artillerie nach der grausamen Nothwendigkeit unserer Kultur ihre furchtbaren Uebungen zu halten pflegt. Viele Jahre hindurch war die Störung des Scharfenberger Friedens von dorther durch die vom Besitzer erfolgreich erbetene Gnade des Kriegsherrn ferngehalten geblieben; nur an einigen Uferstellen mahnten verwaschene Spuren von Granaten und Bomben an ehemalige Besuche auf der Insel, bevor dieselbe zum Paradiese kultivirt worden war. In jüngster Zeit aber hat die Meinung der Kriegsbehörde über die nothwendige Schussrichtung der Uebungsbatterien eine Aenderung erfahren. „Das Verbleiben der schönen Insel in den Händen ihres Wohlthäters ist in Frage und ihm selbst die Alternative gestellt, ob sie fortan, ja in beständig sich steigerndem Maasse das grosse, dem Gemeinwohl dienende Arboretum der Hauptstadt, oder ob sie ein wüster Kugelfang sein solle." Hierdurch wird ihr Eigenthümer wider seinen Willen in eine Situation hineingedrängt, die in bedenklicher Weise gewissermaassen derjenigen eines Müllers von Sanssouci des 19. Jahrhunderts entspricht. „Wir zweifeln keinen Augenblick daran", so schliesst hoffnungsvoll die Redaktion, „dass inmitten dieser schweren Ungewissheiten dem Schöpfer der Scharfenberger Pflanzungen die Sympathien aller seiner Mitbürger zur Seite stehen werden; wünschen ihm aber zugleich auch, was noch viel mehr werth ist, die Fortdauer jenes von ihm bereits einmal dankbar empfundenen Schutzes, mit welchem das Haus Hohenzollern über der Sicherheit des Besitzes auch des schlichtesten Bürgers, noch heut gerecht und unparteiisch, wie zu den Zeiten des grossen Friedrich wacht." — —

Hier der idyllische Friedenstraum des zur künstlichen Freiheit sich absondernden Einzelnen — dort die schreckliche Wirklichkeit der herrschenden unnatürlichen, auf Gewalt begründeten Kultur! — Hier jenes eine Beste und Tüchtigste, was deutsche Kraft in der Weltgeschichte aufzuweisen wusste: *die kolonisatorische Kultivirung brachliegender Natur* — dort jenes andere Beste und Tüchtigste, wozu dieselbe deutsche Kraft vor allen Völkern im grausigen Wettstreite der geschichtlichen Gewalten sich glorreich zusammenzuraffen vermochte: *die Kriegsarmee des modernen Kulturstaates!* —

Beides spricht in seiner Entgegenstellung das Räthsel unseres geschichtlichen Daseins in merkwürdiger Symbolik aus; und in diesem Sinne erschien uns die Mittheilung an unsere Leser nicht unnütz und auch nicht unverständlich. —

D. Red.

IX.
Zur Kritik des „Parsifal."

I.

„Parsifal" in der Journalwelt. — Paulus Cassel. — Episode: Galiläa.

Gewiss ist es charakteristisch für unsere Zeit, dass ihre zahllose Journalistik, welche jedem geringfügigen Tagesereignisse alsbald den breitesten Raum zum Bekanntwerden vergönnt, die neueste Dichtung unseres grössesten lebenden Künstlers fast gänzlich unbeachtet gelassen hat. Man wird diess nichts weniger als beklagen, aber man wird es als ein Zeichen der Zeit zu dem Uebrigen notiren dürfen. Wenn unter den vielen Litteraturblättern unserer Tage eines oder das andere dem Erscheinen jenes Werkes ein Wort gewidmet hat, so war dieses doch offenbar von dem Geiste der Grösse des Objektes so wenig beseelt und kam zwischen allem kollegialischen Rezensionsgerede so unbedeutend heraus, dass es mit der nächsten Nummer schon wieder vergessen war. Ich entsinne mich damals nur zwei Besprechungen gelesen zu haben. Die Eine war vortrefflich, und um so vortrefflicher, als sie die einzige Vortreffliche, ja die Einzige war, welche den Anstand gegen den Künstler wahrte, und zwar, weil der Anstand in diesem Falle nur den natürlichen Ausdruck einer verständnissvollen Verehrung bildete. Wilhelm Henzen hatte sie für die von ihm redigirten, seitdem eingegangenen *Dramaturgischen Blätter* (1878 Nr. 1) geschrieben. Ausserdem liess sich Paul Lindau in der *Gegenwart* vernehmen, und gab für eine kurze Zeit damit Anlass, dass von seiner auffallend „maassvollen" und „anerkennenden" Behandlung des Werkes gesprochen ward. Es gab Feinde Wagner's, die sich darüber ärgerten, und Freunde, die sich darüber freuten, und wieder Andere, welche sich über diese Freude ärgerten, und Andere, die jener Aerger freute. Von Parsifal war dabei weniger die Rede als von Paul Lindau, und man erzählte sich u. A. mit einem gewissen Behagen, und gleichsam zur Entschuldigung einiger Extravaganzen des „Maassvollen", dass er es selbst eingestanden habe, wie er in die Besprechung des von ihm aufrichtig bewunderten Werkes jedennoch hier und dort ein frivoles Lindauisches Witzchen habe müssen einfliessen lassen, weil „seine Leser" diess nun einmal von ihm verlangten. Seine Rezension genau betrachtet, ergab es sich, dass, wenn man an die Stelle jedes solchen Witzchens etwa einen Superlativ des Entzückens gesetzt hätte, die maassvolle Besprechung ungefähr das Ansehen eines derartigen Wagnerianischen Aufsatzes erhalten haben würde, wie man sie gewöhnlich als panegyrische Ausgeburten eines bornirten Sektirer-Wahnsinnes verschrieen hört. Da es aber in diesem Falle nicht überschwängliche Ausdrücke einer durch die Grösse des Kunstwerks entzückten, warm empfindenden Seele, sondern pflichtschuldig unanständige Harlekinsprünge des Kleinen gegen das Grosse waren, so galt die Sache nach wie vor als maassvoll und schien selbst Freunden recht anerkennenswerth. Die Witze traten zudem so harmlos auf! Sie tändelten ja nur mit den Blumenmädchen herum und liessen das Heiligthum des Grales anständiger Weise ganz unbehelligt. Damit befanden sie sich in bester Gesellschaft; denn auch die *Neue Evangelische Kirchenzeitung* (1878 Nr. 4) band in einer freundlichen Besprechung meines Aufsatzes „Nibelungendrama und Christenthum" (N. Zeitschrift f. Mus. 1877 Nr. 48—51), witzlos aber sichtlich beunruhigt, mit denselben bedenklichen Blumenmädchen an. Sie ward sogar aus lauter sittlicher Beunruhigung unwahr, indem sie behauptete: der erste Akt des „Parsifal" schliesse mit der Abendmahlsfeier der Gralsritter, „und unmittelbar darauf im zweiten Akte erscheint Klingsor's Garten voll phantastischer Blumenmädchen, die dem

eindringenden Parsifal verführerisch der Minne Sold anbieten." (Wie dies den naturduftigen, geistig zartverklärten Vorgang des zauberhaften Geisterspieles plump und boshaft entstellt!) „Zwischen einer Abendmahlsfeier und einem Garten sinnlicher Lüste ist ein solcher unangenehmer Gegensatz, dass das Fallen des Vorhanges denselben nicht verschleiern kann". So schloss die Kirchenzeitung, welche im Uebrigen das Werk mit gleich anerkennender Freundlichkeit behandelte, wie Herr Paul Lindau, nur dass sie — was man ihr nicht vorwerfen darf — von den Gesetzen dramatischer Dichtung weniger versteht als Dieser. Das ist eben nicht ihr Geschäft. Was dagegen das Geschäft unserer täglich erscheinenden sog. „Weltblätter" sei, möchten wir ungerne jenem einzigen Beispiele entnehmen sollen, welches uns das grässeste derselben, die Wiener *Neue Freie Presse* (7. Febr. 1878), von einer Besprechung des „Parsifal" dargeboten hat. Die Ueberschrift lautete: *„Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel von R. W. Vortrag gehalten im Wagner-Verein zu Tunkenheim bei Bayreuth."* Der fiktive Redner wälzt sich im Beisein des „schlummernden Menschenverstandes" zwölf volle Spalten des Weltblattes hindurch im aufgehäuften Schmutze aller erdenklichen und undenklichen Gemeinheit, um zum Schlusse, nachdem er vorübergehend schon einmal mit christlich ernstester Kirchenmiene *„die Erniedrigung des Sakramentes aller Sakramente zum hochtheatralischen Effekt"* gerügt, endlich vom erwachten Menschenverstande ganz zurecht gerüttelt, seine wahre kahle Judenmeinung auszusprechen: dass nämlich die blosse Möglichkeit *einer solchen brunstig katholisirenden Dichtung in unserer Zeit, in dem Vaterlande Luther's und Bismarck's, im Deutschland des Kulturkampfes* das allergrässeste Wunder sei! — Die anderen Weltblätter staken selbst so tief im „Kulturkampfe" und im „Fortschritte" der Zeit, dass sie dieses allergrässeste Wunder gar nicht wahrnahmen, und somit einer ähnlichen Offenbarung des Geistes moderner Journalistik im Vaterlande Luther's und Bismarck's, seit 1880 auch „Lessing's", glücklich entgingen. Seitdem ist es fortdauernd stille geblieben vom Parsifal in den Spalten der Blätter, die die Welt bedeuten.

Drei Jahre nach dem Erscheinen der Dichtung veröffentlicht nun ein als vorzüglich belesener Sachkenner und geistvoller Kombinator in mythologischen Dingen rühmlich bekannter Gelehrter, Professor Paulus Cassel, eine längere Abhandlung über die Sagen vom Tannhäuser, Lohengrin, Gral und Parcival in einer neugegründeten Berliner Zeitschrift *die Musikwelt* (Herbst 1880 Nr. 1—9), unter dem Gesammttitel *„Aus dem Königreiche des Graal"*. Kam er in dieser Arbeit zum Schlusse auch auf Wagners Behandlung des Stoffes zu sprechen, so liess sich von ihm erwarten, dass er auf der interessant belehrenden wissenschaftlichen Basis, welche er in den vorhergehenden Artikeln aufgebaut hatte, nunmehr eine recht gediegene und für weitere Kreise besonders aufklärende Darstellung der eigenartigen Weise musikalisch-dramatischer Sagenverwerthung liefern werde. Allerdings wusste man nicht, wie weit die Fähigkeit des in den Mythen unseres Volkes so bewanderten Gelehrten in Bezug auf das Verständniss unserer deutschen Musik gehe; andererseits aber durfte man vielleicht hoffen, dass er doch den religiösen Theil des Werkes, welcher in der Musik gleichsam erst völlig zum allempfundenen Gefühlsbewusstsein kommt, auch ohne diesen seinen höchsten Ausdruck bereits verständnissvoll zu erkennen und zu würdigen wissen werde, da er selber, ein geborener Jude, nicht nur den christlichen Glauben als lebendiger Bekenner in sich aufgenommen hatte, sondern sogar ein beliebter und verehrter öffentlicher Verkünder der Erlösungslehre geworden war. Nur musste es wiederum stutzig machen, dass dieser christliche Geistliche in der Erinnerung an seine

Stammesherkunft neuerdings geradezu als ein *Judaisirer* des Christenthumes an dem heissen Volkskampfe der Gegenwart sich betheiligen konnte. Wenn unsere geistlichen Herren im Allgemeinen durch die gleiche Erinnerung an den historischen Ursprung des Christenthumes im Lande Judäa, bei ihrer Agitation gegen das im heutigen Deutschland uns allzusehr bedrängende jüdische Wesen, sich wunderlich gehemmt finden: so trat hier mit einem gewissen natürlichen Feuer ehrlicher Entrüstung der getaufte Jude als geistlicher Paladin seines Volkes auf, reklamirte mit allem Nachdrucke seiner priesterlichen Würde den Heiland der Christen als den Sohn der Jüdin, und taufte nun seinerseits unter nicht geringem Aufsehen unseren Jesus Christus zum *Christus Sem*.

Von einem solchen Standpunkte aus konnte sich freilich ein richtiges Verständniss des, aller Historie enthobenen, reinchristlichen Geistes unseres „Parsifal" um so weniger geltend machen, je ernster der Geistliche es mit seiner Auffassung des Christenthumes nahm; und er nahm es in der That so ernst damit, dass hierbei allein der sonst so gerne und geistvoll kombinirende Gelehrte in ihm gänzlich schwieg. Der rechte Mythолog muss aber ebensowohl ein rechter Ethnolog und Historiker sein. Als ein Solcher hätte ein Mythолog der christlichen Sagenwelt vor Allem wohl auch in Betreff der Herkunft des Heilandes selbst zum Mindesten einige nicht nur oberflächliche Rücksicht nehmen dürfen auf eine gewisse, theils wirklich schon geäusserte, theils wissenschaftlich vorbereitete Ansicht, wonach der galiläische Stamm des Herrn in ihm einen Nichtjuden vermuthen lässt. Auch noch R. Wagner hat diesen Gedanken in seinem Aufsatze über *„Religion und Kunst"* gestreift und darauf hingedeutet, wie die Galiläer den Juden eben wegen ihrer unreinen, unjüdischen Herkunft besonders verächtlich erschienen, und wie der Heiland der Welt dergestalt gerade aus diesem, von dem verachtetsten Volke selbst wiederum verachtetsten Theile des jüdischen Winkellandes hervorgehen musste, um den Armen und Elenden das Evangelium zu bringen. Ich zitire bei dieser Gelegenheit eine interessante, vor Kurzem in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* (1881 Nr. 15) erschienene Arbeit des Dr. Alexander Peez über *„Alt- und Neu-Phönizien"*, in welcher der wohlunterrichtete Verfasser sich u. A. folgendermaassen ausspricht:

> „Ganz eigenthümlich ist das Auftauchen des Namens *„Galiläa"* im Libanon. Das Land, das diesen Namen trägt, umgibt die phönizischen Städte im Rücken wie ein Bogen: sollte dieser Bogen ein Schutzwall gewesen sein gegen die Einbrüche asiatischer Völker? Und sollte etwa gar der Name „Galiläa" auf hier angesiedelte Krieger aus Gallien, dem Norden Europa's, hindeuten? Sollten hier in dunkler Vorzeit die Phönizier in ähnlicher Weise für ihre Sicherheit gesorgt haben, wie zwei- oder dreitausend Jahre später die Venetianer, welche sich den Rücken durch die Ansiedelung deutscher Krieger in den Alpen bei Vicenza deckten? Diese Vermuthung ist bei näherer Prüfung nicht so gewagt wie sie anfangs erscheint. „Gallier" werden als Söldner der Phönizier genannt, wie sie später Söldner der Carthager waren. Ueberdiess bestanden alte Verbindungen der phönizischen Städte mit der Adria als Zugangsstrasse zu den mitteleuropäischen Ländern: zu Budua in Dalmatien stand ein phönizisches Heiligthum — eine Thatsache, die wie ein Lichtschimmer in das Dunkel der Vorzeit fällt."

Dazu darf man dann auch noch jene *Galli* nehmen, welche aus Lucian als Priesterschaft der grossen *Syrischen Göttin* im cölesyrischen Hierapolis (Bambyke) bekannt sind, sowie die Bezeichnung des Flusses *Gallus* in Phrygien und den Volksnamen der kleinasiatischen *Galati* welche von dem Zuge der Gallier durch Griechenland nach Vorderasien im dritten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung dort sitzen geblieben waren. (Livius 38, 16).

Um aber gallische Spuren überhaupt in Asien zu vermuthen, brauchen wir uns nicht allein an ein solches spät historisches Faktum zu erinnern. Lange schon, bevor die Welt von Phöniziern, ja von Semiten oder Chamiten, denen man jenes Kaufmannsvolk zuzählt, etwas wusste, haben auf dem grossen Mutterboden Asiens die merkwürdigsten Mischungen und Beziehungen zwischen den Urstämmen der Aethiopen, Turaner und Indogermanen (Iraner, Arier) stattgefunden. Wird es der Wissenschaft jemals gelingen, etwa durch fernere glückliche hieroglyphische oder keilschriftliche Enthüllungen aus Sprache und Mythos, gleichwie aus der Technik der Urvölker, das Wie und Wann dieser Mischungen und Beziehungen an das Licht zu bringen, und uns darüber zu belehren, auf welche Weise aus solchen prähistorischen Begebenheiten endlich die späteren Völkertypen des Semitismus und Chamismus sich herausgebildet haben? Hier darf man nichts für unmöglich halten; denn Alles ist dunkel und fabelhaft. Soviel aber wissen wir, dass die grossen europäischen Glieder der Indogermanischen Familie, die Griechen und die Italiker, die Kelto-Germanen und Lita-Slaven, allesammt dereinst von jenem Mutterboden Asiens ausgegangen sind, und zwar nicht in geordneten Kolonnenzügen geradesweges hintereinander fort, wie Auswanderer der modernen Zeiten nach einem schon entdeckten Lande des Westens, sondern unter allmählicher Ausbreitung und wechselseitiger Verdrängung viele Jahrhunderte lang über das gränzenlos Unbekannte fort. Die Spuren dieser später in Europa angesiedelten indogermanischen Stämme erscheinen daher durch ganz Asien bis an die Chinesische Mauer hin zerstreut, indem nicht nur die Erinnerungen an den hellen arischen Typus, sondern auch die uralten, alsdann in Europa wieder auftauchenden Stammesnamen dort an mancher Stelle, wo man sie wahrlich nicht erwartete, sich uns erhalten zeigen.*)

So ziehen sich aber auch fernerhin die Verbindungen und Mischungen der Völker zwischen Asien und Europa, ohne weitere phönizische Zwischenhändler, seit jener ersten Wanderung durch die ganze Geschichte fort, von den fabelhaften Argonautenzügen bis zu den historischen Skythen- und Alexanderzügen, um endlich in der grossen *Völkerwanderung* auf der Scheide der alten und neuen Zeit noch eine weltumwälzende späte Wiederholung zu finden. Die alten indogermanischen Völkerreste wurden immer von Neuem durcheinander geschüttelt, auseinander gesprengt, zueinander gedrängt, mit semitischen und turanischen Stämmen gemischt, ohne doch ihre urangeborenen Namen darüber zu vergessen; ja, selbst gewisse in frühesten Zeiten einmal zu einander gesellte Bruderstamm-Namen kehren in dem gleichen Parallelismus wieder, wo immer auch im höchsten Norden oder im fernen

*) Nicht nur zwischen Asien und Europa fanden solche Migrationen statt; man wusste z. B. auch von vorzeitlichen Zügen indogermanischer Völker nach Afrika. Darauf deuten die Sagen von Persern und Indiern in Nord-Libyen; Strabo nennt die Mauretaner mit Hercules gekommene Inder; als blonde und blauäugige Libyer kennt Skylax die Gyzanten an der kleinen Syrte; unter den Berbern in Marokko findet sich noch jetzt der gleiche Typus, und die alte ägyptische Königin Nitokris von der VI. Dynastie war nach Manetho's Berichte ebenso, wie die merkwürdige ausgestorbene Urbevölkerung auf den Kanarischen Inseln, die Guanchen, nach dem Zeugnisse ihrer Mumien, von einer solchen hellfarbigen (indogermanischen) Art. Unter jenen Libyern, welche zu Menephta's Zeit in Aegypten einfielen, befanden sich, nach den Wandmalereien zu urtheilen, gleichfalls Stammesgenossen der indogermanischen Einwanderer; doch scheinen ihre Namen auf mittelländische Küsten und Inseln zu deuten (Sakalascha = Sikeler, Schardaina = Sardinier, Akaiwascha = Achäer, Turscha = Tyrsener; vergl. Duncker, Gesch. d. Alterth. S. 123). Hiernach bliebe also eine spätere Einwanderung über das Meer von Norden möglich, wie eine solche endlich auch noch bei der Völkerwanderung der Vandalen und Sueven über Gallien und Hispanien nach derselben Afrikanischen Nordküste hin sich vollzog und dort in Algerien den Namen der Suavas (Zuaven) bis heute zurückliess.

Osten dieselbe Völkerspur sich finden lässt. Bei allen diesen indogermanischen Völker-Wanderungen und Verschiebungen sind es aber stäts die unruhigen Stämme germanisch-keltischer Herkunft, deren Namenspuren am bemerklichsten durch das dunkele Gewoge des asiato-europäischen Völkermeeres aufzucken. Hierauf wollen wir noch einen orientirenden Blick werfen, um zu erkennen, wie sich die Möglichkeit einer keltischen (gallischen) Spur im Norden von Kanaan durch Analogien über ganz Asien hin sehr wohl bestätigen lasse.

Der rechte Knoten-, Sammel- und Durchgangspunkt des gesammten Völkergeschiebes zwischen Asien und Europa war das wilde Gebirgsland des Kaukasus, die *ragina gentium* des Mittelalters, darüber hin nach Norden die weite Sarmatia (Scythia) der Alten sich ausdehnt: *die kontinentale Vermittelung zwischen Orient und Okzident*, wie der grosse Geograph Karl Ritter sich ausdrückt. Derselbe Gelehrte sagt vom Kaukasus (Europa S. 97):

> „Noch heute ist der Kaukasus bis in seine grössesten Höhen und unzugänglichsten Schluchten von Völkern des europäischen oder kaukasischen Völkerstammes bewohnt. Von seinem Nordfusse ziehen, von den gothisch-germanischen Völkern an, alle später einwandernden Bewohner Europas herbei. Im Kaukasus selbst sitzen noch heute Zweige der Gothen und vieler anderer europäischer Eindringlinge, und Völkerschaften mit germanischen und slavischen Sprachen, den beiden Hauptsprachen Europas. Seit der dunkelsten Urzeit knüpfen die Gomer (Kimmerier) in der Mosaischen Völkertafel, Japhet und die Japhetiten der Hebräer, der Japetos des Hesiod, die Mythe des Prometheus, und die Sage von Deukalions Einwanderung vom Kaukasus nach Thessalien, dieses Gebirge an die Geschichte Europas."

Von dem Völkergemisch in diesen kontinentalen Grenzgegenden giebt es uns eine Vorstellung, wenn wir hören, dass König Mithridates von Pontus einige zwanzig Sprachen der kaukasischen Bergvölker sprach, die Römer zum Handel von Dioscurias 70, nach Plinius sogar 130 Dolmetscher brauchten und Andere in runder Summe von 300 Völkern des Kaukasus sprachen; wenigstens 7 verschiedene Sprachstämme, die in 80 verschiedene Schwester- und Töchtersprachen und Dialekte vertheilt sind, lassen sich noch heute im Bezirke der kaukasischen Völker nachweisen. Hier finden wir die vielverzweigten Ausläufer des grossen europäischen Skythenvolkes, dessen Namen die Finen aus dem Germanischen (*skutja*, Schütze), die Andern aus einer nordslavischen Bezeichnung des Finnen (*tschud*, Riese, Ungethüm) ableiten möchten, das aber wohl Elemente der turanischen Vorbevölkerung und der indogermanischen, vornehmlich keltogermanischen, Zuwanderer ebenso in sich vereinigte, wie wir diese beiden Völkerstämme auch im Kaukasus dicht nebeneinander, und ihre Idiome mitunter in derselben Sprache gemischt, entdecken können. Dass die Kelten unter diesen, einst ihnen benachbarten Skythen zahlreich vertreten waren, ist bekannt; sie waren gesuchte Söldner, Kelten aus den Tauern die treuesten Verbündeten des Mithridates, und ein keltischer Hauptmann war es, der dem greisen Völkerkönige den befreienden Todestoss schenkte. Sehr auffällig aber ist auch in denselben skythischen Landen, um den Kaukasus und den Kaspi-See herum, das Hervortreten spezifisch germanischer Volksnamen. Fanden doch Josafat Barbaro (1436) und Ghislin von Busbeck (1555) noch zwischen Asow und Wolga Alanen und deutsch redende gotische Stämme. Namentlich sind es die historisch bekannten, nahverwandten Geten, Daken und Saken, sowie die aus dem Mythos hervortretenden Asen, welche in immer neuer Erscheinung unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wie sie auch Plinius nebeneinander als skythische *Sacae*, *Massagetae*, *Dahae* und *Essedones* in Asien anführt.

Betrachten wir zunächst die Asen, nach denen der Kaukasus selbst seinen Namen zu führen scheint, nämlich als ein *Hoher-Asberg*, indem die Vorsilbe *kauk* nach germanischer Lautverschiebung zu *hauk*-hoch wird. Jakob Grimm bezeichnet

den Kaukasus als „den alten Sitz nordischer Asen, Odin's Fürstenhaus, wo die Geten und Goten sassen, wo noch heute Osen oder Osseten germanisch reden"; und Ritter sagt (Europa S. 103): „Die deutsche Eiche, die deutsche Buche beschatten die Heimath germanisch redender Völker am nordlichen Kaukasus. Die Eiche ist den Abassen oder Osseten so heilig wie den alten Deutschen. Vor jedem Kriegszuge versammelt sich das Heer unter dem Schatten der heiligen Eiche des Ortes. Das Schwert, in den Eichstamm gestossen, ist Weihe des Kriegszuges und Zeichen des Aufbruchs." Diese Osseten wohnen an der Darielschlucht, „der einzigen natürlichen Strasse durch das grosse Gebirge, welche tief die Zentralkette, sowie die nördliche Vorkette spaltet" (Peschel, Völkerkunde S. 541). Sie sind in Gaue eingetheilt, die bei ihnen *kow*'s heissen, und stehen unter Aeltesten, denen sie den Namen *eldar* geben. Die Georgier nennen sie Ossi, sie selbst sich aber Iron und ihr Land Iron-Sak, worin der verwandte Saken-Name auftaucht. Wie zur Ergänzung zu diesem Iron, das an die persischen Arier in Iran erinnert, erscheint die Landschaft gegenüber an der Küste des kaspischen Meeres, zwischen Kolchern und Skythen, Indike genannt. Die Ossi oder Osseten sind die Jasi der alten slawischen Chronisten, die Alanen des Mittelalters; Strabo nennt die fest Angesiedelten in jener Gegend Asische Städtebewohner, in frühester Zeit Asburgionen, was in dem Ascibargium, dem Namen des Riesengebirges, wiederkehrt; Ptolemäus bezeichnet die Einwohner als Asäi; am Pontus kannten die Römer die Asaceneu. Von diesem Urnamen her stammt ebensowohl noch der heutige des Asow'schen Meeres, wie das fabelhafte Asa-Land der aus „Asien" eingewanderten Götter des altnordischen Mythos und der Name des Japhetiten Askenas in der mosaischen Völkertafel, als welcher neben dem Gomer den Stammvater der germanischen Asen neben dem der (kymrischen?) Kimmerier darstellt und auch in dem von den Skythen und Geten verehrten Heros Acinaces, wie in dem nordischen Erstlinge aller Menschen: Ask wiederkehren mag. In der Verfolgung jener Kimmerier brachen die um 700 v. Chr. durch die asiatischen Massageten gedrängten Skythen vom Asow'schen Meere her über die kaukasische Völkerstrasse 630 v. Chr. wiederum bis nach Medien ein und setzen ihr grosses asisches Urheimathland auf Jahrzehnte in erneute Verwirrung.

Wie dort im kaukasischen Skythien die Asi oder Osseten neben den Geten (Goten), so sassen im Nordosten des kaspischen Meeres die namensverwandten Issedonen neben den Massa-Geten und Thyssa-Geten. Durch die Völkerschaften der Issedonen und Thyssa-Geten führte die alte Handelsstrasse zwischen Europa und Asien, und vornehmlich die Ersteren standen in Verbindung mit turanischen bergbauenden Völkern: „ihre Karawanen brachten das Gold in den Handel, welches aus den Erzlagern des Altai gewonnen ward." (Lenormant, Anfänge der Kultur S. 77). Die gleiche Völkerparallele finden wir in Oateuropa, wo Tacitus die Osi und die Gotini neben einander nennt, aber nicht als germanisch, sondern pannonisch (illyrisch) redende Stämme gelten lassen will. Von diesen Osi und Gotini, über die Osseten und Geten des Kaukasus, die Issedonen und Thyssa-Geten der kaspischen Steppe, gelangen wir endlich zu den Usün und Yueten, welche die chinesischen Annalen als blonde und blauäugige (indogermanische) Nomaden schon 300 Jahre vor unserer Zeitrechnung, etwa in der Periode des Einfalls der Kelten (Gallier) in Asien, zwischen dem oberen Laufe des Huangho und dem Schneegebirge Nanschan eingewandert kennen, und von denen aus, in Folge des Eindringens der Hiunghnu, bereits zur Zeit der Eroberung Korinth's und Karthago's der erste Anstoss zu der späteren Völkerwanderung nach Europa zurück erging. „Die Kenntnis dieser blonden Raçen, welche in dem östlichsten Theil von Asien auftreten, haben wir den Nachforschungen von Abel-Rémusat und

Klaproth zu verdanken; sie gehören zu den glänzenden geschichtlichen Entdeckungen unseres Zeitalters." (Humboldt, Kosmos II. S. 438).

Die hier mit den Asen eng verbundenen Goten erscheinen demnach als ein indogermanisches Volk, welches aus der Verbindung mit anderen Elementen im Kaukasus und den asiatischen Steppen sich als Germanen losgelöst und von dort her über den ganzen Osten Europa's bis zu dem skandinavischen Norden (Gothland) sich fortgezogen hat, alsdann durch die Völkerwanderung über Mitteleuropa nach Gallien, Italien und Spanien gedrängt worden ist und die gesammte europäische Welt umgestaltet hat. Dass aber auch diese Goten früher Skythen genannt waren, bezeugt Procopius (de b. goth. 4, 5), während Herodot die Geten als Thraker bezeichnet, die Massa-Geten aber als grosses tapferes Volk südlich den Issedonen gegenüber am Araxes anführt. Zu diesen asiatischen Massa-Geten stellen sich nun ausser den obigen Thyssa-Geten auch jene Satta-Gyden des Herodot (*Gaudae*, ein Getenname bei Plinius), welche Rawlinson in den Keilinschriften von Ninivch als Thatagusch stäts in Verbindung mit Saka wieder entdeckt hat, da sich denn „Saker von Babylon, Saker von Assyrien, Saker von Khamana u A", gefunden haben sollen. Dieser Saka-Name ist aber wiederum die alte persische Bezeichnung für die Skythen, welche sich selbst Sokoloten nannten. Bekannt sind ihre Züge durch ganz Asien, gegen das persische Reich in seiner Blüthe, bis nach Aegypten und Indien, daher sie auch Indoskythen hiessen. Dieselben Saken stürzten noch 136 v. Chr. das griechisch-baktrische Reich und besassen Baktriana, Bamian, Kandahar und das Indusland bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr. Die Massa-Geten, mit denen Kyros kämpfte, nennt Strabo ebenfalls Saken. Auch die chinesischen Annalen der Han-Dynastie kennen die letzteren als blondhaarige blauäugige Hakas mit den Yuetschi zusammen, also wiederum Geten und Saken, etwa 165 Jahre v. Chr. in der Gegend des kaspischen Meeres. (Grimm, Gesch. d. deutschen Spr. S. 158.)

Am Nächsten gesellen sich aber diesen Saken die auch so auffällig lautlich anklingenden Daken, deren historischer Name an der römischen Provinz *Dacia* im alten skythischen Getenlande nördlich der Donau (Moldau und Walachei) haftet. Der Landschaft Daghestan im Kaukasus entspricht das südöstliche Sagestan; und wenn das ursprünglich wohl turanische *Dagh* in zahlreichen vorderasiatischen Namen ein Gebirge bezeichnet, so hängt *Sak* (*secare*, schneiden) auch mit *saxum*, Fels, zusammen, so dass man berechtigt scheint, die beiden Namen der Daken und Saken auf *Gebirgsvolker* germanischen Stammes zu beziehen, wie sie im Kaukasus sassen, um sich von dorther in die Ebenen Europa's und Asien's zu ergiessen. So finden wir die Daukionen neben den Goten (*Gautai*) im skandinavischen Norden, wie die Dacier bei den Geten in Skythien, die Dahae bei den alten Massa-Geten in Asien. Ja, *Dacus*, *Dacus* pflegt in lateinischen Urkunden vom 10. bis 13. Jahrhundert geradezu für *Danus*, *Danus* (Dänemark, Däne) geschrieben zu werden. Hiernach konnte J. Grimm auf den Gedanken kommen, die alten Parallelnamen der Daken und Saken noch in den späteren germanischen Völkernamen der Dänen und Sachsen wiederkehren zu sehen. In dem Namen der Sachsen verschwand das „Bergvolk", um dem „Volke mit den Steinmessern", den kurzen Schwertern (*saks*), Platz zu machen. Der Name ihres leitenden Gottes *Sachsnot*, Schwert- oder Sachs-Genosse, trifft dann schliesslich in der Bedeutung gewissermaassen wiederum mit demjenigen der Tekto-Sagen zusammen, welchen Grimm ebenfalls als „verbundene Saken" deutet, indem er den ersten Theil mit dem Namen der rheinischen Tencterer zusammenhält. Wer weiss, ob nicht vielleicht sogar auch diese Tencterer mit ihren Nachbarn, den Usipetern, als Tingting und Usün, neben Hakas und Yueten, in irgend welcher urverwandten Volkserscheinung bis zu der Kenntniss der Chinesen gedrungen sind?

Die zuletzt erwähnten Tektosagen waren nun ein Theil jener kleinasiatischen Galater, im späteren pontischen Reiche, von denen wir am Anfange dieser ethnologischen Uebersicht gesprochen hatten. Während Ptolemäus sie mit den Saken im asiatischen Skythien kennt, Livius sie bald nach des Brennus Zuge über Illyrien nach Asien einbrechen lässt, so versetzt sie Polybius nach Gallien an die Garonne, und Caesar weiss von ihnen als von einem gallischen Volke in Deutschland. Aus dem Namen ihrer nächsten Stammesgenossen, der Tolistobojer, einem zweiten Theile der selbigen Galater, tritt offenbar derjenige der Bojer hervor, jener als Kelten bezeichneten Stämme, welche in Europa den altgermanischen Landschaften Böhmens (*Bojohaemum*) und Bayerns (*Bojuvari*) ihren Namen gegeben haben. Die Erwähnung der Tektosagen führt Grimm in seiner „*Geschichte der Deutschen Sprache*" (S. 503) auf die Vermuthung „einer weit älteren Mischung germanischer und keltischer Stämme". „Wer kann sich des Gedankens entschlagen, dass schon Jahrhunderte vor dem Beginn unserer Zeitrechnung im östlichen Europa und westlichen Asien Kelten und Germanen, wer weiss genau zu rathen wie? aneinander gestossen sind". Nach Holtzmann's, in seinem vorzüglichen Buche „*Kelten und Germanen*" aufgestellter, und mit trefflichen Gründen erhärteter Meinung würde man dagegen hierbei nicht an ein blosses „Zusammenstossen," sondern an die ursprüngliche *Stammeseinheit der Gallier und Germanen* denken dürfen, welche in diesem Falle noch eine merkwürdige Bestätigung gewinnt durch den völlig deutschen Namen des Heerführers jener asiatischen Galater: *Lotarius*-Lothar. — Hangen aber bei dem hier nur angedeuteten, vielfältig durcheinander verschlungenen Völkergewebe zwischen Europa und Asien schliesslich auch die syrischen, noch bis zu Christi Zeit nicht geringentheils heidnischen und von den Juden für unecht gehaltenen Galiläer, ebenso wie die gleichfalls syrischen Galli-Priester, die gallischen Söldner der nächstnachbarlichen Phönizier und die pontischen Galater, mit den europäischen Kelto-Germanen in Urverwandtschaft zusammen: so rückt uns die menschliche Gestalt unseres Heilandes aus dem fernen Galiläa in eine wunderbar traute Nähe, und überlasst den echtjüdischen *Christus Sem* gut und gern der traditionellen Spitzfindigkeit orientalischer Familiengenealogie.

Sollte nun aber Professor Cassel uns vorwerfen, dass wir uns hier mit sehr vagen Hypothesen und Kombinationen seiner doch so gut wie allgemein getheilten Ansicht von der jüdischen Herkunft Christi und seiner Lehre gegenüber stellten: so könnten wir ihm erwidern, dass wir damit sicherlich nichts Aergeres gethan haben, als er selbst, wenn er z. B. auch in seiner Arbeit über die Gral- und Parzivalsage wiederum mit einigen ihm ganz eigenthümlichen mythologischen Deutungen und Auffassungen sich in Gegensatz stellt zu einem nicht nur allgemein Anerkannten, sondern auch aus dem vorliegenden Materiale wissenschaftlich Erwiesenen, als welches wir im nächsten Abschnitte einer genaueren Betrachtung unterziehen wollen. Für heute sei nur noch daran erinnert, dass Professor C. auch eine gewisse in England aufgekommene genealogische Meinung in einer besonderen Schrift über „*die jüdische Abstammung der Engländer*" (Sachsen-Saken-Isaaken! — Dänen von Dan! —) seinerseits vor dem deutschen Publikum vertreten und dasselbe darin mit der Konklusion überrascht hat: hiernach sei denn auch Kaiser Wilhelm und sein Haus von jüdischer Herkunft, und müsse sich dieser erhabensten Abstammung mit ganz besonderem Stolze freuen. —

Geschäftlicher Theil.

Vermögens-Ausweis des Bayreuther Patronat-Vereines am 1. Januar 1881.

Einnahmen.

A. Bülow-Fonds			
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 20298.80		
Zugänge im Jahre 1880	„ 19298.73		
Angefallene Zinsen ℳ 985.— Hievon zur Completirung des Fonds (Rest s. unter D.)	„ 402.47	ℳ	40000.—
B. Friedrich Schön'sche Patronatstiftung			
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 10000.—		
Zugänge im Jahre 1880	„ 2000.—	„	12000.—
C. Sonstige grössere Spenden (Grundstock)			
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 13809.28		
Zugang im Jahre 1880 mit den Zinsen der F & M. Hofmann'schen Stiftung	„ 18342.66		
Angefallene Zinsen	„ 780.—	„	32931.94
Ausserdem:			
ℳ 2000.— 4 % Bayr. Staatsobligation Friedrich & Martina Hofmann'sche Stiftung			
ℳ 1000.— 4 % de Stiftung eines ungenannt bleiben wollenden Münchener Mitgliedes.			
D. Jahresbeiträge			
Bestand am 1. Januar 1880	ℳ 46252.32		
Zugang im Jahre 1880 abzüglich aller Unkosten, die sich laut Aufstellung auf ℳ 12524.06 beliefen	„ 9586.68		
Angefallene Zinsen inclusive Zinsen der Schön'schen Stiftung und des Restzinsenbetrages des Bülow-Fonds	„ 2826.38	„	58665.38
	Summa	ℳ	143597.32

Ausgaben.

1) Erhaltung des Bühnenfestspielhauses*)	ℳ 7792.04		
ab für Eintrittskarten	„ 1331.—	ℳ	6461.04
2) Verwaltungskosten:			
Drucksachen, Korrespondenz des Vorstandes der Redaktion und div. Unkosten	ℳ 800.96		
Auslagen der Vertretungen	„ 20.70	„	821.66
3) Herstellung und Expedition der Bayreuther Blätter		„	2897.36
4) Honorar für Redaktion und Mitarbeiter		„	2344.—
		ℳ	12524.06

*) Aussergewöhnliche Kosten wurden durch einen Ende Juli stattgehabten Sturm, der das Haus erheblich beschädigte, veranlasst.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai.
Juni. Doppelstück. 1881.

Inhalt: — Ein Urtheil über die jetzige Weltlage. Als ethnologisches Resumé vom Grafen Gobineau. Eingeführt durch Richard Wagner. — Zum 25. Mai 1881. Von Ludwig Schemann. — Richard Wagner's regeneratorische Idee. Von Robert Springer. III. — Die Harmonik R. Wagner's an den Leitmotiven des Vorspieles zu „Tristan und Isolde" erläutert von Carl Mayrberger. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von H. v. Wolzogen. 2. —

Das folgende Juli-Stück wird bereits Ende Juni erscheinen.

Ein Urtheil über die jetzige Weltlage.

Als ethnologisches Resumé

vom Grafen Gobineau.

Zur Einführung.

Welche Bestimmung die „Bayreuther Blätter" erhalten werden, sobald ihre nächste, der Mittheilungen über das Werk des Patronat-Vereines, erfüllt ist, kann einzig von dem Grade der Theilnahme abhängen, welche ihren Lesern schon jetzt durch unser Beschreiten von zunächst abliegend erscheinenden, unserem Sinne jedoch als in drängender Nähe sich darstellenden Gebieten der Kultur und Civilisation, erweckt werden konnte.

Wenn ich wahrhaftig berichtet worden bin, haben meine Gedanken über „Religion und Kunst" bei unseren Lesern keine ungünstige Aufnahme gefunden. Da wir jedoch zunächst uns auf das Kunstgebiet stel-

len, und, nur von ihm ausgehend, eine Veranlassung, sowie eine Berechtigung dazu finden wollen, auch die weitesten Gebiete der Welt zu beleuchten, so dürfte es unseren Freunden allerdings am angemessensten, wohl auch angenehmsten, dünken, wenn wir immer zuerst die Kunst, oder ein besonderes Problem der Kunst, in den Vordergrund stellten. Nun ist es gerade mir aufgegangen, dass, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen und ausgeführten Bühnenfestspiel-*Hause* in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muss, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Civilisation in Beurtheilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektirt zu gewahren: dieser Spiegel musste aber blind und leer bleiben, oder konnte unser Ideal nur mit grinsender Verzerrung zurückwerfen. So legen wir denn, wenn wir jetzt weiter gehen, den Spiegel für nächst beiseit, um nackt und offen der, andererseits uns so nah bedrückenden, Welt in das Auge zu sehen, und sagen wir uns dann ohne Scheu, offen und ehrlich, was wir von ihr halten.

Als der heilige Franziskus, nach schwerer Krankheit zum ersten mal wieder vor den wundervollen Anblick der Gegend von Assisi geführt, befragt wurde, wie diess ihm noch gefiele, antwortete der aus tiefer Entrückung vom Anblicke des Inneren der Welt sein Auge nun wieder auf ihre Erscheinung Richtende: „Nicht mehr wie sonst." Den *Grafen Gobineau*, der aus fernen Wanderungen durch die Gebiete der Völker, müde und erkenntniss-belastet heimkehrte, frugen wir, was er vom jetzigen Zustande der Welt halte; seine Antwort theilen wir heute unseren Lesern mit. Auch er blickte in ein Inneres: er prüfte das Blut in den Adern der heutigen Menschheit, und musste es unheilbar verdorben finden. Was seine Einsicht ihm zeigte, wird für eine Ansicht gehalten, die unseren fortschrittlichen Gelehrten nicht gefallen will. Wer des Grafen Gobineau grosses Werk: *„Ueber die Ungleichheit der menschlichen Racen"* kennt, wird sich wohl davon überzeugt haben müssen, dass es sich hier nicht um Irrthümer handelt, wie sie etwa den Erforschern des täglichen Fortschrittes der Menschheit täglich unterlaufen. Uns darf es dagegen willkommen sein, aus den in jenem Werke enthaltenen Darlegungen eines schärfest blickenden Ethnologen eine Erklärung dafür zu gewinnen, dass unsere wahrhaft grossen Geister immer einsamer dastehen und — vielleicht in Folge hiervon — immer seltener werden;

dass wir uns die grössten Künstler und Dichter einer Mitwelt gegenüber vorstellen können, welcher sie nichts zu sagen haben.

Fanden wir nun aber aus den Beweisführungen Schopenhauer's für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt heraus, so stünde vielleicht nicht minder zu hoffen, dass wir in dem Chaos von Impotenz und Unweisheit, welches unser neuer Freund uns aufdeckt, sobald wir es, gegen jedes Vorurtheil schonungslos, durchdringen, selbst einen Weiser auffänden, der uns aus dem Verfalle aufblicken liesse. Vielleicht wäre dieser Weiser nicht ein sichtbarer, wohl aber ein hörbarer, — etwa ein Seufzer des tiefsten Mitleides, wie wir ihn am Kreuze auf Golgatha einst vernahmen, und der nun aus unserer eigenen Seele hervordringt.

Meine Freunde wissen, was ich von diesem hörbaren Seufzer ableite, und ahnen die Pfade, die sich mir öffnen. Nur aber auf dem Wege, den uns so unerschrockene Geister, wie der Verfasser des folgenden Aufsatzes, führen, dürfen wir hoffen, jene Pfade uns erdämmern zu sehen.

Diese hier vorliegende kürzere Arbeit soll uns allerdings nur einen, mehr vom politischen Standpunkt aufgefassten Ueberblick über die heutige Weltlage geben; fast könnte sie dem mit den Ergebnissen der in dem zuvor genannten Hauptwerke des Verfassers enthaltenen Forschungen genau Bekannten nur als die vertraute Plauderei des hocherfahrenen und tiefeingeweiheten Staatsmannes erscheinen, mit welcher er für jetzt die ebenfalls vertraulich an ihn gestellte Frage, was ihm das Ende unserer Welt-Verwickelungen dünke, entsprechend beantwortete. Immerhin dürfte sie unseren Freunden bereits den Aufschrecken erregen, dessen wir zur Aufrüttelung aus unserer optimistischen Vertrauensseligkeit sehr wohl bedürfen, um uns ernstlichst dahin umzusehen, von wo aus wir die zuvor von mir angedeuteten Pfade einzig aufzusuchen haben.

Richard Wagner.

Bei einer Betrachtung, wie sie hier angestellt werden soll, muss man sich vor allen Dingen darüber klar sein, was man aus der mannigfaltigen Menge der dem Blicke sich aufdrängenden und das Nachdenken anregenden Thatsachen auszusondern habe; denn Vieles hat die Neugierde erweckt, Einiges verdiente sie auch, Anderes hat nur mehr oder minder hartnäckige Irrthümer hervorgerufen, mit Manchem ward lediglich die Zeit verloren. Ich werde mich also bemühen, vor den Augen des Lesers eine Gesammtübersicht

von Thatsachen auszubreiten, welche seiner ganzen Aufmerksamkeit werth zu sein scheinen und, wenn sie richtig sind, in der That so viel Interesse verdienen, als man irgend den Dingen dieser Welt überhaupt zu schenken im Stande ist.

Selten genug im Verlaufe der Jahrhunderte erfreute sich der Geist der Menschen einer umfassenden Verbreitung über fernste und verschiedenartigste Theile der Welt. Zu den wahrhaft lebensvollen Zeiten Athen's kann man noch bemerken, wie das Interesse der westlichen Welt an der Lage dieses kleinen Staates und an den Bewegungen in Lakedämon haftet. Gewiss sind ausserhalb dieser beiden Mittelpunkte mancherlei Wirkungen zu Tage getreten, aber die Ursachen stammen aus Attika oder von den Abhängen des Taygetos. Mögen anderwärts die Ereignisse noch so wichtig sein, nirgends sonst gelangen sie zu ihrer eigentlichen Verknüpfung oder Lösung, nirgends sonst sprechen sie ihr letztes Wort. Wie verändert sich aber Alles, als Griechenland alt und krank wird! Die grossen Wirkungen haben ihren Ursprung nun an ganz anderen Orten und — um nur einen Punkt hier zu berühren — nach Selenkia und den entfernten Ufern der griechischen Staaten von Kleinasien müssen wir uns wenden, um die Geschicke der hellenischen Städte zu erfahren. Niemand, weder in Athen noch in Sparta, kennt mehr den früheren Werth der Hauptstätten der menschlichen Kultur. Mag man sich auch noch damit brüsten, als Bürger am Fusse des Parthenon geboren zu sein, wird es auch noch für ruhmvoll gehalten, aus einer anderen Klasse zu stammen, als von lakonischen Heloten: was aus Athen und Sparta werde — der geringste Hauptmann des Demetrios Polyorketes weiss es ganz genau, er kann es bis ins Einzelne mit gleichgiltigster Sicherheit und einer Gewissheit vorher sagen, die man kaum mehr von dem wandernden Philosophen am Ufer des Ilissos oder von dem im lakonischen Flecken vergessenen Eupatriden erwarten darf, welche Beide nur noch zu klagen vermögen, dass sie keine Macht mehr besitzen, und dass die Welt zu Grunde geht. Zu derselben Zeit aber, als diese Welt innerlich an Kraft wie an Eigenthümlichkeit und an Erfindungsgeschicklichkeit verlor, dehnte sie sich räumlich aus und umfasste in ihrem erweiterten Umkreise die verschiedenartigsten Völkerschaften und fremdartigsten Racen. Die Griechen aus der makedonischen Zeit waren nicht mehr nur Griechen, wie einst, da sie ihre echthellenischen Geister hervorbrachten; es waren vorzüglich Syrier, welche sich für Griechen ausgaben, Leute aus Mesopotamien ebensogut als Bewohner der Küsten des schwarzen Meeres, der Krim, der arabischen Gebirge, von Ktesiphon; und die Stücke des Euripides konnten damals in Persien vor einem Publikum gespielt werden, welches ein grosses Vergnügen daran fand.

Genau dasselbe geschah mit Rom, als die Nachkommen des Romulus die Weltmacht von den Griechen erbten, welche der Impotenz ihrer ausgedehnten und unzusammenhangenden Herrschaft erlegen waren. Bevölkert von sämmt-

lichen Mischlingen der Vorgängerin hatte die neue Welt unter den Kaisern das ganze welke Ergebniss des Zusammenlebens so vieler entnervter Racen übernommen, um es nun durch Hinzufügung des vor ihrer Zeit noch unverbrauchten gebliebenen Stoffes zu vollenden, und so die Unreinheit der menschlichen Gattung bis ins Unendliche weiter zu fördern. Da öffnete sich der Norden, und vom Erscheinen der germanischen Reiter, welche Caesar's Wache bildeten, namentlich aber von jenen gleichfalls germanischen Reitern an, welche als Rächer Domitian's dem entrüsteten Rom und den erstaunten Prätorianern das erste Beispiel jener Rechtlichkeit ohne Grenzen und ohne Bedenken gaben, von welcher das Alterthum vor ihnen niemals Kunde erhalten hatte, — von da an gab es keinen Feldherrn und keinen Kaiser mehr im Reiche, welcher sich als Herr und geborgen fühlen durfte, wenn er nicht Germanen in seinem Solde um sich schaarte, die mit ihrem Worte für seinen Sieg und seine Sicherheit einstanden. Bald wollte selbst die Welt von keinem Anderen mehr als von und mit Germanen gehütet werden; die Legionen wurden einzig jenseits der dekumanischen Grenzen ausgehoben. Ja, bald genügte es auch nicht mehr, die Welt zu hüten, sie musste ernährt werden; und die römischen Felder bedeckten sich mit Ackerbauern, welche theils Freie, theils im Norden gekaufte oder im Kriege aufgegriffene Sklaven waren. Im vierten Jahrhundert sehen wir die Römer sammt und sonders als ein trauriges Geschlecht: Söhne und Enkel von Legionären oder Beamten, Advokaten, Angestellten, Leute ohne Werth und Bedeutung, gleichviel ob Senatoren oder Konsuln und wie sie Alle heissen mochten, — mit Ausnahme der Kaiser, welche Germanen waren wie alle wirklich thätigen Mitglieder dieser ihres zahllos verschiedenartigen Ursprunges unkundigen und zur bestimmten Aussprache ihres Willens unfähigen Gesellschaft! — Diese war also die Zeit, da man emsiger denn je es sich angelegen sein liess, Germanen anzuwerben, um nun Soldaten, Ackerbauer, Feldherren, Kaiser, kurz alles Erdenkliche aus ihnen zu machen, und so das geringe noch vorhandene Leben in den Menschenmassen zu erhalten, welche von ihrer unergründlichen Unreinheit zerfressen, dadurch schliesslich so krank geworden waren, dass die Werbung endlich zur völligen Invasion werden musste. Um diese, durch die Anhäufung so mannigfaltiger gleichsam im Mutterschooße bereits verfaulter Racen zum möglichsten Höhepunkte der Unhaltbarkeit gelangte westliche Welt wieder lebendig zu machen, musste die Masse der nordischen Völkerschaften sich ohne Rückhalt auf die alte Gesellschaft stürzen. Diese schwatzte wohl noch von den Fabiern und Scipionen; aber um zu leben gebrauchte sie jetzt die Vandalen und die Goten, die Franken, die Burgunden und die Longobarden. Gerade so wie die Römer ehemals Trojaner und Griechen zu sein vorgaben, sah man nun auch diese neuen Bewohner des Reiches sich eines Ursprunges berühmen, dem sie nichts verdankten: die Franken behaupteten, von Frankus, dem Sohne des Aeneas, abzustammen; die Masse erklärte sich als Tochter der Senatoren jenes Rom, welches sie so lange beraubt und mit Füssen getreten hatte. Damit beginnt

die Aera, welche jetzt noch dauert, deren Stützen man aber von nun an immer schwächer werden sieht.

Die griechische Welt, ungemein viel ausgedehnter als in ihrem ersten Zustande, und doch verhältnissmässig noch wenig umfangreich, hatte sich sammt alledem, was sie an Slaven, Thrakiern, Skythen zu sammeln vermocht, mit dem, was sie von Asien erobert hatte, verschmolzen, und diese ganze nichtssagende Masse war römisch geworden. Sie hatte den Römern die Fähigkeit gebracht, sich ein wenig mehr Semiten zuzugesellen, Perser und Araber, mit einem aus einer Zuthat von Negern, Abyssiniern, Numidiern und Mauritanern gebildeten Kerne von Aegyptern. Aber diese Buntheit war nichts im Vergleiche zu dem, was wir zu Anfang der im fünften Jahrhundert aus der neuen Mischung sich ergebenden Weltgestaltung erblicken! Vierhundert Jahre hindurch hatte das Vorspiel jener Zuwanderungen, Werbungen, Vermengungen gedauert, welche der römischen Welt zuerst angeboten, dann aufgedrungen wurden: im fünften Jahrhundert aber trat ein Ereigniss ein, welches zu einer unabweisbaren und heilkräftigen Nothwendigkeit machte, was bis dahin nur aus Nebensachen als möglich sich dargestellt und was man nur theilweise angenommen hatte, indem man sich die Möglichkeit oder den Schein der Möglichkeit vorbehielt, das Ganze noch von sich abzuweisen. Man gab es zu, Claudius den Gioten als Kaiser gehabt zu haben, — aber man durfte behaupten, dass er für einen Römer gelten könne; Stilicho war Protektor gewesen, — aber Stilicho, obgleich Vandale, hatte nach Kräften romanisirt. Von nun an musste man zugeben, dass die Barbaren das wären, wozu die Natur sie gemacht hatte; und da schliesslich diese Barbaren Vieles den Römern nachsahen und ihre Prahlereien ziemlich gefällig ertrugen, würde man mit der alten Welt niemals fertig geworden sein, wenn nicht ein wahrhaft wildes und zerstörendes Element zwischen diese gar zu gefälligen Barbaren und die Ohnmacht der Römer eingedrungen wäre. So fügte es denn jetzt das Schicksal, dass Attila in Europa einbrach. Indem er die alte Gesellschaft zu Trümmern zersprengte, fiel er selbst und sein Volk ringsherum. Nichts natürlicher als diess! Es war weder der Beruf noch die Sache eines einzig der Zerstörung geweiheten gelben Volkes, eine Gesellschaft zu gründen; aber es ebnete die Wege der im Werden begriffenen Gesellschaft, und diese ging durch sie hindurch und trat nun selbständig auf. Es fielen nicht alle Anführer der Menschenmassen, welche die Geschichte lange Zeit unrichtig die hunnischen Horden genannt hat, und welche hauptsächlich aus gotischen Stämmen gebildet waren: es blieben ihrer etliche noch aufrecht stehen, und diese thaten das, was Attila niemals hätte thun können. Dietrich von Bern, welcher nur einer seiner Stellvertreter gewesen war, und mit ihm die Franken und die Westgoten der Provençe, und die ganze von den bisherigen Wanderunruhen befreite germanische Welt konnten von da ab die ersten Wurzeln der modernen Welt pflanzen, welche England, Frankreich, Italien und Spanien hervorbrachte

und allmählich, indem sie den Namen davon so lange als möglich erhielt, Alles noch übrige Lebendige von dem alten Gebilde der römischen Welt austilgte.

Es ist nun bemerkenswerth, dass in den Trachten, in den Gewohnheiten des Lebens, in den Verfeinerungen des Luxus das, was von der römischen Welt sich gerettet hatte und was man als byzantinischen Geschmack noch jetzt bezeichnet, bis zum Ende der Kreuzzüge des elften, ja selbst des zwölften Jahrhunderts fortbestanden hat. Die Ursache davon scheint ziemlich klar: der beträchtlichste Theil der Bevölkerungen nicht nur Italiens, Frankreichs und Englands, sondern in Folge bedeutender Ueberführungen von Gefangenen auch Skandinaviens, war aus romanisirten Zuschüssen gebildet. Für den Süden von Norwegen bis über den Mjösen-See und Skanien hinaus ist diess unzweifelhaft. Lange Zeit achtete man nicht auf diess fortdauernde Element einer alten Bevölkerung; heute nennt man es gern die *lateinische Race*. Um genau zu sein, sollte man jedoch hinzufügen, dass die lateinische Race eine durchaus heterogene Bildung ist, als solche durch die Griechen verfertigt, durch die Römer in grösserer Ausdehnung umgeprägt, weit über diese Umarbeitung aber durch die Barbaren des fünften Jahrhunderts hinausgetrieben, welche viel weniger Menschen umbrachten, als sie es sich angelegen sein liessen, in ihnen die Ahnen ihrer Nachkommen sich zu erhalten. So breitete sich das lateinische Blut überallhin aus, indem sich mehr Racen in ihm vermischten, als es bei Griechen und Römern jemals möglich gewesen war. Ich meinestheils habe es ganz natürlich gefunden, in Brasilien von Männern, welche aus dem dreifachen Ursprunge der Portugiesen, der Guarani und der Neger abstammten, den entschiedenen Triumph der Latinität ihres Blutes in einer unzweifelhaft sicheren Zukunftsaussicht verkünden zu hören. Betrachtet man nun aber z. B. die drei Elemente dieser Abstammung näher, so findet man in dem portugiesischen Blute eine vielfältige Mischung von keltischem, iberischem, römischem Blute, inbegriffen in letzterem die unendlichen Faktoren gotisch, arabisch, berberisch, spanisch, und hierin wiederum die modernen Mischungen; wozu noch endlich die so lange auf die portugiesischen Eroberer einwirkenden Elemente des östlichen Asiens hinzugezählt werden müssen. Andererseits aber die Guarani: es ist kaum möglich, zu bestimmen, was alles dieses herrschende Volk an ehemaligen amerikanischen Abarten in sich eingesogen hat; und ebenso darf man auch unter den schwarzen Vorfahren der Portugiesen auf eine grosse Anzahl von afrikanischen Stämmen schliessen, welche den sogenannten schwarzen Erdtheil von Ost bis West bevölkern. Diess ist in der That die lateinische Race, eine unendliche Agglomeration, welcher alle Benennungen eher zukämen, als die Bezeichnung *Race*.

Die moderne Welt also, mehr noch als die römische und unvergleichlich mehr als die griechische, ist aus einem Ueberschusse von heterogenen Elementen entstanden, und zwar einem lateinischen Ueberschusse, welchem sie

somit eine Basis von merkwürdiger Schwächlichkeit zu verdanken hatte. Sie konnte nur durch zusammenhangende logische Elemente geschützt und bewahrt werden; von solchen Elementen aber hat sie nur eines gehabt: das ist das Germanische; und seit ihrer Entstehung hat sie von diesem gelebt.

Spanien hat das germanische Element im Norden, in Asturien, Galicien und einem Theile von Arragon, ein wenig auch in Castilien bewahrt. Es hat davon gelebt. Dank dieser Hilfsquelle konnte es seine Freiheit sich erhalten, und nachdem es durch Jahrhunderte seine Kraft daran erprobt, die arabische Herrschaft zu erschüttern, hat es diese endlich zu Boden geworfen und ist sie los geworden.

Den Normannen von Sicilien verdankte es Italien, den Hohenstaufen die Arme öffnen zu können, und somit auch seinen Glanz und seine Grösse. Aber hiermit nicht genug: um die eigentliche Kraft der Halbinsel zu finden, muss man gen Norden blicken; dort trifft man sie in Piemont, in den Bergen der Maurienne und von Savoyen, wo die suevischen Stämme geherrscht haben; vor Allem aber muss man sich den Lombarden zuwenden, ihnen nach Toscana, nach der Romagna und in das Mailändische folgen, und man wird dann beinahe die ganze Kraft Italiens während des Mittelalters und in der Renaissance vor sich sehen. Dem germanischen Blute, und diesem Blute allein ist die verbundene Völkermasse nach den Wanderungen ihre Wohlfahrt schuldig.

Ungefähr ähnlich verhielt es sich mit Frankreich, so lange das Land durch die nordischen Provinzen regiert ward, das heisst: bis zum Aufkommen der aus dem Süden stammenden Bourbonischen Dynastie. Seit dieser Phase zu Anfang des XVII. Jahrhunderts hat das liberale Gefasel dort allerwärts begonnen, um im XVIII. Jahrhundert Alles zu übertönen: überall schwankte man zwischen dem Absolutismus des Monarchen und dem Absolutismus der Menge, und der germanische Geist ward durch die Ueberzahl erstickt.

Deutschland selbst war nicht besser daran. War es oder schien es das der weltordnenden Race vorzüglich zuertheilte Land zu sein, so war dies doch in Folge der grossen Verbreitung gerade dieser Race über ganz Europa eben nur Schein. Vom fünften Jahrhundert an und während des siebenten und achten dehnten die Eroberungen der römischen Macht die Besitzestrecken des lateinischen Elementes weithin aus, und alle südlichen Theile des Landes fallen allmählich dieser Mischung als Eigenthum anheim. Von den batavischen Sümpfen bis über, und zu Zeiten weit über Mainz, von dem oberen Rheine an, den Ufern der Donau entlang, über den Dniestr hinaus, bis zum Palus Maeotis, wurden die Lateiner die Herren. Während dessen gewannen oben die Slaven an Boden, und indem sie sich der Länder bemächtigten, welche sie in Folge der Auswanderung der Burgunden, Vandalen und Longobarden entleert fanden, eigneten sie sich dieselben derart an, dass Karl der Grosse, um ihre Horden im Zaum zu halten und zurückzudrängen, erst wiederum

Germanen aus den Niederlanden kommen lassen musste; und mit diesen Siegern kolonisirte er dann das Land aufs Neue. Das Blut, welches Tacitus rühmt, ist demnach in Deutschland weder in solchem Uebermaasse noch in solcher Verbreitung vorhanden, als man es hat glauben mögen, und namentlich ist es in den Parzellen, wo es sich vorfindet, nicht einheimisch, mit Ausnahme vielleicht eines Theiles der Ostsee-Ufer und einiger Punkte des Oberrheines. Das regierende Haus in Mecklenburg ist slavisch. In Ostpreussen hat man bis in das XVI. Jahrhundert die slavische Herrschaft bekämpfen müssen.

Europa in seiner heutigen Gestaltung zeigt uns also überall, bis nach Schweden und Norwegen hin, einen grossen Ueberschuss an lateinischem Blute. England war bis zum XVII. Jahrhundert einigermaassen davor bewahrt geblieben: die Religionskriege und die politischen Kämpfe in Frankreich haben diesem Zustande ein Ende gemacht; sie haben mehr als 150,000 Familienväter aus der Mischrace in das Land gezogen, und beträchtlicher noch haben im letzten Abschnitte des vorigen Jahrhunderts die Bedürfnisse der modernen Industrie das verfälscht, was das britische Reich an angelsächsischer und normännischer Essenz besass. Die Bedürfnisse haben ihm eine so reichliche Zufuhr von keltischen Erzeugnissen, sie haben einen so grossen Zufluss an irischen und gälischen Einwanderern ihm zugeführt, dass in den Jahren, welche der jetzigen Epoche unmittelbar vorangehen, dieses England, einst die germanischeste aller Mächte, sein Parlament der lateinischen Strömung öffnen musste und all' die Begriffe, Gedanken, Widersprüche, Schwächen, kurz die ganze Unruhe zu predigen und ins Werk zu setzen begann, welche als das Wesentliche der lateinischen Welt zu bezeichnen ist. Nun hat man das Resultat vor Augen!

Seitdem ist Europa immer deutlicher das geworden, als was man es nunmehr erkennen muss: seine Physiognomie ist ganz lateinisch, seine Handlungen nicht minder; verächtlich oder vergesslich gegen seine Ahnen, stolz auf die neuen Laster, welche in seinen Handlungen sich verrathen, so fühlt ein jedes Volk sich gedrängt, dasselbe zu thun oder thun zu können, was es das Nachbarvolk thun sieht, und sich dessen in demselben Tone zu berühmen, wie es dies von dem Nachbarvolke hört. Alle wollen Veränderungen und Revolutionen entgegen eilen, welche nicht aufzuhalten sind: sie wiederholen Alle mit einer Berauschung, welche vielleicht nicht immer die echteste ist, dieselben Worte und dieselben Lehren; Alle wollen von heute auf morgen das Bekannte für das Unbekannte, das, was sie halten, für das, was sie nicht haben, austauschen; sie mögen nur das Abenteuerliche und fussen auf nichts Eigenem: Alle sind lateinisch, betrachten sich im Vorzuge gegen andere, ihnen vorangegangene Generationen als an das Ziel und zum höchsten Ausdrucke der verfeinerten Zivilisation gelangt, — mit einem Worte und noch einmal: Alle sind lateinisch, weil bei Allen die Mehrzahl oder beinahe die Mehrzahl lateinisch ist.

Wohl giebt es Slavisches in diesem Lateinischen, aber der Slave, und wenn er bis zu den Grenzen des Finnen getrieben wird, macht das Lateinische nur um so komplizirter und verschleppt es noch weiter. Sicherlich gehört das Slavische und Lateinische im Style der heutigen europäischen Mischvölker keinem der Völker der Vergangenheit mehr an, welche die Gesellschaft einst gegründet haben. Hat man noch einige ihrer Benennungen beibehalten, so weist man doch mit Entschiedenheit die Grundsätze ab und verleugnet die Triebe, welche dereinst ihnen eigen waren. Die Wahrheit dieser Umkehr der Geister ist so augenscheinlich, dass, will man das Wesen der jetzigen Bevölkerung Europa's bezeichnen, man sich zu einem seltsamen Geständnisse gedrungen fühlt. Die Uebergangsepoche, das fünfte Jahrhundert der christlichen Aera, gehört dieser heutigen europäischen Bevölkerung nicht an; das sechste, siebente, achte und neunte haben nicht dafür gelitten und gearbeitet, um ihr ein Haus zu erbauen; das zehnte, elfte und zwölfte Jahrhundert haben keine Meinungen und Gedanken hervorgebracht, welche ihr jemals Schmerzen oder Freuden hätten bereiten können; das XIII., XIV., XV. und XVI. haben nicht etwas, was ihr zusagte, zu zerstören begonnen; und endlich das XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert haben nur unter Trümmern gelebt, um Alles, was sie nicht will, untergehen zu lassen: — so dass, richtig gerechnet und schlicht geredet, für den lateinischen Gesichtspunkt, welcher der heutige ist, das XIX. Jahrhundert dem IV. folgt, und nun so gut als möglich die moralische *Zersetzung*, den politischen Ruin, kurz das E n d e restaurirt, als welches die wahre Essenz der lateinischen Race ist.

Nachdem die lateinische Race in allen Ländern des alten Kontinents nach besten Kräften das System der Revolutionen inaugurirt hatte, zerstörte sie zunächst jede ideale Möglichkeit in der südamerikanischen Welt, indem sie dort jene Plejaden von Kolonien entstehen liess, welche nun in ihrer Loslösung vom Mutterlande nicht mehr wissen, was aus ihnen werden soll. Aber diess vollzog sich noch zu fernab von dem politischen Leben Europa's; das Uebel musste in grössere Nähe gebracht werden: man liess es sich daher angelegen sein, in der Nachbarschaft der alten Gesellschaft einen Brander zu schaffen, dessen zündende Wirkungen sie alsbald verspüren konnte. Man brachte Griechenland in Aufruhr. Dieses Griechenland, welches nichts von Athen oder Sparta wusste, sich auch gar nicht darum bekümmerte, sondern früher, und jetzt noch, nur von byzantinischer Herrlichkeit träumte und von jeher einzig Konstantinopel als Hauptstadt und das Reich der Palaeologen als seine Welt begehrte: dieses Griechenland zog man in die politische Arena des untergrabenen, verhungernden, zu stäter Ruhelosigkeit verdammten Europa; man reizte es periodisch auf, so dass der Friede für immer den Umkreis seiner Grenzen floh; und um es bis auf's Aeusserste zu treiben, spricht man ihm jetzt davon, Thessalien, Makedonien, Epirus ihm geben zu wollen, wobei man zugleich sein Wort gibt, dass es nie mehr als diess erlangen solle und ihm schliesslich

noch nicht einmal so viel zu Theil werden läßt. Daneben hat man aus Rumelien zwei Staaten geschaffen, von welchen der eine so wenig lebensfähig ist, wie der andere; Serbien, Bosnien und Rumänien, faul schon vor der Geburt, gesellt man dazu und versichert Konstantinopel des Besitzes von Thrakien, in dessen Mitte es verlassen dasteht, ohne es bändigen noch von sich abschütteln zu können. Da nun alle Gewitterwolken in diesem Weltwinkel zusammengeballt worden sind, können die elektrischen Zuckungen dort niemals aufhören; und so sieht man denn auch Kleinasien, dessen Bevölkerungen die Militärherrschaft der Osmanli nie annehmen konnten noch wollten, von beständiger Lust zum Aufruhr erfüllt, dabei an Persien gelehnt, welches aus religiösem Glauben ihm den Untergang wünscht, und neuerdings wiederum auf England hingewiesen, von dem es heißt, daß es durch den Besitz von Kandia es retten werde.

Ob schlecht unterdrückt, ob einfach verleugnet, der Krieg brennt fort und fort in diesen Ländern, die Niemand besitzt und für die es keine Beruhigung giebt; und doch wiederholt man sich stäts die Versicherung, daß man ohne allzugroße Schwierigkeiten diese permanente Krisis überstehen könne! Ganz Europa, sagt man, steht auf der Wacht über diesem Uebel; leider nur ist es gerade dieses ganze Europa, England, Frankreich, Deutschland und Italien, welches das Uebel erst hervorgerufen, seit sechzig Jahren unterhalten und bis zu dem Punkte gebracht hat, wo es jetzt ist: und nun behauptet es, entschlossen zu sein, nicht weiter zu gehen, nichts Schlimmeres zu thun und Allen verhüten zu können! Man nimmt dabei an, daß dem einsichtsvollen Europa nichts anderes obliege, als diese Bewachung; daß England, welches das durch seine Vergewaltigung erzeugte Elend der Irländer aufgereizt und bis zur Verzweifelung getrieben hat, ganz frei in seinen Bewegungen sei; daß Frankreich in seinem jetzigen Zustande jeder fremden Unternehmung Halt gebieten könne; daß Deutschland an nichts weiter zu denken habe; daß Italien durchaus geeignet sei, als Wächter des Friedens sich aufzustellen; daß Oesterreich Wille, Kraft, Möglichkeit und Kaltblütigkeit dazu habe; und daß die über den ganzen Osten Europa's ausgedehnte Macht Rußlands durch einen ihr innewohnenden Instinkt werde verhindert werden, an dem vom Schicksale bestimmten Tage sich auf Konstantinopel zu werfen.

In Rußland aber begehrt diesen Besitz Jedermann, von dem nach Glanz und Glück sich sehnenden Soldaten bis zum Muschik, der keine Träume hegt, den aber sein Glaube über seine Begabung hinausheht. Der russische Bauer denkt und handelt kraft eines Prinzipes, dem nichts zu entgegnen ist: die Allmacht, meint er, kommt den Christen zu; wirkliche Christen sind nur die Orthodoxen; wir sind die Orthodoxen, und der Glaube ist uns von Konstantinopel gekommen; die Stadt des Glaubens, die orthodoxe Stadt, kann den Ungläubigen nicht verbleiben, sie kann nur die Stadt der Orthodoxen sein und muß es werden: Konstantinopel ist unser, Gott hat es uns gegeben, wir müs-

sen es aus der Gefangenschaft befreien, wir sollen und werden es nehmen. Diess ist nicht der Ausdruck einer politischen Gier im russischen Volke; es ist die Formel eines religiösen Glaubens, und weder in Moskau noch in Petersburg hängt es von den Entschliessungen irgend einer weltlichen Weisheit ab, dem russischen Reiche Konstantinopel zur Hauptstadt zu geben oder nicht. Der letzte Stein des Bodens verlangt, dass man ihn in das Pflaster von Konstantinopel einfüge, und in keines politischen Theoretikers Macht liegt es in Russland, die Gelegenheit abzuweisen, ein Verlangen zu befriedigen, welches in der Seele der ganzen Nation lebt. Ich weiss nicht, was der Kaiser davon denkt; ich zweifele aber nicht daran, dass die in den diplomatischen Schulen des Occidentes erzogenen und gemodelten Politiker mit leichten Worten sich damit abzufinden wissen. Die Nation jedoch, d. h. alles was orthodox, alles was slavisch ist, und was für die Glorie Russlands fühlt und athmet, will Konstantinopel; und wenn eines Tages etliche Männer um einen Kongresstisch herum mit Diskutiren und Epilogisiren vielleicht um Monate, schwerlich um Jahre das Eintreten eines Triumphes zu verzögern vermochten, welcher durch so wesentliche, den Geist der Slaven und der asiatischen Christen beherrschende Ursachen gefordert wird: so ist diess eine Protestation ohne Tragweite, welche — und wären ihre Gründe noch so gut — nur unnützer Weise das nothwendigste Ereigniss unserer vorwärts drängenden Geschichte hingehalten hat.

Seit dem Beginne dieses Jahrhunderts haben einige Europäer eine Art von Voraussicht der Möglichkeit eines ähnlichen Ereignisses gehabt. Als Herren von Indien war den Engländern der Gedanke an die Möglichkeit eines Kampfes der occidentalen Mächte nahegelegt, für welchen die asiatischen Besitzungen als Ausgangspunkt dienen würden, und woran sich grosse Ergebnisse anknüpfen könnten. Nur bildete man sich zuerst ein, dass es sich namentlich um die Eroberung Indiens handeln, dann, dass Russland dabei eine grosse Rolle spielen, endlich, dass Frankreich darin als das zur Entscheidung treibende Lebenselement wirken würde. Man schloss also einen Vertrag mit den Emiren von Sindhjah ab, in welchem man auf das Unbefangenste und Freimüthigste die seltsame Bedingung stellte, dass in keinem Falle die Vorgesetzten jenes Landes den Durchzug durch dasselbe einem Franko-Russischen Heere gestatten dürften. Man bildete sich auch ein, es würde eine französische Armee durch ganz Persien hindurch, gleich Alexander dem Grossen, bis an die noch heute nicht leicht erreichbaren Gränzen von Sindhjah marschiren können, und dass alsdann die russischen Hilfskräfte, das kaspische Meer überschreitend, durch Länder ohne Wasser und Lebensmittel, über die Provinzen von Maghenderan und Ghylan fort und quer durch die ganze Breite der persischen Monarchie, mit dem französischen Corps zusammentreffen würden. Diess war nun zwar rein unmöglich, aber der Instinkt des damals Unausführbaren schrak vor nichts zurück: es herrschte eine Art Hallucination

der Angst vor Etwas, was durchaus gar nicht zu befürchten sein konnte: der abenteuerliche Geist Napoleons I. hatte den Grund dazu gelegt, und sie fand ihre Unterstützung durch eine unbestimmte, rohe, der Wirklichkeit ganz fremde Vorstellung von der Nähe Russlands. So kam es, dass man den Vertrag von 1808 unterzeichnete, ein merkwürdiges Denkmal von richtigem Instinkte und vollkommener Thorheit. Heute gehört das Sindhjah den Engländern an, und für die Russen ist es weit möglicher geworden, dahin zu gelangen, als zu jener Zeit, da man sie schon auf dem Wege durch die weite, trostlos öde Gegend zu sehen glaubte: dennoch wird aber wohl niemals eines seiner Regimenter sich nach dieser Seite hin verirren.

In Stockholm weihte mich der Zufall in eine Angelegenheit ein, von der ich nicht erwartet hätte, dass sie sich in Schweden enthüllen würde. Als Ihre Majestät die Königin Wittwe Josephine ihre Schwester, die Kaiserin von Brasilien, beerbt hatte, erhielt sie um das Jahr 1876/77 aus Lissabon allerhand Schmuck, Stoffe und sonstige Gegenstände, deren Bestimmung man nicht recht erkennen konnte. Die Königin Josephine erwies mir die Ehre, mir ein Päckchen zuzusenden und meine Meinung darüber zu verlangen. Es enthielt eine flache Börse aus rothem, mit Gold überstecktem Seidenstoffe, und als ich sie geöffnet hatte, indem ich die dicken Wachssiegel, welche sie schlossen, verschonte, fand ich eine ziemliche Anzahl von persisch geschriebenen Dokumenten. Das Bedeutendste darunter war ein Brief von dem ersten Minister des Schah von Delhi an den König von Portugal. Ferner fand ich ein Schreiben dieser selben Persönlichkeit an den Gouverneur der portugiesischen Niederlassungen in Indien, dazu mehre andere Briefe von den Obrigkeiten der gleichen Nation in Malabar, und unter diesen ein Ersuchen an den portugiesischen Gouverneur in Goa, welches dahin zielte, von dem genannten Beamten die Uebermittelung sämmtlicher bezeichneten Papiere nach Lissabon zu erwirken. Bei alledem handelte es sich um nichts Geringeres, als um den Gewinn der Zustimmung seiner christlichen Majestät zu einer allgemeinen Empörung der Indier gegen die Engländer; man bat den König um seine persönliche Ansicht über dieses grosse Unternehmen, auch um Geld und Waffen, und der Grossmogul von Indien verpflichtete sich zur Lieferung von Menschen und jedem der Sache nöthigen materiellen Beitrage; hauptsächlich aber legte man darauf Nachdruck, dass eine möglichst rasche Antwort auf diese wichtigen Eröffnungen erwünscht sei. Dies war die erste Form des Planes, der ein Vierteljahrhundert später in der grossen Insurrektion von 1855 zur Ausführung kam; damals aber zählte man das Jahr 1831, und der in Lissabon regierende König Dom Miguel von Braganza fand sich bereits von Dom Pedro I. angegriffen und hatte wenig Gedanken für eine Wiedererlangung von Indien: so wurden die Vorschläge des Grossmoguls gar nicht bekannt, die Briefe nicht einmal eröffnet, die rothseidene, goldgestickte Tasche blieb unberührt und geschlossen, sie ward in eine Ecke geworfen und trotz der inständigen Bitte um rasche

Antwort gänzlich vergessen. Diesem Umstande verdankte ich es, um das Jahr 1876 in Stockholm Kenntniss davon erhalten und ein merkwürdiges Zeugniss mit Händen greifen zu können von der Art, wie die grössesten Angelegenheiten behandelt und vertrödelt werden.

Man hatte bis zum Jahre 1830 über Asien nur von dem Standpunkte Indiens aus gesprochen; die übrige Masse des asiatischen Territoriums war in Europa so ziemlich vergessen, jedenfalls gründlich unbekannt, nichts darin lenkte die Aufmerksamkeit auf sich, nur um abstrakte geographische Fragen schien es sich dort zu handeln, und Niemandem fiel es ein, dass es noch anderweitige Beziehungen zu diesen Ländern geben könne. Erst gegen 1840 trat, wenn auch langsam und dürftig, eine Wandlung ein. Die Vorgänge in China erregten die Aufmerksamkeit Europa's. Man fasste den Gedanken, dass auf diesem entfernten Boden grosse, ja sehr grosse Handelsinteressen im Spiele seien. Die Engländer hatten soeben empfindliche Niederlagen in Afghanistan erlitten. Man wunderte sich, dass es in der Welt Afghanen gebe, welche die Engländer zu schlagen vermochten. Man erfuhr von der Existenz einer Stadt, genannt Herat, und die französische Kammer fand damals dieses Faktum so merkwürdig, dass sie sich dazu herbeiliess, es in feierlicher Diskussion auf jene Höhe zu stellen, welche in Frankreich das sinnreiche Monument gewandter Wortspiele erlangen kann. Der Präsident Dupin hatte die Güte, der Kammer bemerklich zu machen, dass nichts in der Aufmerksamkeit, welche der Schah der *ville d'Herat**) schenkte, die *souris de la chambre***) zu erregen berechtigt wäre. Der Kammer erschien diese Bemerkung sehr tiefsinnig.

Man schritt also in der Frage sehr langsam vorwärts, und mit Ausnahme einer geringen Anzahl Menschen glaubt man in anderen Ländern auch jetzt noch nicht an die Bedeutung Asiens für Europa. Viele Jahre, meint man, würden vergehen müssen, ehe man auf das, was dort vorgeht, Acht zu geben hätte. Es ist möglich; allein seit 1863 haben doch grosse Veränderungen stattgefunden. Frankreich und England haben in China einen Krieg geführt, welcher Mancherlei aufgedeckt hat, unter Anderem, dass die Chinesen sich gut schlagen und zu vortrefflichen Soldaten ausgebildet werden könnten. Wie auch der englisch-französische Feldzug geführt worden sein mag, eines ist sicher, dass dessen Ausgang ein kläglicher gewesen wäre, wenn nicht Aufstände bei den einheimischen Truppen ihm begünstigt hätten. Noch andere Symptome haben seitdem Veranlassung zum Nachdenken über die Asiaten gegeben. Die Amerikaner haben geradezu einen Schreckensschrei über sie ausgestossen. Sie haben in dem Kongress der Vereinigten Staaten erklärt, dass die chinesische Einwanderung einem feindlichen Einfalle gleich wäre, und dass

*) *ville des rats.*

**) d. h. sowohl „das Mäuschen", wie „die Masse der Kammer".

ihre Handwerker es nicht gegen diese Konkurrenten aufnehmen können, welche thätiger, arbeitsamer, nüchterner und — man müsse es gestehen — ehrlicher seien als die Landsleute. Die Angst ist so weit gediehen, dass man vorgeschlagen hat, die Chinesen mit Gewalt zu verjagen, da man kein besseres Mittel wusste, um ihre Eingriffe unschädlich zu machen. Ein ähnlicher Schrecken beherrschte bereits die holländische Kolonie in Java, und er erstreckt sich jetzt bis tief in Australien hinein. In allen diesen doch so beträchtlich von China entfernten Gegenden ist der Chinese ein Gegenstand des Hasses und der Angst geworden, weil man gar nicht weiss, wie man seiner grossen, zähen Arbeitsamkeit und ihren schliesslich unvergleichlich wohlfeileren Produkten Widerstand leisten soll. So kann man es denn heute aus der Erfahrung wissen, dass die Chinesen zu fürchten sind. Es handelt sich demnach nicht mehr lediglich darum, ob die Engländer friedlich die Herren von Indien bleiben werden; man hat von neuen Gefahren aus Osten etwas gemerkt, und zur selben Zeit, da in Hongkong, sowie in den der europäischen Thätigkeit zugänglichen Punkten China's, durch ungeheuer ersprießliche Operationen Vermögen von ungeahnter Grösse gewonnen wurden, begann zugleich die Angst zu wachsen. Bald aber schossen ganz verschiedenartige Thatsachen von ganz anderer Bedeutung und Tragweite nach einander aus dem Boden Asiens hervor.

Als ich um das Jahr 1855 zum ersten Male in Persien war, ward der ganze Strich im Osten des kaspischen Meeres von kalmückischen und kirgisischen Raubhorden durchwandert und besessen, welche den Besuch dieser Gegenden weder sicher noch vortheilhaft machten. Zu jener Zeit und noch viel später ward die persische Stadt Asterabad täglich durch die Turkomanen überfallen und oft geplündert. Die Engländer, durch diesen Alb bedrückt, den nichts zu verscheuchen schien, träumten lebhafter noch als im Jahre 1808 von einer Invasion der Russen über Orenburg. In Wahrheit konnte sich Niemand vorstellen, wie es gelingen sollte, ein so seltsames Ereigniss zu verwirklichen; denn der Weg war lang, und das zu durchwandernde Land, nur bisweilen von einigen Nomaden durchstrichen, besass weder Gras noch Wasser, noch sonst irgend etwas Verzehrbares. Solche ausserordentlich ungastlichen Städte wie Khiwa und Bokhara würden die Russen ebensowenig aufgenommen haben, als sie sonst Jemanden aufnahmen. Englische Reisende waren um diese Zeit dort ermordet worden. Wie sollte eine russische Armee Mittel und Wege finden, um essend, trinkend, Pferde fütternd, Gepäck und Wagen mit sich führend durch solche Gegenden durchzukommen? Wer, der nur einige praktische Kenntniss der Sache besass, mochte behaupten wollen, sie für möglich zu halten? Man erhielt einen deutlichen Beweis von allen diesen Schwierigkeiten, als um Vieles später die Russen es unternahmen, den Khan von Khiwa seine Unbedeutendheit und Geringfügigkeit fühlen zu lassen. Die zu seiner Unterwerfung abgesandten Truppenabtheilungen kamen nicht von Orenburg, sondern vom kaspischen Meere und hatten eigentlich einen nur wenig

ausgedehnten Marsch zu machen; sie hatten wohl Artillerie mit sich, aber nur leichte, welche also keine zu grossen Anstrengungen auf dem Zuge erforderte; nur 3000 Mann waren auf dem Marsche, so dass die Obliegenheiten der Verwaltung nicht verwickelt waren; man hatte Alles vereinfacht, und dennoch war man nahe daran, dass man unterwegs vor Hunger und Elend verkommen und stecken geblieben wäre. Ich spreche von einer nicht sehr fern abliegenden Zeit und knüpfe meine Bemerkungen an keine alten Daten an: die Expedition nach Khiwa fand im Jahre 1873 statt und ward durch die Einnahme der Stadt beschlossen.

Heute ist Khiwa ein von Russland bewachtes, geleitetes und gebändigtes Land. Ebenso erging es Bokhara. Im Jahre 1861 war ich in der Lage, einen Agenten dorthin zu senden, was dem französischen Gouverneur nicht behagte; heute kann ein Jeder, der mit einem russischen Passe versehen ist, sich dahin begeben und zurück kommen, wann er will. Ferner: Turkestan, davon man mit gutem Grunde als von einer *terra incognita* sprach, ist in seinem ganzen Umfange eine russische Provinz geworden, Taschkend, die Hauptstadt des Gouvernements, ist eine Stadt, wie jede andere, Samarkand ebenfalls, und bis zu den Quellen des Oxus deckt Alles die russische Flagge; dergestalt, dass man mit Recht hat sagen können, man befinde sich auf dem Gipfel des russischen Pamir dem englischen Himalaya gegenüber. Und während dort in einer so kurzen Zeit so bedeutende Veränderungen stattfinden konnten, haben gleichfalls die Russen ihre Macht auch jenseits des kaspischen Meeres befestigt, so dass die gegenwärtige Ausdehnung ihrer Herrschaft es ihnen nun erlaubt, das zu thun, was nach den früheren Verhältnissen vernünftiger Weise nicht wohl in Rechnung gezogen werden konnte: sie haben in das Land der Turkomanen die 43,000 Mann gesendet, welche jetzt dort thätig sind; sie gelangen nicht über Orenburg dorthin, sondern durch den Kaukasus; die Sache ist viel weniger heiklich geworden, und was das Bedenklichste ist: die Versuche können sich öfter wiederholen.

Bildet nun aber dergestalt eine Stadt des Kaukasus, als ein bedeutender militärischer Punkt, ein Centrum, von welchem aus jedwede Unternehmung nach dem Lande der Turkomanen bis nach Merw, und über Merw hinaus bis nach Balkh, ausgehen kann (wie weiterhin etwa von Taschkend, der Hauptstadt des neuen Turkestan, oder von Bokhara, dessen unterworfenes Gebiet leicht zu jedem nützlich dünkenden Zwecke zu gebrauchen wäre): so ist es augenscheinlich, dass das russische Reich unumschränkter Herr eines Bodens geworden ist, dessen Ausdehnung und Bedeutung noch vor zehn Jahren Niemand hätte ermessen können. Mehr denn je, und nun aus vernünftigeren Gründen als früher, ist England in Sorge und Furcht wegen Indiens. Vielleicht mit Recht, vielleicht auch nicht. Indien ist ein grossmächtiges Land, welches sich selber je nachdem verlieren, vertheidigen oder retten kann. Wird es Letzteres wollen? Das ist eine schwierige Frage, auf welche eine bejahende

Antwort gewagt erscheinen müsste, und die zu geben ich mich nicht getrauen würde. Vielleicht kann Indien noch einmal wollen, kann neuen Geschicken entgegen gehen, und es wäre kühn, zu behaupten, dass es darauf verzichte; aber in einem solchen Netze von gefährlichen Fragen, wie es Asien in seiner jetzigen Lage umfängt, giebt es noch Anderes als Indiens Loos, was die Aufmerksamkeit verdient. Ein weiterer Blick auf das Problem wird es uns gestatten, dies immer deutlicher zu erkennen.

Ich habe vorhin gesagt, dass die Nordamerikaner durch den Einfall der Chinesen, gegen welchen die Breite des stillen Oceans sie nicht schützt, erschreckt seien, und dass ein ähnlicher Vorgang in Australien sich ereignet und dort dasselbe Unbehagen erregt. Die Engländer aber, welche in Indien vor der Ausbreitung der russischen Herrschaft sich ängstigen, erschrecken nicht minder beim Gewahrwerden dessen, was in den östlichen Provinzen Indiens vor sich geht. Die Nachbarländer von Birma, und was nordwestlich darüber liegt, wie Tübet und Ladakh, sind im Begriffe, von chinesischen Ankömmlingen ganz ebenso überströmt zu werden, wie Kalifornien und die australischen Kolonien, nur dass die Einwanderung hier, dank der verhältnissmässig nahen Nachbarschaft und der Passirbarkeit der Landwege, noch zusammenhangender, massenhafter und leichter von Statten gehen kann. Zu gleicher Zeit sind, als die bedeutendste Thatsache der letzten Jahre in Mittelasien, die anhaltenden Anstrengungen zu bemerken gewesen, welche die Chinesen darauf verwendet haben, alle muselmännischen Bevölkerungen ihres Reiches und ihrer Nachbarschaft zu vernichten oder zu verjagen. Dies ist eine der grössesten Angelegenheiten und eine Hauptsorge in Peking. Woher kommt nun eine so plötzlich auflodernde Wuth nach Jahrhunderten vollständiger Gleichgiltigkeit? Und muss sie nicht zwiefach unverständig erscheinen zu einer Zeit, da die Chinesen sich genöthigt sehen, das Christenthum ehrerbietig zuzulassen, ja sogar zu beschützen? Hier spricht aber weder Wuth, noch verdrängter oder widerspenstiger Glaube, kurzum kein Fanatismus; der blutige Zorn, welcher die Chinesen dazu treibt, die Muselmänner zu vertilgen, stammt aus den Interessen, und was allein hier spricht, das ist der Vortheil. Aus Ursachen, welche an dieser Stelle nicht im Einzelnen aufgezählt werden können, haben die 450 Millionen Menschen, welche das chinesische Reich übervölkern, nicht die genügenden Mittel, um so viele Leben zu erhalten, und daher scheint es ihnen nützlich, die muselmännische Minderheit zu vernichten. Es sind dies jene Muselmanner, welche die westlichen Grenzen bewohnen und dem Reiche durch Tradition, Uebereinkunft und Noth untergeben sind, bei jeder Gelegenheit aber zum Aufruhr bereit stehen. Sie sind es, welche die Khans von Kaschgar um sich versammelten und beständig wiederzugewinnen, zu konzentriren und um die muhamedanische Fahne zu vereinigen suchen. Sie erscheinen um so gefährlicher, als sie gleichsam den Vorposten jenes Geistes des Proselytismus bilden, welcher dem chinesischen Sinne gänzlich fremd ist, da-

gegen er aller Orten als ein Hauptzug bei den Nachkommen des Propheten hervortritt. So haben denn die Chinesen folgende bestimmende Gründe, um gegen die muhamedanischen Massen unnachsichtlich zu verfahren: diese bereiten ihnen gefährliche und aufreizende Schwierigkeiten in der Ernährungsfrage, die Chinesen hungern und die Muselmänner machen ihnen eine ungenügende Nahrung streitig; dann sind die Muselmänner Rebellen oder können es in jedem Augenblicke werden; schliesslich sind die Muselmänner die natürlichen Verbündeten der westlichen Feinde, wofür es wohl den schlagendsten Beweis liefert, dass sie — wie seltsam dies auch klingen mag — thatsächlich Russland unbedingt ergeben sind. Die Russen, welche die europäischen Türken als ihre unversöhnlichen Feinde zu betrachten berechtigt sind, erscheinen den Muselmännern von Centralasien als Freunde und Waffenbrüder. Dieser letzte Punkt ist so offenkundig, dass vor Kurzem Russland eher in einen Krieg mit China gerathen wäre, der ihm gewiss nicht gelegen kam, als dass es Kuldscha zurückgegeben hätte, dessen Besitz es kaum begehrte und das es herzlich gern wiedererstatten würde, wenn diese Stadt nicht mit einem Netze von Strassen umgeben wäre, welches zu bewachen deshalb nützlich ist, weil China es zum Angriffe auf die muselmännischen Bevölkerungen benützen würde.

Russland ist also unstreitig die Schutzmacht für die Anhänger des Propheten in Centralasien, und zwar betrachtet es die Bewohner seiner dortigen Gebiete nicht schlechthin als Unterthanen, sondern als solche Unterthanen, aus welchen es Obersten, Generäle und Beamte erwählen kann, mit einem Worte als Leute, die in seinen Augen nicht blos Besiegte sind, sondern Mitbürger eines und desselben Staates, welche in gleicher Weise wie die Christen behandelt werden und der gleichen Vortheile sich erfreuen dürfen wie die Deutschrussen der Ostseeprovinzen. Wollen wir nun einmal erwägen, was solch ein tatarischer oder muselmännischer General oder Oberst, der unter dem Schutze des russischen Consuls friedlich nach Mekka pilgern kann, dem elenden englisch-indischen Sipahi sagen muss, den das höchst denkbare Glück zum Hauptmann und niemals darüber hinaus befördert, so wird uns sofort der Hauptgrund des Erfolges der Russen bei den Asiaten klar werden: sie selbst sind Asiaten, und deshalb verletzen sie weder die Interessen noch die Eitelkeit noch das eigenste Gefühl der Asiaten, was für die Engländer unvermeidlich ist.

Wohl sind die Russen Europäer, wenn man sie von Europa aus beobachtet; da wir uns aber jetzt mit Asien beschäftigen, wollen wir sie als Asiaten ansehen. Betrachten wir sie durch die siebzig Millionen Slaven hindurch als eine Nation, welche bis dicht an Kaschgar sich erstreckt und durch den vielfachen Länderzuwachs der letzten Zeiten wie durch die Annexion von Turkestan nun bereits die westlichen Provinzen von China erreicht hat, während sie schon früher die nördlichen Theile desselben berührt hatte und seit einigen Jahren den ganzen Lauf des Amur entlang, dessen Besitz sie sich zu

sichern wusste, das Land mit ihren Unterthanen bevölkert. Besonders wichtig ist es dieser Nation seit einiger Zeit erschienen, sich der Strassen zu bemächtigen, welche von ihr nach China und umgekehrt führen könnten, und zwar hat sie zur Erreichung dieses Zweckes polnische Agenten benützt. Beängstigt und aufgeregt durch die Vermehrung der Chinesen, welche auch gegen Indien sich wenden, haben die Engländer dieselben Beziehungen anzubahnen gesucht; da sie aber vom kaspischen Gebiete bis zum Norden von Tübet beflissen sind, zu beweisen, dass sie keine englischen Spione entsenden, haben sie sich damit begnügt, in englischen Schulen erzogene Hindus zu benützen, weshalb denn auch die Erfolge unbedeutender und unsicherer ausgefallen sind, als die von den polnischen Emissairen der Russen erreicht wurden. Doch ob nun das Glück dem einen oder dem anderen Wege günstiger sei: die Nachforschungen haben inzwischen Ergebnisse von unendlicher Wichtigkeit an das Licht gefördert, und wenn man bedenkt, bis zu welchem Grade von Unwissenheit in diesem Punkte man seit den Zeiten Marco Polo's herabgekommen war, so muss man mit grösstem Interesse den jetzigen Stand der Dinge betrachten, in welchem man einen wichtigen Uebergang und durchaus nicht ein Stillstehen bei der Arbeit erkennen darf. Wenn man aber gleichzeitig die Augen gegen das russisch gewordene, von russischen Provinzen umklammerte kaspische Meer wendet, so wird es durch den Anblick zweier grossen Bewegungen gefesselt, welche in merkwürdiger Weise die an der chinesischen Grenze vorgenommenen topographischen Leistungen vervollständigen. Eine Eisenbahnlinie ist gezogen, und es wird von Orenburg in der Richtung nach Kaschgar hin daran gearbeitet. Zugleich werden die alten Verhältnisse der Khanate von Bokhara verändert; man sucht den Lauf des Oxus von dem niederen Theile des Aral bis in das Becken des kaspischen Meeres durch ähnliche Wege zu leiten, wie sie seine Gewässer im Alterthume und im Anfange des Mittelalters genommen hatten. Das Ergebniss dieser Arbeiten wird die Neubefruchtung von Gebieten sein, die ehemals fruchtbar waren und nur künstlich steril geworden sind, und in Folge dessen die Wiedereröffnung der Wege, durch welche sich alle Racen aus dem westlichen oder aus Hoch-Asien zum Einfalle nach Europa gedrängt haben. Ob man sich die ältesten Wanderungen der Völker, wie die der Slaven, Kelten, Germanen und Hunnen in das Gedächtniss zurückrufen, oder ob man sich nur mit den Ungarn, Türken, Mongolen oder den Tataren des Tamerlan befassen will: die Strasse, durch welche die Weltgeschichte hindurch ging, eröffnet sich wieder; man sieht, dass sie von Seiten China's bereits neu erschlossen ist; ja dort giebt es Massen, welche sich schon jetzt bewegen, so gut sie können. Man darf zittern vor dem, was von dort her droht.

Ich lasse mich dadurch nicht verblüffen, dass Russland allen diesen Arbeiten und Auskundschaftungen versteht; denn ich zweifele sehr daran, ob es mit Entschlossenheit das wollen könne, was solche Anstrengungen vermuthen

lassen. Es macht mich auch nicht bedenklich, dass die phantasievollen Engländer, welche von den indischen Gebirgen aus die Dinge betrachten, die Befehle, Berathungen und Inspirationen von Petersburg rechtzeitig denunziren und dieselben wirklich an der Wurzel jedes Vorganges erblicken; denn meines Erachtens mehren sich in Asien mancherlei Kräfte und Bewegungen gänzlich ausserhalb der Voraussichten der Politik, und ich glaube, dass auch die meisten russischen Staatsmänner viel mehr sich darum bekümmern, was in London, Paris und Berlin geschieht, als um den oder jenen Fund, den ein polnischer Ingenieur dem Gouverneur von Taschkend anzuvertrauen hat. Auch bin ich nicht übermässig durch die Frage aufgeregt, ob das russische Reich ganz Asien besitzen und sich Indiens bemächtigen wird; aber ich spähe nach der Menge von Gefahren, die sich in Asien zusammenballt, und die dereinst, wie ich nicht zweifele, über Europa zusammen stürzen wird. Ich beachte die blitzartige Schnelligkeit, mit welcher diese Gefahren sich vorbereiten und vermehren; ja ich bin nicht ganz sicher, ob nicht binnen zehn Jahren die ganze Gestaltung der Welt dicht vor einer grossen Veränderung angelangt sein wird; und indem ich so viel Leben, so viel Rührigkeit, und beides mit solcher Raschheit im Osten thätig gewahre, finde ich den schnellen Verfall und die Erstarrung, welche über die westliche Welt sich erstrecken, nicht minder wunderbar.

Vor Jahren schon hatte ich diese erstaunlichen Phänomene vorausgesehen und in meinem Buche *„über die Ungleichheit der menschlichen Racen"* angekündet; aber ich muss gestehen, dass ich damals nicht erwartete, so schnell das Eintreten dessen zu erleben, was ich noch in weiter Ferne glaubte. Ich kann mich also hier verbessern und gestehen, dass die Welt beweglicher ist, als ich annahm, und dass die thatsächlich vorhandene Mischung der Racen mich weit mehr von der Schnelligkeit hätte überzeugen müssen, mit welcher sie im Stande ist, das Uebel bis zum Aeussersten zu treiben. Uns aber steht es nun bevor, dessen Verwirklichung zu erleben, mit all den Nöthen, welche von einer so wüthenden Bewegung unzertrennlich sind, und mit all dem Elende, welches ihr nachfolgen muss.

Graf Gobineau.

Zum 25. Mai 1881.

Von Ludwig Schemann.

Der 25. Mai dieses Jahres vereinigt die Völker Europa's zu einer idealen Todtenmesse im Andenken an einen der grössten Spanier: *Don Pedro Calderon de la Barca*.

Eine zu dieser Gedenkfeier von uns anzustellende Betrachtung wird sich, falls sie anders Ergebnisse für unsere gesammte Kunst- und Kulturauffassung haben soll, nicht so durchaus im panegyrischen Tone halten dürfen, wie etwa eine solche zum Gedächtnisstage Shakespeare's oder Goethe's, — Tage, die in Wahrheit denkbar schönste Menschheitsfeste werden müssten. Einerseits verbietet sich uns aus der Bestimmung dieser Blätter jedes rein litterar-historische Verweilen bei dem dichterischen Wesen — und so leider vielfach bei dem an sich künstlerisch *Schonsten* und *Wohlthuendsten* — dieses vielseitigsten aller Dramatiker, und haben wir namentlich die ungemessene Fülle seiner weltlichen Poesie fast ganz aus dem Spiele zu lassen.*) Andererseits werden wir nicht umhin können, gewissen Fundamentalschäden der Calderon'schen Kunst, die aus seinen nationalen und geschichtlichen Umgebungen entstehen mussten, auf den Grund zu gehen, um die eigenthümlich fremdartige Stellung zu erklären, die dieser Dichter, wie in anderer Weise Dante, als Kulturerscheinung im Grossen, zu unserer Zeit und Welt einnimmt. Wir denken uns dabei frei zu erhalten von dem pietätslosen Tone, den die Helden der liberalisirenden Aera unseres Jahrhunderts gegen einen der erlauchtesten Genien — denn das bleibt

*) Zweifellos wird's am Calderon-Tage eine Fluth solcher litterar-historischen Betrachtungen geben, sehe da Jeder, wo er bleibe! Nach unserer Ansicht braucht das in dieser Hinsicht Wissenswerthe nicht erst geschrieben zu werden, und dürfen wir denen, die noch nicht an der Quelle zu schöpfen gelernt haben, einen Rath ertheilen, so ist es der, vor allen Säcular-Auslassungen dem klassischen Buche von *A. F. von Schack*, „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien" sich zuzuwenden, das in seinem dritten Bande eine kaum zu übertreffende Würdigung Calderon's bietet. Dieses Werk sei überhaupt bei dieser Gelegenheit unseren Freunden warm empfohlen. Es enthält alle Vorzüge unserer gelehrten Litterärgeschichten, unendlichen Fleiss und gediegene Gründlichkeit, dazu aber, recht im Gegensatze zu den meisten unter jenen, bei bedeutendem Reichthum an Geist und Leben, eine durchgehende selbstlose Unterordnung unter den grossen Stoff, den es so nur um so eindringlicher wirken lässt. Diesem feinsinnigen und edlen Manne ist derselbe hohe Begriff von der Bestimmung des Theaters angeboren, der in uns lebendig geworden ist, und an dem stolzesten Beispiele des Spanischen hat er denselben vor Allem genährt. Sein Werk ist daher nebenbei ein Tendenzwerk, sofern er seiner Nation, die er zum Höchsten in der theatralischen Kunst befähigt erkennt und dennoch auf's Tiefste gerade hier erniedrigt sehen muss, eben jenes Beispiel begeistert zugleich und mahnend vor Augen führt. Charakteristisch ist es, dass das Buch seit nahezu 30 Jahren nicht wieder aufgelegt ist, während z. B. die litterar-historischen Produkte eines Julian Schmidt sich einer ganz anderen Verbreitung erfreuen. Habent sua fata libelli!

bei Allem Calderon! — angeschlagen haben, der zudem mindestens ein Grundelement mit unserer Kunst gemeinsam hat; ja es möchte leicht kommen, dass wir dem Gerede über Wagner's „Romantik" neue Nahrung zuführten, indem wir in dem Romantiker *par excellence* s. z. s. Wagnerische Züge auffinden. Das aber kann uns wenig kümmern, wenn wir dabei unser Ziel erreichen: zu zeigen, dass Calderon Vieles bereits angedeutet und angestrebt hat, das wir auf unsere Fahne geschrieben haben, das aber auszuführen ihm noch nicht beschieden sein konnte, als Romanen, als Spanier, endlich als dem Sohne eines bereits degenerirten Spaniens.

Ehe wir aber diesen Betrachtungen uns zuwenden, dürfen wir *einer* Erscheinung am Calderon-Tage nicht vorübergehen, die uns einmal den spanischen Dichter und die spanischen Zustände vorbildlich, d. h. die uns zeigt, wie der Erstere durch die letzteren Alles erreicht hat, während wir Alles erst noch erreichen sollen. Es ist unmöglich, Calderon zu besprechen, ohne zugleich einen Blick auf das *spanische Theater* zu werfen.

Mit Recht betont es Schack, dass die Spanier allen anderen modernen Nationen in der Ausbildung eines bedeutenden volksthümlichen Dramas voranstehen. Selbst vor der im Uebrigen so vielfach verwandten englischen hat die spanische Bühne zweierlei voraus, einmal, dass sie sich während einer ungleich längeren Blüthenperiode noch ungleich freier von irgendwelchen fremden Einflüssen erhalten, und sodann, dass sie einen dort unentwickelt abgestorbenen Zweig, das bald näher zu betrachtende *geistliche Drama*, zur höchsten Blüthe, und so zugleich zu ihrem eigenen Gipfel ausgebildet hat. In der Geschichte dieser Bühne steht kein einzelner Dichter in ähnlicher vereinsamter Grösse da, wie Shakespeare in der englischen, vielmehr bilden die Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon, Rojas und Moreto eine ununterbrochene stolze Kette homogen grosser Gestalten. Ein Blick auf die in aller übrigen Kunstgeschichte unerhörte Produktivität dieser Meister muss uns belehren, dass hier eine im innersten Kerne de[illegible]tionalen Lebens begründete Wechselwirkung zwischen dem dramatischen Ge[illegible]s und den künstlerischen Bedürfnissen und Instinkten des Volkes stattgefunden hat. Wir wissen, dass aus populären Liedern und Romanzen das weltliche Drama, aus gewissen liturgischen Momenten des kirchlichen Kultus das Auto der Spanier hervorgegangen ist: die Nation, die in Jahrhunderte langen Kämpfen den christlichen Glauben vertheidigt, sich dann unter dem Panier dieses endlich triumphirenden Glaubens ein stolzes, schönes Vaterland erobert hatte, schuf so aus sich selbst jenen Bau, der, zuerst unscheinbar, nur das eigentlichste Volksleben wiederspiegeln, mit der Zeit immer mehr jenen Glauben verkörpern, jene vaterländische Welt künstlerisch neu erstehen lassen und am Ende gar, von Calderon's Zauberstabe hineingebannt, das ganze „grosse Welttheater" im allegorischen Spiele in sich aufnehmen sollte. Der Anblick dieses altehrwürdig stolzen Baues bliebe ein erhebender, selbst wenn alles Leben

aus ihm gewichen und er durch die Jahrhunderte zur Ruine geworden wäre. Mag aber auch jenes Volk dahin sein, das als Spiegel seiner Grösse sich dereinst sein Theater schuf — dieses letztere und die Genien, die ihm seinen Inhalt gegeben, haben auch den Spaniern ganz anderer Zeiten nicht entrissen werden können. Symbol dessen sei das *teatro Español* zu Madrid und das Calderon-Denkmal davor, ein vorbildliches Beispiel des Ineinanderaufgehens von nationalem Theater und nationalem Drama, während den Franzosen ihr „*théâtre français*“ noch immer kein grosses Drama, und uns unser grosses Drama — leider — noch immer kein „Deutsches Theater“ eingebracht hat! Auch bei uns waren einmal jugendfrische Keime zu einem solchen vorhanden, zur Zeit, da Hans Sachs seine Volksstücke dichtete; aber die kunstvernichtende Reformation und dann die Stürme der Religionskriege haben das Alles verweht, und unsere Goethe und Schiller fanden sich in deutschen Landen wie in einer Wildniss, als sie für ihre Schöpfungen ein schirmendes Dach suchten. Ihnen musste die Gründung eines nationalen Theaters misslingen, zum grossen Theile wegen der Jämmerlichkeit der politischen und der Zerklüftung der nationalen Zustände; heute haben wir die Nation und das Reich — wird nun endlich auch das deutsche Theater eine Wirklichkeit werden? Zwar, wenn wir vorhin von einer Vorbildlichkeit des spanischen sprachen, so haben wir uns nun dagegen zu verwahren, als dächten wir dabei an eine auch nur annähernd ähnliche nationelle Exklusivität unseres theatralischen Lebens; was den Spaniern in ihrer „etwas insularischen Existenz,“ und in einem Jugendzeitalter der Kunst wie ihres eigenen nationalen Lebens möglich, ja geboten war, wäre ein Unding bei einer Nation, die während Jahrhunderte langer Versuche, sich politisch zu konsolidiren, künstlerisch noch gar nicht recht zu sich selbst kommen konnte und so nacheinander die Einflüsse der Antike, der romanischen Renaissance, endlich des modernen Theaters der Franzosen und Engländer über sich ergehen lassen musste. Nein, das werden wir wohl nie erhoffen dürfen, dass das deutsche Theater ganz eine Volksanstalt im Sinne des Shakespearischen oder dessen der Spanier [illegible]; vielmehr wird es immer etwas von einer Akademie, einer Bildungsanstalt an sich behalten. Aber ein bedeutsamer Unterschied muss hierbei doch festgehalten werden. Mit Recht ist uns oft eingewandt worden, wenn wir die Nothwendigkeit eines einheitlich stylvollen Repertoirs betonten und die planlose Buntscheckigkeit der bei uns üblichen als den Urgrund alles Schlechten und Verderblichen bezeichneten, dass der Werke unserer heimischen grossen Meister, der Goethe, Schiller, Kleist hier, der Gluck, Mozart, Weber dort, endlich Wagner's, zu wenige seien, um die deutsche Bühne damit auszufüllen. Aber hierin liegt eben der Kern der Frage, dass wir unter einem deutschen Theater nicht, oder doch nicht allein unsere stehenden Hof- und städtischen Bühnen begreifen. Deren Einfluss auf das geistige Leben ist ein zu bedeutender geworden, als dass daran gedacht werden könnte, ihn auch nur einzuschränken; veredelt aber könnte er für die besseren unter jenen Instituten sehr wohl werden, und nicht am Wenigsten

dadurch, dass sie eben jenes Moment der Bildung, der Befruchtung des Denkens und Fühlens der Nation durch *Zuführung edlerer Elemente aus der Fremde* reiner als bisher erfassten. Sind einmal Anleihen beim Auslande naturnothwendig geboten und gewiss nur zu wünschen — Shakespeare rechnen wir hierbei schon mit Stolz zu den Unsrigen! — so mögen sie doch nicht wie bei den meisten unserer öffentlichen Kunstanstalten, in ein schimpfliches Herumbetteln in aller Herren Ländern ausarten, das zumal mit besonderer Vorliebe den dürftigen Jahrmärkten des Tages sich zuwendet. Schon im Sinne des Entgegenwirkens gegen diese Missstände wären z. B. die Anstrebungen Schack's, Calderon und die Spanier bei uns heimisch zu machen, warm zu begrüssen. In Zeiten grossen Wirkens und redlicher Bemühungen um die deutsche Bühne ist man auch des Oefteren darauf zurückgekommen, Calderon auf dieselbe zu verpflanzen; unvergessen sind nach dieser Seite hin namentlich die Aufführungen des „standhaften Prinzen" durch Goethe in Weimar und durch Immermann in Düsseldorf.*)

Wenn solche Versuche eine nachhaltigere Einwirkung nicht ausgeübt und Nacheiferung nicht allzuviel gefunden haben, so mag das gewiss einerseits auf ein fremdes, akademisch-konventionelles Element in Calderon's Kunst zurückzuführen sein, das eben bei uns keinen Boden mehr fand, andererseits aber beweist es auch, da wir ja wissen, durch welcherlei Werke die den Spaniern verdrängt worden sind, dass das deutsche Publikum eben im Theater noch nicht sich bilden und lernen will; und endlich bliebe denn noch zu erproben, ob nicht jene Versuche, die bisher noch den Charakter tastender Experimente an sich trugen, dem wahrhaft Lebensfähigen im Calderon — wir denken hier namentlich an sein Intriguen- und Konversationslustspiel, das ebenso typisch in seiner Gattung dasteht, wie die Komödie Shakespeare's oder Molière's — vorbeigegangen seien. Das sollte dann bei uns eifriger gepflegt werden, anstatt dass jetzt von spanischem Lustspiel mit stereotyper Gewohnheitsmässigkeit allerwärts immer nur Moreto's „Donna Diana" wiederkehrt, gleich als sei diese Werk ein Unicum in der spanischen Welt, während es doch in Folge eines dramaturgischen Trägheitsgesetzes nur in der deutschen leider ein solches geblieben ist. Hier liegen noch schöne Aufgaben für jetzige und kommende Meininger!

Aber wir betonten es schon, dass die auf deutschem Boden bisher aufgeschlagenen Bühnen noch nicht das deutsche Theater sind. Sie wollen wir uns im günstigsten Falle zu solchen *Akademieen einer schönen Geistesbildung*

*) Ersteres war von sensationeller Wirkung, so dass z. B. Schopenhauer, der derselben anwohnte, bis ins Innerste erschüttert, die gewohnte Gesellschaft mied, um die Einsamkeit aufzusuchen, und der Altmeister selbst darüber schreiben konnte: „mit Calderon sei dem Reich des deutschen Theaters eine ganz neue Provinz erobert worden." Und Immermann erzählt von Düsseldorf, dass die Menschen diesen neuen Tönen still und andächtig, wie einem Hochamte, gelauscht hätten.

veredelt denken, die vom Treiben des Tages nicht ganz loszulösen sind, aber doch geistige Ruhe- und sittliche Stützpunkte in demselben abgeben können; von dem Begriffe eines *deutschen Theaters* dagegen ist der des Festlichen, und somit des dem Tagesleben Fremden und Feindlichen fortan nicht mehr zu trennen. Dieses wird sich in der That aus jener geringeren Anzahl der Werke unserer deutschen Meister aufzubauen haben, die aber auch vollkommen dafür genügen. Denn wie ein deutscher Meister hundertmal mehr in jedes einzelne seiner Werke hineingelegt hat, als ein spanischer es konnte, weil er immer ganz abstrakt nur ein ideales Publikum, und somit die Ewigkeit der Wirkung vor Augen hatte, während die grossen Spanier von dem ganz bestimmten Publikum ihres Zeitalters sich Gesetze, und darunter auch das der „Abwechselung", diktiren liessen, — so haben wir es ja auch erlebt, wie *eine* festliche Aufführung eines solchen Werkes fern hinaus ihre Kreise zog und ihre Wirkung hundertmal weiter reichte, als die eines Durchschnittswerkes der spanischen Bühne gereicht haben kann und vollends die einer gewöhnlichen Theateraufführung heute reicht. Aber eben wegen ihrer Ueberzeitlichkeit war die deutsche Kunst bisher auch zur Heimathlosigkeit verurtheilt — sie gleicht so der unsichtbaren Kirche, von der sich noch nicht sagen lässt, ob und wann und wo sie einmal auf Erden sich sichtbar verkörpern wird. Jedenfalls im Lande der Zukunft, und dahin haben wir ja nun mit neuem Muthe unseren Weg angetreten, an welchem auch unser Bayreuther Festspielhaus vielleicht nur eine Wallfahrtskapelle sein wird. Ob der „stolze Bau, der Tempel seiner Ehre" dem deutschen Geiste noch einmal errichtet werden wird, was vor heute (22. Mai) neun Jahren unser Meister noch nicht fest zu hoffen wagte — oder ob, was einst, im alten Griechenland wie in Spanien, die theatralische Kunst auf die Erde verpflanzte, und was wir heute, mit Anwendung einer auf's höchste gesteigerten Bühnentechnik und inmitten all' der Raffinements des technischen und Verkehrslebens in einigen bedeutsamen Beispielen staunend sich wiederholen sehen, ob das *Wandern* nochmals eine Zukunft haben und die Gebilde jenes deutschen Geistes in alle Länder tragen wird? Wer vermöchte es zu sagen: halte der Deutsche nur daran fest, dass er in seinem Theater *Feste* feiern will — damit ist jene Frage ihrem *Wesen* nach beantwortet, und die *Form* ihrer Lösung möge dann ruhig dem „Geist der Zeiten" überlassen bleiben!

Wir erkannten zuvor als das Charakteristische des spanischen Theaters das *Exklusiv-Nationelle*. Macht diess auf der einen Seite dasselbe als Gesammterscheinung zu einer historisch überaus merkwürdigen, so erhellt andererseits, dass der es erfüllende künstlerische Inhalt auf die, denen nun auch er bis zu einem gewissen Grade eine historische Erscheinung bleiben muss, in demselben Verhältnisse wirken wird, wie die Wandlungen und Schicksale jener Nation, die sich darin verkörpert findet. Und so machen denn an sich den wohlthätigsten Eindruck volksmässig-anspruchslose Kunstwerke der älteren

Zeit, in denen das verarbeitete Material noch gesund, wenn auch die künstlerische Behandlung noch dürftiger ist. Doch schliesst diese Reihe ein grosser Künstler ab: *Lope de Vega*, in dessen urschöpferischer und patriotischer Phantasie die gute alte Zeit noch einmal voll aufblüht. Bei den später auftretenden grossen Genien, vor Allem aber beim Calderon, erfreuen wir uns dagegen vorwiegend an dem Kunstvollen der Behandlung, während die Zerfressenheit des Materiales, über die sie uns doch im besten Falle nur durch ihre grosse Kunst hinwegtäuschen, bei der Grösse ihres Genie's doppelt beklagenswerth bleibt. Hier wäre denn also der Ort, der spanischen Nation und ihrer Entwicklung, sowie der Einwirkung ihrer grossen Künstler auf dieselbe einige Worte zu widmen.

Die Jahrhunderte langen Kämpfe des Mittelalters, aus denen erst ein spanisches Volk sich entwickelte, haben ein für alle Male den Charakter dieses Volkes bestimmt als des Volkes des Cid, eines Volkes der *Helden*. Dieser Grundzug hat auch in den Zeiten allertiefsten Verfalles nicht ausgetilgt werden können, und die Vertheidigung Saragossa's gegen die Franzosen Napoleon's weist einen ebenso beispiellosen Heroismus auf, wie 2000 Jahre früher die Numantia's gegen die Römer. Aber jene Kämpfe, jene Kette glorreicher Thaten, waren *Glaubenskämpfe*; der Himmel selbst schien den Helden des Glaubens ihr Land aus den Händen der Ungläubigen gerettet zu haben: so ward dem Spanier seine Religion, d. h. seine *Kirche*, sein höchstes. Denn dieser letzteren, in der Gott selbst seinen Wohnsitz genommen zu haben schien, die die Könige gesalbt, die heiligen Paniere geweiht, allen voran ihre stolzen Ritterorden in's Feld gestellt hatte, ihr war ja vor Allem der Triumph des Glaubens zu danken. So kam es, dass das Zeichen dieser Kirche, das Symbol des Christenthums, das *Kreuz*, den Spaniern immer ein *Kampfeszeichen* aus den Zeiten der Maurenkriege her geblieben und mit gleichem Fanatismus später gegen die ketzerischen Feinde der *Kirche*, wie früher gegen die Mohamin, die Feinde des *Glaubens* geführt worden ist. Das Zeitalter der Renaissance und der Reformation, das allen Völkern Europa's so schwere und blutige Erschütterungen brachte, hat die spanische Nationalität in ihrer höchsten Blüthe jäh' gebrochen. An die Stelle des alten heldenhaften Dranges, eine *Heimath* sich zu erkämpfen, tritt jetzt die wahnsinnige Sucht der Herrscher, die *Welt* zu erobern, an Stelle des alten Glaubensideales, das ein begeistertes Volk dieser seiner Heimath zugetrieben hatte, das schaurige Gespenst eines *Cäsaropapismus*, der die eroberte Welt mit den Schergen der Inquisition und *Autos de fe* zu bevölkern denkt. Der Untergang der Armada und hundert andere Niederlagen haben die *Welt* vor solchen Segnungen bewahrt, aber Spanien ist darüber verblutet. Denn zur gleichen Zeit ward, mit Austreibung der Moriscken (der Nachkommen der alten Mauren), der Nation ein nothwendiger, unersetzlicher Bestandtheil entzogen und in dem verbleibenden Hauptstamm das herrlichste Volksthum erstickt und zertreten. So bietet uns das

Schicksal Spanien's in aller Historie vielleicht das erschütterndste Beispiel dafür dar, dass jener dunkle Weltwille, der gleicherweise, wie im Hinleben der Natur, auch durch die Weltgeschichte hin waltet, ebenso schonungslos hier eine Nation, wie dort ein Individuum zerstört, und auch im Leben der Nationen, wie im Menschenleben, am Ende es nur darauf ankommt, dass „die Art erhalten bleibt"!

Söhne dieses einst herrlich grossen, dieses unsäglich unglücklichen Spaniens sind nun nach einander Cervantes, Lope, Calderon gewesen, und sie haben noch einmal alle Heldengrösse, aber auch die ganze Tragik des Geschickes ihres Volkes in sich zusammengefasst und in ihrem Schaffen abgespiegelt. Es ist eine alte Beobachtung, dass, wenn eine Nation sich politisch ausgelebt hat, Alles, was von Heldensinn in ihr vorhanden war, in den *Künstler* sich flüchtet; nie und nirgend aber hat sich das deutlicher, erhebender kundgegeben, als in jenen der pyrenäischen Halbinsel ganz einzig eigenthümlichen Künstlergestalten, die zugleich Dichterhelden und Helden-Dichter gewesen sind. Bei den meisten der berühmten Italiener vermögen wir uns nie ganz der Vorstellung des *„poeta laureatus"* zu entschlagen, und noch als Goethe in Rom weilte, hielt man das Lorbeerkränzchen für ihn bereit. In Spanien hätte sich ihm vielleicht von selbst das *Schwert* in die Hand gedrückt; denn Schwert und Ordenskreuz sind die Zeichen, unter denen die spanischen und portugiesischen Dichter geschaffen haben. Camoëns, der im Kampfe das Auge verliert, der sich in die Fluthen stürzt, und, in der einen Hand sein Gedicht hoch emporhaltend, mit der anderen dem Lande der Rettung zusteuert; und vollends Cervantes, der, als ein ungeschliffener türkischer Pascha sich's beikommen lässt, ihn — ihn! — seiner Freiheit zu berauben, einen Anschlag immer kühner als den anderen ersinnt und, hundertmal in Todesgefahr, am Ende halb Afrika insurgiren will, dass selbst der Gewaltherr für den furchtbaren einarmigen Christensklaven nur noch scheue Bewunderung hat, der sich ruhigen Blutes den Strick um den Hals legen lässt, weil er sich bewusst ist, dass er seinen *Don Quijote* noch zu schreiben hat und darum einfach noch nicht sterben d a r f — *wo gäbe es ihres Gleichen?* Und nun die Lope und Calderon, in denen deutlicher hervortritt, was doch auch bei jenen nicht fehlte, die g l a u b i g e n Helden, die als Lebensnahrung die Religion ihres Volkes in sich aufgenommen und ihr Herzblut für die *Santa madre iglesia* hingegeben haben. Staunt, kopfschüttelt über diese so unerhörten Erscheinungen, aber sucht sie als Ganzheiten zu begreifen — wahrlich, sie sind es werth! Söhne uralter edler Häuser, Helden auch sie, Liebhaber, Dichter, Mönche — welche Fülle abenteuerlicher Fügungen, wie sie die spanische Welt mit sich bringt, in ihrem äusseren Leben — aber daneben welch' erhabene Wandlungen des inneren: die Erhebung vom Dienste ihrer Frauen zu dem ihres Königs, und endlich zum Dienste des Höchsten!

Schöpferisch thätig ohne Ende, von seinem Volke angebetet, lebte ein Lope wie ein Riesser, ferne der Welt, die er mit so blühenden Farben ge-

schildert hat, und stirbt, wie er gelebt, die Lippen fest auf das Crucifix gedrückt, dass wir ihn wohl selig preisen dürfen! Die Botschaft der Weihnachtsnacht ist ihm erfüllt. — Der Gott in der Höhe, den die Einfalt glaubt und die Weisen doch immer neu haben entdecken wollen, hat ihn Auge in Auge geschaut im wachen Traume seines dichterischen Schaffens; der Friede auf Erden, nach dem die Menschheit allezeit geseufzt, um den unsere grossen Musiker in ihren Messen und Requiems tiefinbrünstig flehen, er wähnte ihn im Glauben an eben jenen Gott gegeben, ohne sich doch zu sagen, dass das Glauben, wenn ein *Glaubenmüssen*, auch wie ein aufgezwungener Friede auf den Menschen lasten müsse, und ohne zu begreifen, dass man ausserhalb Spaniens anders, und dass man nach den Jahrhunderten anders glauben könne.

Diese Männer nun traten in die spanische Welt ein zur Zeit ihrer beginnenden Auflösung. Schon Cervantes hat an den zu den furchtbarsten Gräueln führenden Unsinnigkeiten seines Zeitalters tief gelitten, aber er konnte dabei lachen — er wusste, dass sein Volk vollends verloren gewesen wäre, wenn nun auch ein Mann wie er den Kopf hätte wollen hangen lassen. Er, der ein einziges Heldenleben gelebt, und dem höchsten, heiligsten Heldenthum in seiner „*Numancia*" das Hohelied gesungen, musste am Ende doch erkennen, dass das Heldenthum nur eine Form des Menschenthumes, und nicht gerade die heilbringende in Zeiten sei, in denen die Edlen am Ersten der Versuchung wie dem Untergange ausgesetzt waren. So schmilzt ihm alle Glorie des Helden vor der Sonne schlichter Menschenliebe zusammen: *werdet gute Menschen*, das ist die letzte Lehre, die er, in seinem Don Quijote, mit überwältigender Einfalt seinem Zeitalter zuruft, das kein Heldenthum mehr vor dem Untergange zu retten vermochte. Von Lope wissen wir, dass er auf dem Sterbebette gesagt hat, all' seinen Dichterruhm würde er dafür hingeben, wenn er eine einzige gute That mehr gethan hätte — er bedachte dabei nicht, was wir ihm aber nicht vergessen wollen, dass all sein Dichten eine einzige gute That gewesen ist! Es ist, als habe er mit seinem ungemessenen Schaffensdrange, mit dieser einzigen Fülle von Geist und Phantasie, mit dieser innigen Volksthümlichkeit sich liebend über sein Volk gebeugt, um den Streich von ihm abzuhalten, der seinem Haupte drohte — und in Wahrheit hat er vielleicht dazu beigetragen, diesem Volke den Anblick der Gefahr zu ersparen, in der es doch bereits versinken wollte. Lope dichtete fort und fort spanisches Volksleben, und so konnte es am Ende wirklich scheinen, als lebe das Volk noch, bis plötzlich, da er schied, sich herausstellte, dass auch das Volk geendet hatte. Aber was that's? Lope lebt ja, und in ihm das spanische Volksleben!

Nun kam Calderon, und er kam zu einer Zeit, da alle die furchtbaren Geschicke seines Vaterlandes sich innerlich bereits erfüllt hatten, wenn auch der gänzliche Zusammensturz des Gebäudes noch eine kurze Weile ausserlich hinausgeschoben blieb. Und in dieser Zeit hat Calderon weniger

als irgend ein anderer grosser Genius seine Nationalität abgestreift und gegen die Mächte des Zeitgeistes sich gekehrt. Wo alles nach Rettung schrie, vermochte er weder, wie Cervantes, die heilkräftige Formel zu finden, die aus dem letzten Kapitel des Don Quijote in alle Ewigkeit forttönt, damit sich eine an falschem Heldenthum krankende Menschheit daran erlaben möge, noch, wie Lope, sein Volk seiner Leiden vergessen zu machen, indem er gleichsam mit „Märchen aus alten Zeiten" darüber hinwegplauderte. Er empfindet es wohl, dass die politische Grösse seines Volkes unwiederbringlich dahin ist, aber dennoch versucht er das einstige blühende Leben in die zerfallenden Trümmer festzubannen; er sieht, wie der angeborene Heldensinn des Spaniers irre geleitet und verkümmert ist, aber er will einen Schein von ihm aufrecht erhalten in dem gespenstischen Phantom der Ehre, jener betrübend-seltsamen Ehre, die weder Menschenthum, noch echtes Heldenthum bestehen lässt; dem ertödteten Volksthume vollends fragt er gar nicht weiter nach, er hält sich dafür an den Hof und die nicht minder entartete adelige Gesellschaft, aus der heraus und für die er denn nun gedichtet hat. Alles, alles hat so Calderon preisgegeben, die unseligen Zerstörungsthaten der sein Volk zerfleischenden Dämonen als historische Gegebenheiten ruhig hingenommen oder über ihre Spuren hinweggesehen; und als einzige Waffe hält er gegen all das unermessliche Elend immer wieder den *Glauben* empor — aber ach, jenen Glauben, der, nachdem der deutsche Mönch und England's Königin ihn in seine alten dumpfen Grenzen zurückgeschmettert hatten, nun als ein auf Tod und Leben zu glaubender auf das arme Spanien wie eine blutige Geissel niederfiel. Es musste sich zeigen, dass alleinseligmachender Glaube den Genius Calderon's nicht befähigte, der *gute* Genius seines Volkes zu werden — aber am Ende ist er auch gar in seiner Hand zum zweischneidigen Schwerte geworden, das sich wider ihn selber kehrte. Denn, wie dort der *höfische Dichter* von dem Volke immer nur bewundert worden ist, das Cervantes wie einen nationalen Helden verehrt und Lope zu seinem Lieblingsdichter erkoren hat, so hat über Spanien hinaus der *Priester* ein gleiches Befangenbleiben in der Bewunderung und Nichtdurchdringen zur Liebe verschuldet und Calderon um seine höchsten Wirkungen durch die Zeiten hin, zu denen er berufen gewesen wäre, gebracht. Dies macht Calderon in seinem künstlerischen Schaffen zu einer tragischen Erscheinung.

Wenn wir jetzt daran gehen, an Calderon's *Auto* als der vornehmsten Gattung seiner und der spanischen Kunst überhaupt im Einzelnen diese tragische Bestimmung nachzuweisen: mit dem Höchsten ausgestattet nicht das Höchste zu wirken, weil er die rechten Mittel nicht fand oder nicht suchte, so werden wir gut thun, vom einfachsten Technisch-Künstlerischen auszugehen, um uns allmählich zur Betrachtung des ethisch-religiösen Gehaltes seiner Werke zu erheben.

Es ist häufig ein bedeutsames *musikalisches* Moment im Calderon hervorgehoben worden. In der That ist er nicht allein der beste Operntextdichter,

den es je gegeben — was durch die Thatsachen nicht umgestossen wird, dass er keine eigentlichen Operntexte geschrieben hat, will sagen, dass seine poetischen Opern nicht in musikalische umgesetzt worden sind —, er hat auch in seinen höchsten Schöpfungen thatsächlich das musikalische Drama angekündigt. Wenn ihm nun etwas „Opernhaftes" im tadelnden Sinne selbst von dem ihn sonst so hoch verehrenden Immermann nachgesagt worden ist, so bedeutet das durchgehends ein gewisses Ueberschreiten der poetischen Sphäre unter dem Einflusse der Musik, die nicht in der rechten Form zur Geltung kommt. In seinen weltlichen Schauspielen äussert sich diese in dem zahlreichen Ensemble- und a parte-Reden, das uns manchmal wie ein gesprochenes Opern-Finale anmuthet, in seinen geistlichen dagegen in der dekorativen Verwendung der Musik zur Einführung des *Wunders* in eine denselben vielfach nur zu wenig homogene poetische Welt, in allen Werken ohne Ausnahme endlich im Styl, in der ganzen poetischen Diktion, die, indem sie nicht einer wirklich hinzutretenden Musik das Unaussprechliche anheimgiebt, vielfach hyperbolisch und überschwänglich werden muss und so ein poetisches Gegenstück bildet nicht allein zu der sogenannten Programmmusik, sondern auch zu der omnipotent sich gebahrenden Musik so vieler Opern. Dass Calderon den *Musiker* nicht gefunden, seinen poetischen Styl nicht durch die Musik hat temperiren lassen, ist um so mehr zu beklagen, als dieser, wo er einmal von den so vielfach getadelten Auswüchsen — überwuchernde Bilder, Pomphaftigkeit, Antithesenspiel — sich frei erhält, in hohem Maasse die sonst nur der Musik selbst zu eigen gegebene Fähigkeit bewährt, durch Wohllaut und schwungvolle Kraft der Worte in eine höhere Sphäre zu versetzen. Auch werden wir ein ferneres wesenhaft musikalisches Element darin zu erkennen haben, dass Calderon, der unhistorischste aller Dramatiker, mit so grosser Entschiedenheit den Schwerpunkt seines ganzen künstlerischen Wirkens darin suchte, in die heilige Legende und die christliche Mythologie sich zu versenken, die ja bei dem allerchristlichsten Volke der Spanier die Stelle eines *nationalen Mythos* vertreten musste. Nur dass er, wie dort in seinem poetischen Style, nun auch hier in seinem weiteren dichterischen Schalten und Walten auf Schritt und Tritt an einer wahrhaft musikalischen Wirkung verhindert ward, durch die ängstliche Beibehaltung des traditionell überkommenen poetisch-mythischen Materiales und der Form, in die es zu zwingen, des Sinnes, in dem es zu verwenden war.

Hatten einst im Mittelalter fast alle christlichen Völker des Abendlandes, um die christliche Idee der Erlösung des Menschen von der Sünde durch das Liebesopfer des menschgewordenen Gottes zu versinnlichen, in volksmässigen und durchaus unkünstlerischen Darstellungen das Leben und Sterben des Heilandes selbst zum Gegenstande der dramatischen Darstellung gemacht, so war später, als bei den Spaniern der dichterische Genius der Aufgabe des christlichen Dramas sich zuwandte, eine symbolische Behandlung des Göttlichen an Stelle eines Naturalismus getreten, den, so gewiss er ursprünglich

gesund und rein gewesen war, im Verlaufe seiner Kundgebungen doch Nichts vor profanirenden Ausschreitungen hatte bewahren können. Nun aber ward bald, jemehr das *Auto* zu einer regelmässig und wetteifernd gepflegten Kunstgattung sich ausbildete, der dafür in Bewegung gesetzte Apparat in buntester Mannigfaltigkeit der Welt der Wirklichkeit in ihrer religiös-historischen Entwicklung, dem Reiche der Idee, endlich den ungemessenen Räumen der Phantasie entnommen. Alle Hauptgestalten des alten und neuen Testamentes, wie des ganzen Umkreises der christlichen Mythologie, Theologie und Kirche, Menschen, Geister, Dämonen und Engel, wirkliche und allegorische Repräsentanten des Heidenthums, der Ketzerei etc. etc., zahllose personifizirte Erscheinungen aus Natur und Leben, und nicht minder zahllose ideelle Abstraktionen, die Allmacht, die Liebe, der Glaube, der Gedanke, der Verstand, der Wille, die Welt, die Sünde — diese Alle und noch unendlich mehr bilden das Personale dieser merkwürdigsten aller Kunstgattungen. Es liegt etwas eigen Grossartiges darin, wie aus dem unerschöpflichen Wechsel von *Handlung*, der einem solchen unbegränzten Personale naturgemäss entspricht, immer und immer wieder auf jene e i n e Idee hingesteuert wird und wie am Schlusse, tiefsinnig vorbereitet, mystisch angedeutet, endlich wie aus einem Chaos machtvoll emportauchend, die ewigen Symbole jener Idee, hier das Kreuz, dort Wein und Brot des Abendmahles, in immer neuer Glorie erglänzen. Aber nur zu schonungslos werden wir daran erinnert, dass alle religiösen Vorgänge, die wir erleben, nur Kultusakte *einer Kirche* sind, und wenn uns dieser Kultus bald mit Schauern erhabener Andacht übergiesst, bald wie mit Weihrauchduft berauschend umzieht, so drückt uns andere Male die dumpfe Luft theologischer Scholastik, und nicht selten auch rollen die Donner fanatischen Glaubensfluches dahinein. So ist denn auch jene heilige Schaustellung, die die Frohnleichnamsfeier beschloss, nur ein Mittel, um ein Dogma der Anschauung des Volkes näher zu bringen, das nicht nur den höchsten künstlerischen Absichten im Wege stand, sondern am Ende auch mit dem religiösen Gehalt der im Sakrament des Altars versinnlichten Idee nur durch sophistische Meditationen im Einklang erhalten werden konnte. In ersterer Beziehung wollen wir zwar Das noch nicht als geradezu kunstfeindlich bezeichnen, dass jenes Dogma eine abstrakt-allegorische, nur äusserlich in das Gewand des scenischen Spieles gekleidete Darstellung derselben Idee bedingt, die in dem durch kein Dogma beengten Parsifal zu einer lebenvoll dramatischen Verwirklichung hindurchdringen konnte. Denn am Ende bietet ein Idealdrama gleicherweise dem künstlerischen Schaffen Spielraum, mag es nun, wie bei Wagner, ein durch die Idee beseeltes *Drama*, oder, wie bei Calderon, eine dramatisirte *Idee* sein und in der Einführung des h. Sakramentes, wie dort, als eines *heiligen Erlebnisses*, oder, wie hier, als einer *heiligen Lehre* gipfeln.*) Aber dass der Gehalt jenes allegorisch dargestellten Dogmas nun

*) Deutlich bezeichnet sich der in Rede stehende Gegensatz z. B. in dem Verfahren, das beide Dichter anwenden, um im Beispiele eines auserwählten Menschen das göttliche Vorbild

selbst wieder ein so durchaus unplastischer, unkünstlerischer, abstrakter ist, und wir somit in so vielen Gestalten des Auto's nur *Abstraktionen von Abstraktionen* vor uns sehen, das schädigt nur zu sehr einen künstlerischen Eindruck, der der Darstellung des einfach Göttlich-Menschlichen, um das sich jenes Dogma geschlungen hat, sicher gewesen wäre. Den tiefen Sinn, den für das Gemüth schon in sich die sinnlich wirklichen Vorgänge des Abendmahles und Kreuzestodes des Heilandes enthalten — Vorgänge, die sich dem andachtvoll darin sich Versenkenden von selbst zur mystischen Bedeutsamkeit der Transsubstantiation und der Erlösung steigern — sucht das Trinitätsdogma durch Verflechtung jener Vorgänge mit unsichtbaren, ja undenkbaren noch zu vertiefen; es erhellt aber, dass eine solche Wirkung nur denkbar wäre, wenn das nun zu Glaubende sich unbeirrt einzig an das *Gemüth* wendete, wenn das Mystische nach wie vor in ein inneres Erlebniss, nicht in eine Spekulation irgendwelcher Art gesetzt würde. Indem aber Calderon es sich zur wesentlichsten Aufgabe in seinen Autos setzt, vielmehr mit *Spekulationen aller Art* das wankende, und doch um jeden Preis zu glaubende Dogma zu stützen, untergräbt er, ohne es zu wissen, dessen menschlich-künstlerisches Fundament, und aller unergründlicher Tiefsinn des Dichters vermag uns nicht für die schmerzliche Enttäuschung zu entschädigen, die wir als *künstlerische Menschen* erleiden, wenn wir seine urschöpferische Phantasie durch Phantasmen getrübt und sein loderndes Gefühl im nur zu oft ohnmächtigen Ringen mit einer Verstandesmässigkeit begriffen sehen, zu der er in fatalistischer Ergebenheit in seinem Priesterberufe freiwillig hinabsteigt. Und alle diese bunte Fülle von Elementen, die in ihrer Gegensätzlichkeit den Verstand abwechselnd in Staunen und Verwirrung versetzen, das Gemüth hier hoch erheben, um es bald wieder in tiefe Depression zu versenken, wird, um sie dennoch als ein *Kunstwerk* erscheinen zu lassen, den Sinnen durch den Aufwand aller vereinigten Künste zugeführt. Müssen nur zu viele Gestalten der Calderon'schen

des Heilandes lebendig werden zu lassen. Beide thun diess wie unwillkürlich und in frommer Scheu nur leise andeutend: bei Wagner aber beruht die Unwillkür darauf, dass die Scenen, die an die gleichen der heiligen Geschichte erinnern, Parsifal's Salbung und Fusswaschung durch Kundry, Entsündigung und Heilung des Amfortas, sich in die dramatische Handlung organisch einfügen und jene Bezüge, mit keinem Worte ausgesprochen, nur dem inneren Sinne sofort mit unmittelbarster Deutlichkeit sich kundthun, wogegen Calderon in dem Auto „König Ferdinand der Heilige" Handlungen, die an sich nicht nothwendig jene Bezüge enthalten, durch sinnvolle, und doch völlig ungezwungene Meditation, zu solch' beziehungsvollen weiht. Zuerst legt er dem Bischof von Segovia das tiefbedeutende Gleichniss in den Mund, das auf den König einen Abglanz des göttlichen Meisters fallen lässt, worauf der König, wie von Unheiligem erschreckt, ihm in die Rede fällt: „sprich es nun nicht, sprich's nicht aus!" Die zweite, nunmehr im Sinne des Dogmas gesteigerte Aeusserung „*mit dem Sohne Einer*" giebt nun aber der Dichter dem ahnungslosen Könige selbst — bei Gelegenheit eines seinem Sohne ertheilten Befehles im heiligen Kriege —, und wieder greift dann der Bischof von Segovia auf „nicht den eig'nen Sohnes schont er", in Worten, die er in andachtvollem Staunen nur noch zu sich selber spricht.

Autos von Hause aus alles Lebens — auch eines Lebens von nur symbolischer Wahrheit! — entbehren, so umkleidet sie dafür der Maler mit einem farbenprachtigen Gewande, und der Dichter legt noch den Blumenmantel höchster Poesie darum; ja, auch Musik tönt immer wieder zwischen das Spiel dieser leblosen malerisch-poëtischen Gestalten, aber freilich nur, um uns in so missverständlicher Form, wo denn auch ihr Inhalt unmöglich der echte gewesen sein kann, tiefe, verzehrende Sehnsucht nach der Musik, nach unserer Musik zu erwecken!

Es erhellt leicht, dass noch weniger, als das Abstrakt-Verstandesmässige des christlichen Dogmas, diejenigen Bestandtheile desselben, in denen absolut Unchristliches, ja Antichristliches Gestalt angenommen hat, einer künstlerischen, und vollends musikalischen Verwerthung günstig sein können. In der That, wenn irgend Etwas, so lastet die alttestamentarische Theologie, dieser der zarten Pflanze des Christenthumes erbarmungslos aufgepfropfte Wildling, wie ein dumpfer Bann auf Calderon, und dieses Ingrediens seiner Kunst trägt ja leider auch am Meisten den Fluch in sich, durch Nichts aufgewogen zu werden. Zwar, dass einzelne seiner Auto's, wie die „eherne Schlange", Judenstücke reinster Sorte sind, könnte man verschmerzen, wenn dafür andere um so reiner christlich wären. Aber ganz fehlt der alttestamentarische Marasmus leider kaum in einem einzigen. Schon wo nur die Erzväter ins Spiel kommen, glaubt man oft kaum, dass so etwas von dem Dichter des „standhaften Prinzen" geschrieben sei, von welchem Goethe an Schiller schreiben konnte: „wenn einmal die Poesie ganz aus der Welt verloren gienge, so könne man sie aus diesem Werke wiederherstellen"; diese trockenen Reden und Herzählungen nehmen sich eher wie eine Paraphrase des alten Testamentes aus. Und nun weiter der Schöpfer, der Schöpfer und abermals der Schöpfer, der sich ungemessen lobpreisen lässt, um im selben Stücke unmittelbar darauf seine so schön geschaffene Welt von ihren eigenen Uebeln zu erlösen. Haben wir ihm zwar die prachtvollen Gleichnisse zu verdanken, durch die der Dichter die Erschaffung der Welt im „*santo rey Fernando*" im Bilde der Plastik, im „Maler seiner Schmach" in dem der Malerei, im „göttlichen Orpheus" endlich im Bilde der Musik vor sich gehen lässt, so entnehmen wir diesen, in denen wir nur die Allegorie umkehren, doch einzig mit neuer Begeisterung die alte Lehre, dass die *Kunst* die Mutter des wahren Seins, und Bildner, Maler und Musiker die wahren Weltenschöpfer sind. Im Uebrigen liegt es nur zu sehr in der Natur der Sache, dass jener hier in so mannigfachen Wandlungen sich darstellende Schöpfer nach seiner glänzenden *Entrata* sich alsbald ebenmässig als der in seiner Art uns wohlbekannte Jehovah fortentwickelt, und wo bliebe Angesichts dessen wohl die Kunst? Findet auch das überreiche dichterische Genie Calderon's selbst bei seiner Verherrlichung Gelegenheit sich zu bethätigen, so gemahnt es doch hier fast an Routine, und die Poesie, die ein so herzloses Wesen zu feiern bestimmt ist, muss nothwendig selbst herzlos, kalt und todt bleiben. Und vollends

die Musik! Nur wo wahres Christenthum, da ist wahre Musik möglich — das lehrt uns, anderer zu geschweigen, auch unser Sebastian Bach, der ein ganz anderer ist, wenn er betet: „in deine Hände befehle ich meinen Geist", oder wenn er stöhnt: „ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!", als wenn er in ungeniessbaren Schnörkeln seinen Schöpfer lobt oder in irgend einer bestellten Sonntagskantate ein Stück Katechismus in Musik setzt! Aus dem Reiche der drei *ersonnenen* Götter, in dem am Ende doch einzig der Judengott die Macht behalten hat, flüchtet sich unsere Musik zu dem Einen *erlebten* Göttlichen hin: aus dem Gnadenquell seines heiligen Blutes ergiesst sich ihr voller, warmer Strom in die Herzen aller derer, die einmal die Matthäus-Passion erlebt haben und in kommenden Zeiten den „Parsifal" erleben werden!

Wie mussten nun Calderon's Auto's, die, wie wir schon einmal hervorzuheben hatten, wesentlich das Dogma dem Volke vermitteln und dieses gläubig zu leben lehren sollten, über ihren künstlerischen Eindruck hinaus religiös und ethisch fortwirken? Hierfür ist Alles in der einen Thatsache gesagt, dass die jüdischen Elemente in Calderon's Religion und Theologie mit den ursprünglich-christlichen fest und unzerreissbar verkettet sind; Abendmahl und Wandlung, das wird er nicht müde immer auf's Neue zu versinnlichen, sollen in allen möglichen Schriften des alten Testamentes vorgedeutet sein, und so erscheint z. z. s. das heiligste christliche Mysterium mitten im Tempel Salomonis. Musste es dort in unheiliger Berührung seiner höchsten Weihe verlustig gehen, was blieb da noch einem Volke, dem auch die Bedeutung des Kreuzes durch seine ganze Entwicklung missdeutet worden war? Einzig jener Glaube, den ihm *ein rächender und strafender Gott* und seine Priester — und darunter leider Calderon! — auferlegten, der nicht *Liebe* aus sich bedang, nein, den der blind wüthende Weltwille zu einer seiner tausend Formen erkoren hat, dass er *Krieg* zur Lösung in der Welt erhebe und dann die Gläubigen mit dem Gesange: „Frieden auf Erden" einlulle, Tod und Verwesung überall hintrage und dann auf rauchenden Trümmern das Te deum anstimme! Solch ein Sang aus allem Glanz und Pracht des Cultus ertönend schneidet uns dann wohl eiseskalt durch die Seele; denn er ist gleisnerisch, wir haben keinen Theil an diesem Gott, und bei jenem Frieden schaudert uns! Wie anders wirken die Worte der Weihenacht, wenn der arme von Sinnen gekommene, und doch wie sinnreiche Junker sie in den Mund nimmt, im Verfolge einer seiner grossherzig-tollen Reden und inmitten schlichter Menschen: das macht, weil sie hier aus einem Herzen voll Liebe hervorgehen, und weil der Glaube, den sie ausdrücken, Nichts mehr von Willen an sich hat, sondern ganz nur Erkenntniss ist, milde, himmlische Erkenntniss, die darum uns noch unendlich mächtiger ergreift, weil sie als eine heilige Erscheinung mitten in die Nacht des Wahnsinns hineintritt.*) Und dann ge-

*) Hier stehe die herrliche Stelle (aus Buch IV, Cap. 6 des ersten Theiles): „Letzten

denken wir wieder desselben Ritters, wie er als *guter Mensch* von uns schied, und wenden uns voll Wehmuth vom seinem Bilde zu Calderon zurück, der im Kampfe unerlöst verbleiben musste; denn, *unter dem Kreuze als Kampfeszeichen*, konnte selbst sein standhafter Prinz, da er in die Ewigkeit einging, auf Erden doch nur einen Waffenstillstand hinterlassen. Um diesen Bann von ihm zu nehmen, diene denn das Kreuz zum letzten Male als Zeichen im Kampfe gegen alles das, was einen Calderon hinderte, ganz nur Christ zu sein! Jene erste Sündfluth, die uns die Erzväter Juda's übrig liess, hat ihr Werk erst halb gethan; was sie verschonte, kann vor dem strengeren Gerichte nicht bestehen. Wir hören, dass eine Taube, — deren Heim fern von jener todgeweihten Welt gelegen! — damals in die Weite geflogen sei. — Wir wissen aber auch, wo sie gelandet! Möge sie, die Friedensbotin, uns ein Unterpfand dafür sein, dass der Kampf, den wir zu bestehen haben, ein unblutiger, nur mit den Waffen des Geistes und Herzens auszukämpfender sein werde! Auch haben ja unseres Schopenhauer Keulenschläge die Götzenbilder Juda's bereits zertrümmert; aber Götzen leben fort, auch ohne ihre Bilder, bis Götter an ihrer Stelle in den Herzen erstehen! Das aber bewirken keine *Thaten*, nur *Werke*, und so hat die *Matthäus-Passion* den Judengott am Tödtlichsten getroffen, indem sie — von ihm schwieg, um einzig dem Gekreuzigten das Todtenlied zu singen. Ihm gehört die neue Welt, deren erstes Auto „Parsifal" genannt ist. In ihr wird vielleicht einmal die Losung sein, die Calderon vorzeitig ausgegeben: Friede auf Erden!

Aber vielleicht nur im Reiche der Träume? Dass uns das nicht muthlos mache, lehrt uns ja der grosse Todte des 25. Mai, dass alles Leben ein Traum sei; und so möchte es dennoch Leben sein, was wir geträumt haben!

Wir haben in unseren bisherigen Betrachtungen in Calderon als Künstler alle Elemente einer wahrhaft tragischen Erscheinung aufgedeckt. Wir sahen, wie er eine Reihe dichterischer Helden beschloss, deren jeder seinem Volke ein Halt und Retter geworden war, was er ihm nicht mehr sein konnte; nicht als ob in ihm das Heroische seiner Vorgänger erloschen wäre, aber er blieb zu lange Spanier, als schon die ganze spanische Welt um ihn wankte; und als ihm diese Erkenntniss kam und er sich nun mit inbrünstigem Drange immer mehr in seinen heiligen Beruf als Hoherpriester flüchtete, da blieb er wieder zu lange Diener jener *Kirche*, die sich zwischen das Volk und seinen ihm so nöthigen Gott gestellt hatte, und so hat er mit der Flammengluth

Ziel der Waffen ist der Friede, das höchste Gut, welchen sich die Menschen in diesem Leben wünschen können; so waren die frohen Nachrichten, die so Welt wie Menschen empfingen, jene, die die Engel in der Nacht, die unser Tag war, verkündigten, als sie in den Lüften sangen: *Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden allen gutgesinnten Menschen;* und der Gruss, den der oberste Herr der Erde und des Himmels seinen Schülern und Freunden lehrte, war der, dass sie, wenn sie ein Haus beträten, sagen sollten: *Friede sei mit diesem Hause*, und er selber sagte ebenso: *meinen Frieden gebe ich Euch, meinen Frieden lasse ich Euch, mein Friede sei mit Euch.*"

seines Glaubens ein unaufhaltsames Verderben nur beschleunigt: Calderon ist am Allerletzten ein falscher Prophet gewesen, aber auf ihm lastete ein Fluch wie auf jenen Sehern der Orakel, die sich selbst zugleich mit der Menschheit umnachteten, wenn sie betäubt, im begeisterungsvollen Wahnsinn, Sinnvolles mit ewig Unentwirrbarem gemischt aus dem dunkeln Grunde hervorstiessen — wehe dann dem Erdensohne, der den Räthseln unbegriffener Götter einen Sinn unterzulegen wagte! Der versagende Heroismus und die falschen Orakel haben am Ende dann auch dem zum Allerhöchsten berufenen *Künstler* Fesseln angelegt: wir fassten diese zusammen in die eine bedeutsamste Erscheinung, dass in Calderon's geistlichen Dramen die höchsten musikalischen Wirkungen angestrebt sind, ohne dass er es über rein äusserliche hinaus brachte.

Alles in Allem, ist so Calderon tragisch im entgegengesetzten Sinne, wie die meisten andern grossen Genien: sie leiden an ihrer *Zeit* und ihr Genius giebt ihnen die rechten Mittel an die Hand, um deren Sünden zu bekämpfen, wofür sie denn von der Nachwelt Sühne gewinnen — Calderon versagten sich diese Mittel, und so hat die Nachwelt die Sünden seiner *Zeit* an ihm selbst heimgesucht. Wir haben diese Schäden einer nun überwundenen Epoche schonungslos bloslegen müssen; denn wann hätte jene Nachwelt wohl mehr Veranlassung den durch Calderon angeregten, in ihm verkörperten Problemen ernstlichst auf den Grund zu gehen, als unmittelbar zu der *Zeit*, wo sie als *Mitwelt* einen Künstler in ihrer Mitte birgt, der das höchste der Calderon'schen Probleme, einer überzivilisirten Gesellschaft aus dem christlichen Drama lebendigen Glauben zuzuführen, mit den Jenem noch versagten Mitteln neu gelöst hat? Aber andererseits, wann sollte es jener selben Nachwelt mehr am Herzen liegen, das Andenken des alten Meisters möglichst lebendig zu erhalten und möglichst dankbar und freudig zu pflegen, als an seinem Säkulartage? Und so wäre es zu betrübend, wenn die Pflicht gegen den lebenden Meister uns geböte, von dem Todten an seinem Gedenkfeste mit einem herben Misstone zu scheiden. Aber wir finden noch eine Versöhnung in einer Seite des Todten, der wir bisher — aus gutem Grunde — vorbeigegangen sind, und die uns, ohne dass das Mindeste in unserer bisherigen Betrachtung dadurch umgestossen würde, doch zum *allerinnersten Wesen* Calderon's, das sich nur im grossen Ganzen seiner Kunst nicht zusammenhangend äussert, einen völlig neuen Schlüssel gewährt.

In einem Bilde, nämlich in den Eindrücken, den das Bildniss Calderon's auf den pietätvollen Beschauer macht, möge diese neue Erkenntniss seines Wesens vorerst sich kundgeben. Die mannigfach uns überlieferten Portraits, in den Grundzügen durchweg übereinstimmend und ausnahmslos in der Stirne die fürstliche Hoheit eines erhabenen Geistes wiederspiegelnd, dessen strenge Askese sich in die Wangen eingegraben hat, weichen doch in ihrem sonstigen Ausdruck auffallend von einander ab. Auf einem erschreckt uns ein Landsmann und Zögling der Loyola und Ximenez, für den nur diese auf der Welt gewesen zu sein scheinen; auf einem zweiten nöthigt uns ein grosser Denker

kalte Bewunderung ab. Da treffen wir auf ein drittes (von Ximeno), das uns eigenthümlich anzieht, fesselt und nicht wieder loslässt. Eine ganz andere Weihe spricht hier zu uns, als nur die Weihen des katholischen Priesters; der Mund kündet von Milde und demuthvoller Ergebenheit, und das Auge scheint über das Ganze den Ausdruck der ewigen Liebe des Genius zu verbreiten. Wie wir tief und lange in dieses Auge hineinblicken, zeigt sich uns darin ein krankhafter Schimmer; das Feuer des Glaubens, das uns erst mild daraus entgegenleuchtete, scheint uns dann wohl matt und verhalten, und wir besinnen uns, dass dieser Mann einmal am Glauben gesiecht hat, als die schleichende Epidemie des Fanatismus auch ihn erfasst hatte. Und dann wieder ist es uns, als strahle das Auge eine eigene *Gesundheit* aus, eine ernste schwererrungene Gesundheit, die Gesundheit des Helden, des *Weltüberwinders*: Den wir hier vor uns sehen, ist Einer, der, wie in Schopenhauers 4tem Buche zu lesen, zu diesem ganzen Erdentreiben recht aus Herzensgrunde gesagt hat: „*ich mag nicht mehr*," und damit brach sich sein Wille, aber auch jenes Theil seines Glaubens, das eben Willen war, und er gesundete, wenn auch die Fiebergluth seiner Glaubenskrankheit noch hie und da wieder aus seinem Auge geflammt haben mag.

Aber Weltverneinung bedeutet doch höchstes Christenthum, und wie konnten wir von diesem Zuge des christkatholischen Dichters nur so gänzlich schweigen? Weil er leider für den Gesammteindruck der Calderon'schen Kunst **nicht** bestimmend ist, vielmehr, wenn wir ihn im Zusammenhange mit den so überaus gegensätzlichen Elementen des jüdisch-dogmatischen Christenthums betrachtet hätten, in Gefahr gerathen wäre gänzlich davon überwuchert und verwischt zu werden, während wir uns jetzt liebevoll bemühen wollen, seine Aeusserungen zu einem versöhnenden und erhebenden Schlussresultate zusammenzufassen. Hier dürfen wir denn auch einmal mit Freuden als Apologeten Calderon's auftreten; denn den Aufklärern, den Johannes Scherr und Genossen, war nicht allein der dogmatisch-judisirende, sondern auch der asketische, weltverneinende Calderon ein Dorn im Auge, und selbst ein Nietzsche konnte von „dem unausstehlichen Superlativ-Christenthume" Calderon's reden. Aber nein, nehmt dieses Superlativ-Christenthum nicht von ihm, denn ach! es ist seine einzige Rettung aus dem viel unausstehlicheren „positiven"! Jenes einzig hat doch am Ende ihm, den Judenchristen, den Muth eingegeben, in dem schönen Auto „der Waldesdemuth Krone" mit den 10 Judengeboten aufzuräumen, um die zwei christlichen an ihre Stelle zu setzen, in „das Leben ein Traum" das Endliche zu vernichten, um die Ewigkeit als das allein Giltige zu enthüllen, und endlich im „standhaften Prinzen" das Höchste darzustellen: „die Läuterung eines reinen Menschen in das Reinste, in die Seligkeit."

Wie verblassten doch in jener anderen Welt von selbst die Schatten, die diesen hohen Seher hienieden beirrt hatten; was sollte eine Gestalt in der Ewigkeit, deren höchstes Ideal die Schaffung dieser traurigen Zeitlichkeit

gewesen war? Musste noch der Erlöser in seiner höchsten Leidensthat von Calderon verkannt werden, weil er nicht wagte, dieselbe jener frevelhaften Weltschöpfung feindlich entgegenzustellen, so durfte er ihm dafür in seiner Glorie als *Weltenrichter* um so lichter aufgehen, und wenn da noch einmal Etwas vom Weltschöpfer hineinklingt, so sind das formelhafte Reminiscenzen aus dem Reiche wesenloser Träume, die den Dichter heimsuchen, und die wir abschütteln können, wie den Staub vor Zeiten durchwanderter Strassen.

Es ist freilich eine traurig starre Askese, die Calderon an sich durchgelebt und dann in jenen markerschütternden Reden seines standhaften Prinzen gepredigt hat, und die Fackel, die der selige Geist dieses standhaften Prinzen in der glorreichen Schlussscene seines Werkes den Streitern des Glaubens voranträgt, leuchtet durch öde Wüsten und die finstersten Gründe des Seins — aber es bedang einmal die Natur des *romanischen* Künstlers aus sich, dass er nur durch die furchtbarsten Gegensätze, wie wir sie in der romanischen Welt zu Hause finden, sich zur Befreiung hindurchringen konnte. Nur nachdem er auf der schönen Welt des Scheines sein Auge voll und warm, wie kaum Einer, hatte ruhen lassen, gewann ja dieses das innere Licht, um jene finsteren Gründe mit seinem Seherblick zu erleuchten; und wiederum nur, nachdem er alle Leiden und Sünden jener Welt leidend und sündigend erkannt und am Ende es erlebt hatte, wie ihn, da er ein Retter daraus werden sollte, auch ein Glaube verrieth, der in eben jener Welt befangen blieb, nur da vermochte er zu jenem ihm ganz eigenen *Heroismus* der Askese sich zu erheben, an den nun wieder die Cervantes und Lope nicht hinanreichen, und das „Her zu mir!" als *Rettungsgebot* aus seinem Zufluchtsort fern der Erde den dort sich Abquälenden zuzurufen, nachdem seine *Verheissung* „Friede auf Erden" vom Lärmen der entfesselten Kriegsfurie überübertäubt und sein Lob des Herrn vom Hohngelächter der gottfeindlichsten Dämonen beantwortet worden war. Es bleibt etwas Erhabenes um jene innerlichste und grösste Wandlung Calderon's auch für uns, die wir selbst sie nicht eigentlich *mit dem Herzen* mitmachen und nacherleben können; denn Calderon hat doch dadurch den Weg gewiesen, auf dem es dem späteren Meister möglich werden sollte, die grosse Lehre des standhaften Prinzen milder und menschlicher, und somit als eine hoffnungsfreudigere, der Christenheit zu verkündigen. Auf einem Grunde ruhen Calderon's wie Wagner's Werke, aber zum letzten Male sei es gesagt, dass auch hier wieder einzig die *Musik* das Starre der Askese überwinden und so sie von ihren erstarrenden Wirkungen befreien konnte.

Und dennoch hat *auch als Künstler* Calderon in jener Ueberweltlichkeit seine Erlösung gefunden. Die Religion war zu sehr „das Herz seines Herzens", als dass die Triumphe ohne Ende, die er als weltlicher Dichter fort und fort errang, ihn nicht lediglich mit heiliger Sehnsucht hätten erfüllen sollen, nun auch als ihr künstlerischer Verkünder Ewiges zu schaffen. Dass es ihm nicht möglich war, dies durchgängig auch nur annähernd so, wie in vielen seiner

weltlichen Poesien, in seinen geistlichen zu erreichen, möge uns hier zum guten Ende nicht abhalten, an seiner unvergänglichen und völlig überromanischen und überzeitlichen Grösse uns da zu erfreuen, wo sie aus den Schranken der ihn sonst bannenden romanischen halb mittelalterlichen Welt herauswächst. Den Uebergang zu diesen Elementen seiner Kunst bildet die dichterische Behandlung der schon mehr seitab vom Trinitätsdogma stehenden Jungfrau Maria, wie denn ja diese nach dem schönen Glauben der katholischen Kirche uns mit ihrer Fürbitte den Weg ins Jenseits finden hilft. Die Töne, die Calderon in manchem innigen Hymnus auf die Himmelskönigin gefunden hat, machen es auch uns noch möglich, der Stimmung des Weihefestspieles wie einst seine Spanier bei ihrem Erklingen uns hinzugeben; noch mehr aber jene grenzenlosen Ausblicke in die Ewigkeit, die er uns eröffnet, wenn er die letzten Dinge, Tod, Gericht, Himmel und Hölle, prophetisch verkündet, in Worten voll erhabenen Tiefsinns, denen die Grösse des Gegenstandes auch erst die letzte dichterische Weihe und Vollendung verliehen zu haben scheint.

Und so beschliesse denn unsere heutigen Betrachtungen ein Blick auf eines jener Festspiele, das zugleich Calderon in seiner ganzen dichterischen Herrlichkeit darstellt und dabei zu allen Zeiten Jedem verständlich sein wird, weil es eben, in der Ewigkeit sich bewegend, auch für die Ewigkeit geschaffen ist: *„das grosse Welttheater"*.

In einem prachtvollen echt Calderonischen Aufrufe beschwört „der Meister" die *Welt* aus des Urstoffs finsterem Grunde. Wie alle Natur ein fortwährendes Fest zum Preise ihres Schöpfers sei, so will sich dieser heute das höchste Fest im *Schauspiel* bereiten. Die Welt soll dazu die „holden Scheine" alle rüsten, „dass jeder Wirkliches zu schauen meine. Und nun an's Werk: derweil ich dirigire, sei Du die Bühne und der Mensch agire!" Die Welt bereitet die Scenerie: die jugendliche *Natur*, zunächst verhängt vom Vorhange der Urnebel, alsbald aber hell zu beleuchten durch Sonne, Mond und Sterne; sie verliert sich dabei in Betrachtungen in die ferne Zukunft: prophetisch wird nach dem biblischen Kanon die ganze Weltentwicklung vorausverkündet, die sich auf dieser Bühne abspielen soll, bis dieselbe zuletzt, im Weltbrande in einem Feuermeere versinkt. Unverweilt erscheinen die Schauspieler — die Menschen —, an die der Meister die Rollen vertheilt. Voller Freude nehmen der König, die Schönheit und der Reiche, mit humoristischem Murren der Landmann, — die lustige Person, die auf der spanischen Bühne im geistlichen so wenig, wie im weltlichen Drama fehlen darf —, mit inniger Dankbarkeit der Weise (hier nach Calderons Anschauung: der asketische Mönch) die ihrigen entgegen. Das Kind bekommt nur eine Statistenrolle: es stirbt, ehe es geboren. Der Bettler will sein Loos beklagen, das einzig ihm die Komödie in eine Tragödie verkehre; aber der Meister belehrt ihn, dass, wenn einmal das kurze Erdenspiel vorbei, Niemand nach der Rolle, die Jeder gehabt, sondern nur darnach fragen werde, wie er sie durchgeführt.

„Thue Recht, Gott über Euch", soll der Name des Stückes sein, zu dessen Aufführung nun der Meister die Menschen hintreibt mit der Weisung

„Ruhm wird sich das Spiel erwerben,
Nehmt ihr immerdar in Acht,
Dass der Himmel richtend wacht,
Dass ihr wurdet, um zu sterben".

Wenn das Spiel zu Ende, sollen alle, die sich brav darin gehalten, an des Meisters Seite das Nachtmahl einnehmen. Zum Souffleur wird das *Gesetz der Gnade* bestellt, das den Stockenden — auf ihrem Lebenswege Strauchelnden — aufhelfen soll, darauf werden die Mitspielenden durch die Welt mit ihren Kostümen und Attributen ausgestattet: den König schmückt sie mit Krone und Purpur, die Schönheit mit dem Blumenstrausse ihrer Reize, der Reiche erhält die Schätze der Erde, der Mönch Kutte und Geissel, der derbe Grobian Landmann einen Spaten. In ergreifender Rede bittet der Bettler um Lumpen, aber die Welt hat auch die nicht für ihn zur Hand, nackt schickt sie ihn hinaus. Auch das Kind bedarf zu seinem Lebenslaufe — „um aus dumpfem Kerkerleben, aus der Nacht in Nacht zu wandern" — keiner irdischen Mitgift.

Das Spiel beginnt. Es eröffnen sich zwei Bühnen übereinander, auf der oberen erblickt man einen von Glorien umgebenen Thron, auf welchem der Meister sitzt; die untere Bühne — des Erdenfrühlings Grüne — hat zwei Thüren, von denen die eine mit einer Wiege, die andere mit einem Sarge bezeichnet ist. Ein wundervoller Lobgesang des Mönches und ein Prolog des Gesetzes der Gnade leiten das Stück ein, als dessen Publikum nun wieder die proteische Urmutter Welt sich niederlässt.

Von ungefähr treffen sich im Eingange die Schönheit und der Weise, aber alsbald scheiden sich ihre Wege: das Ziel der einen ist, „gesehen zu werden und zu sehn der Schönheit Preis", der andere will in einer Klause in frommer Abgeschiedenheit sein Leben begraben. Der Reiche sonnt sich in seiner Fülle, der König in seiner Macht; der Landmann verwünscht seinen Stand und tröstet sich nur damit, dass er die schlechten Zeiten an seinen Kunden heimsuchen wolle. Da wankt auch der Bettler heran, von der eiteln Schönheit nicht gesehen, von dem herzlosen Reichen fortgestossen, vom Könige an seinen Grossalmosenier verwiesen. Der Landmann heisst ihn auf Arbeit statt auf's Vagabundiren gehen, und einzig der Mönch reicht ihm mitleidig ein Stück Brot, das ihm zum Lebensbrote werden soll.

Nachdem die Wanderer eine Strecke gemeinsam gegangen, beginnen sie durch Gespräch sich den Weg zu verkürzen. Kaum aber hat der König in prächtigen Worten seinem stolzen Wahne, die Welt zu beherrschen, Ausdruck gegeben, als eine Stimme von der Grabespforte her ihm zuruft, dass seine Rolle vollbracht sei. Noch kennt er den Weg nicht, auf den es ihn hinreisst, nach der ersten Thüre führt kein einziger Schritt zurück, nach dem Grabe

zielen alle, und so geht er durch das dunkle Thor, bereuend, was er in seiner Rolle gefehlt. Kurze bedauernde Worte der Ueberlebenden, die sich aber sehr bald zu trösten wissen. Die Schönheit preist in enthusiastischen Ergüssen ihr göttergleiches Loos. Da tönt mitten hinein auch ihr das Grablied. So scheidet sie vom Leben, bereuend auch sie und getröstet nur in dem Gedanken, dass sie, obzwar sterblich in des Leibes Haft, doch in der Seele ewig fortblühe.

Nun schlägt des Landmanns Stunde: „andern Acker soll er bauen"; er will appelliren, der Zeitpunkt passt ihm nicht, aber schon schnappt das Grab nach ihm, und so bereitet auch er sich, in Reue zu sterben. Gemeinsam betreten der Reiche und der Bettler die Todesbahn; Ersterer will sich in gieriger Sucht an's Leben und seine wilden Genüsse klammern, letzterer flucht dem Tage, an dem er zum Leben erwacht, und der Nacht, in der er gezeugt, die aller Qualen und Leiden seines Lebens Urgrund gewesen sei. Beiden ertönt die Mahnung des Gerichtes; getröstet, selig geht dem der Bettler, gebrochen, schuldbewusst der Reiche entgegen. Zuletzt von allen verlässt die Bühne der Weise, der dem Ruf der Todesstimme sehnsüchtig vorangeeilt war, „all sein Thun und Sein versenkend lebend schon ins stille Grab."

Der Vorhang fällt, die Welt begiebt sich hinter die Coulissen, um den eiteln Tand, den die Menschem zu dem Erdenschauspiele mitbekommen, ihnen wieder abzunehmen. Der König muss Purpur und Krone einliefern, die Schönheit dagegen, die „eh' sie noch heimkehrt, schon vergangen", kann ihre Mitgift nicht zurückerstatten: „sank Alles, Alles dort im Grabe nieder." Der Landmann schmählt, dass man ihm nicht einmal das lumpige Grabscheit lassen wolle. Bettler und Kind haben der Welt nichts wieder zu geben, der Weise aber nimmt gar die guten Werke, als einzigstes *der Welt Entrungenes*, mit in's Jenseits hinüber. So gehen sie denn allesammt zum grossen Gastmahl. Noch einmal vergessen der König und der Reiche, wo sie sind: in unzeitigem Hochmuth wollen sie Bettler und Landmann aus dem Wege stossen, aber todt ist todt, und in des Grabes Garderobe ist alles gleich!

Wieder verschliesst sich, unter den Klängen der Musik, die Himmelsbühne und zeigt einen Tisch mit Kelch und Hostie, an welchem der Meister sitzt. An der Zeit ist es jetzt, zu verkünden, wer mit ihm tafeln soll. Und so werden denn der Bettler und der Weise unverweilt hinaufgerufen: „selig wer da Thränen hat vergossen, und als Sünder sich bekannt"; Schönheit, König und Landmann werden büssend dem Fegfeuer überwiesen. Für den König legt der Weise Fürbitte ein, dem Jener einst, da er an der Trübsal Stein den Fuss verwundet und gewankt hatte, stützend zu Hilfe gekommen war; und so darf denn nun er ihm dafür die Hand reichen und ihn empor heben. Der Landmann hat seinen Humor auch in's Jenseits mitgebracht: er hofft auf Ablassbriefe vom heiligen Vater, und in der That wird auch er, wie die Schönheit, zuletzt in die geheimnissvolle Tafelrunde aufgenommen. Das Kind, schuldlos, *doch in Schuld geboren*, unbelohnt und unbestraft, bleibt

in tiefer Nacht ohne Schmerz und ohne Wonne; einzig der Reiche, der bis zuletzt seinen stolzen Lüsten gefröhnt hat, sinkt rettungslos hinab in die ewige Verdammniss.

In der Ferne hört man Engelchöre das *Tantum ergo**) singen. Lächelnd wendet sich mit der stereotypen Schlussphrase der spanischen Bühne — der Bitte um Nachsicht für die Mängel des Stückes — der Prophet der letzten Dinge seiner Gemeinde nochmals, wie ein Theaterdichter seinem Publikum zu, sie aus dem Traume zu erwecken und daran zu gemahnen, dass diese ganze grosse Welt da drinnen nur ein Spiel gewesen, wie die da draussen es sei — und sinnend kehren die tausend wandelnden kleinen Welten, die den Worten des Hierophanten gelauscht haben, um für kurze Zeit im Leben einer höheren Idealwelt aufzugehen, auf die Erdenbühne zurück, auf der nun sie die Rollen des Königs und der Schönheit, des Landmannes, des Reichen und des Bettlers weiterzuspielen haben. Ob sie aus dem Anblicke des „grossen Welttheaters" etwas gelernt?

Wohl dem, der nur ein Weniges von der Rolle des Weisen sich angeeignet hätte!

So war ein Festtag der alten Spanier, den wir wohlthaten uns am *Calderon-Tage* zu vergegenwärtigen. Auch unser Tag wird kommen; da sollst auch du, ernster, geweihter Gast aus dem Todtenreiche uns willkommen sein, mit uns zu schauen, zu hören, wie heute *der Glaube lebt!*

Richard Wagners regeneratorische Idee.

Von Robert Springer.

III. Der sittliche Werth der Idee.

Dass mit dem Abfall von der Pflanzennahrung auch ein sittlicher Verfall des Menschen in engem Zusammenhange steht, wie Dichter und Prosaisten ausgesprochen haben, ergiebt sich schon unmittelbar aus dem Gegensatze, der zwischen den fleischfressenden und den pflanzenfressenden Thieren besteht. Die fleischfressenden Thiere sind wüthende Geschöpfe, welche das Licht des Tages scheuen; die kräuter- und fruchtfressenden dagegen durchziehen friedlich beim Lichte der Sonne die Ebenen, welche ihnen Nahrung gewähren. Dass der verderbliche Einfluss der unnatürlichen Nahrung auch beim Menschen stattfindet, dafür spricht die sittliche Zerfahrenheit des Menschengeschlechtes,

*) Der alte feierliche, von Thomas von Aquino gedichtete Festgesang der katholischen Kirche am Tage des allerheiligsten Sakramentes (corpus Christi).

seine Irrthümer und Verbrechen, seine innere Pein, seine bösen Leidenschaften, ja die Neigung zum Blutvergiessen, die ganze Böswilligkeit, über welche die Gesetzgeber und Sittenlehrer klagen. Jener Gegensatz, welchen Homer im Vergleich zwischen Kyklopen und Lotophagen, welchen Sokrates in der erwähnten Vergleichung der guten Stadt mit der bösen schildert, spricht sich in der Wirklichkeit am entschiedensten aus, wenn man die wilden Tataren mit den sanften und muthigen Braminen vergleicht, oder auch die bösartigen, fleischessenden Küstenbewohner von Java mit dem im Innern wohnenden Menschenschlag, welcher sich von Früchten ernährt und sanftmüthigen Charakters ist. In dem Gespräche über die Gesetze erklärt Platon, dass der moralische Werth des Menschen von seiner Diät abhängig ist. In dem persischen Gedichte *Cha-Nahmeh* verliert der Held Zook alle seine Tugenden, nachdem er sich dem bösen Dämon ergeben und die Fruchtnahrung mit dem Thierfleische vertauscht hat. „Giebt es nicht andere Nahrungsmittel, ohne dass man Blut gebraucht?“ fragt Diderot, indem er auf die Lebensweise des Seneca und des Socius hinweist — „heisst es nicht, die Menschen zur Grausamkeit ermuthigen, wenn man ihnen gestattet, den Thieren das Messer in das Herz zu stossen?“ — „Thatsache ist es,“ erklärt Rousseau im *Emile* — „dass die starken Fleischesser im Allgemeinen grausamer und wilder sind als Andere. Diese Beobachtung ward überall und zu allen Zeiten gemacht. Die englische Barbarei ist bekannt; die Eingeborenen Indiens hingegen sind die sanftesten Menschen. Alle Wilde sind grausam, und diese Grausamkeit rührt von ihrer Ernährungsweise her. Sie gehen in den Krieg wie auf die Jagd und behandeln die Menschen wie die Bären. Die grossen Verbrecher bereiten sich zu Mord durch Trinken von Blut vor.“

Das ist der Verfall, der die Strafe in sich schliesst. „Wie wenig blieb dem ursprünglichen Menschen der Mensch der folgenden Zeiten gleich, dieser Würger und dieses Grab für die Hälfte des Lebendigen, dieser Feind der Natur, der das allgemeine Aechzen hören kann, alle Geschlechter der Thiere erwürgt und sein eigenes verräth! Aber verdiente Krankheit folget auf Prassen, und jeder Tod gebiert seinen eigenen Rächer. Die wüthenden Leidenschaften fingen von diesem Morde an und stellten dem Menschen ein grausameres Raubthier: den Menschen entgegen.“

Ueberall in diesen Sentenzen spricht sich die Wahrheit aus, dass es nicht allein die blutige Nahrung an sich ist, welche den Menschen verwildert, sondern auch der Mord, der an den Thieren verübt oder mitangeschauet wird. Man bricht diese fühlenden Geschöpfe vom Dasein ab, wie man einen Apfel vom Baume pflückt, freilich doch mit einem ganz anderen Gefühl. Diese Menschen wilder als die Thiere, wollen sich hochmüthig über sie erheben, ohne zu bedenken, dass Jene ihnen nur an Intelligenz so weit nachstehen wie die Kinder, wie Cuvier sehr richtig bemerkt. Daher sollten wir sie lieben wie die Kinder; und was der Naturforscher Cuvier wissenschaftlich erkannte, das fühlte Jean Paul als Dichter, wenn er die Liebe zu den

Thieren mit der Mutterliebe verglich. Christus stellte uns die Kinder zur Nacheiferung, vor und in diesem Sinne meint es auch wohl Richard Wagner, wenn er uns empfiehlt, die Thiere als unsere Lehrmeister zu betrachten, von denen wir lernen können: Wahrhaftigkeit, Unbefangenheit, Muth, Tapferkeit, Treue und Dankbarkeit.*)

In der *Apache* sagt schon Porphyrius: „Wer die Wahrheit überhaupt erkennen will, wird zugeben, dass die Thiere vernunftbegabt sind. Wer freilich die Wahrheit nicht sehen, die Natur der Thiere nicht erkennen will, der wird, ihnen gegenüber, seiner Selbstsucht die Zügel schiessen lassen. Wie sollte er auch nicht beschimpfen und verleumden, was er wie einen Stein zermalmen will?"

In Voltaire's reizender Erzählung *die Prinzessin von Babylon* spricht der Phönix zu seiner Herrin: „Die Barbaren! hätten sie sich nicht überzeugen können, dass wir ebenfalls das besitzen, was sie Seele nennen, da wir dieselben Organe haben wie sie, dasselbe Empfindungsvermögen, dieselben Bedürfnisse und Wünsche? Wir sind ihre Brüder, in solchem Grade, dass der Schöpfer uns mit in den Vertrag aufnahm, den er mit den Menschen schloss, und ihnen verbot, sich mit unserm Blute zu nähren. Die Schäfer am Ganges, alle gleich von Geburt, besitzen zahlreiche Heerden, welche beständig auf blumigen Triften weiden; diese werden dort niemals geschlachtet. Im Lande des Ganges gilt es für ein abscheuliches Verbrechen, seine Mitgeschöpfe zu tödten."

Den Hass der Hindus gegen die christlichen Fleischesser, den Voltaire in dem Briefe des Indiers Amabed ausspricht, finden wir auch noch in einem Reiseberichte aus neuester Zeit bestätigt (*Modern India and the Indians*, by Monier Williams, Boden, Professor of Sanscrit in the University of Oxford. Trübner, 1878).

So ist es denn wahr, dass wir uns in einer Scheinkultur bewegen und uns darin verherrlichen, um uns selber zu täuschen. In Folge jener Barbarei schleppt der Mensch seit Jahrtausenden eine blutige Fessel hinter sich nach; die Ungerechtigkeit und Gewalt, die er den Thieren widerfahren liess, indem er sie von seiner Liebe ausschloss, hat sich auf ihn selber übertragen. Den Schmerz, den er gesäet hat, muss er ernten, und das leidende Fleisch, das er verschlang, gebar unzählige Leiden für ihn selber. Er muss, wie Voltaire sagt, die Waffen in der Hand halten, noch beim Hinscheiden; er hat sich — sagt Ovid — an dem Leben der Thiere geübt, um an Seinesgleichen zu gelangen. Es lässt sich nichts Treffenderes darüber sagen als das, was Voltaire in seinen *Briefen* den Quäker darüber aussprechen lässt.

Keinem Zweifel aber unterliegt es, dass mit jenem thatsächlichen Bekenntniss, welchen Voltaire, den Alten beipflichtend, als die erhabenste Tugend

*) Offener Brief an Ernst von Weber, über die Vivisektion. Berlin und Leipzig (880), bei Hugo Voigt.

bezeichnet, und das auch Richard Wagner zu seiner Regenerations-Idee gemacht hat, ein Emporsteigen auf der Stufenleiter der Humanität verknüpft ist: eine Vervollkommnung der geistigen Natur, eine Reinigung der Seele, eine Zähmung der Begierden, eine Regelung der Leidenschaften — Tugenden, wie sie Platon verlangte und Porphyrius sie am Plotinus rühmte. Indem wir den reinen Naturtrieb zur Grundlage machen, halten wir uns an die Quelle aller edlen Gefühle und erhabenen Gedanken; indem wir die Eintracht mit den niedriger stehenden Wesen herstellen, setzen wir uns in Uebereinstimmung mit den höheren Wesen; indem wir die Grausamkeit von uns fern halten, nähren wir in unserm Herzen den Edelmuth; indem wir die Ungerechtigkeit gegen die Thiere aufheben, erwacht in uns jenes Gefühl der Gerechtigkeit, welches dem Menschenherzen von Natur eingeprägt ist; indem wir uns der Mässigkeit und Einfachheit befleissigen, schliessen wir das verzehrende Fieber der Gewinnsucht von uns aus und empfinden jene Gleichgültigkeit gegen den Reichthum, welche Lykurg für die Quelle der Tugenden hielt; indem wir unsere Tafel rein halten, wollen wir bei unserm Mahle Freundschaft und Vertrauen walten lassen und der Gottheit dienen, die ihr Auge vom blutigen Mahle abwendet, und wollen das für beständig thun, was die verschiedenen Völker bezwecken, indem sie bei den Festen der grossen Naturepochen sich der Fleischspeisen enthalten, um die Unschuld des Herzens wieder mit dem Erhabenen in Verbindung zu setzen.

Theophrastos, der Schüler des Platon, hat nachgewiesen, dass die Pflanzenkost die Frische des Geistes begünstigt. Auch Seneca schreibt an den Lucilius: „Ich entschloss mich, den Fleischspeisen zu entsagen, und bin fast überzeugt, dass seit dieser Zeit meine geistigen Fähigkeiten gewonnen haben.“ — Die Erklärung dieser Wirkung liegt in der Verfeinerung der Sinne, der Pforten des Geistes, und in der harmonischen Stimmung zwischen Körper und Geist, welche eine unmittelbare Folge der naturgemässen Ernährung ist. Aber auch auf die Schönheit des Körpers und auf den Frieden der Seele übt sie einen glücklichen Einfluss, wie Bernardin de Saint Pierre dies ausspricht (Bekenntnisse eines Einsiedlers).

Die Pythagoräer der Neuzeit, die sogenannten Vegetarier oder Vegetarianer, die in ihrer Reform die Grundlage jeder anderen Reform zur Veredelung der Menschheit erblicken, nehmen auch keinen Anstand, die wahre Zivilisation und das Glück der Menschen, die Hebung der menschlichen Familie, die Beseitigung jeglicher Grausamkeit und Unmenschlichkeit als den Hauptzweck ihres Systems zu bezeichnen. „Wenn wir die Archive der Vergangenheit öffnen, — sagt der Engländer Kelly — so finden wir, dass diejenigen, welche dem System der vegetabilischen Ernährung anhingen, zu den Fürsten der Wissenschaft gehörten, zu den lorbeergekrönten Lehrern der Weisheit und zu den Koryphäen der erhabensten Dichtkunst.“ — Das englische Journal *Graphic* veröffentlicht zuweilen die Bildnisse solcher Personen, die sich für Angelegenheiten oder Vereine des Gemeinwohls auszeichnen: für Gesundheitspflege,

Volkserziehung, Bildung der ländlichen Arbeiter, Abschaffung des Krieges; die meisten sind Personen, die sich auch zu jenem System bekannt haben.

So erklärt es sich auch, dass Richard Wagner die Anstrebung für eine Diätreform mit den Vereinen gegen die Trunksucht und den Thierschutz-Vereinen in Verbindung setzen will. Buddha verbot die Getränke, welche die Vernunft berauschen oder zerstören. Dass der Fleischgenuss den Hang zu solchen Getränken begünstigt, ist vielfach nachgewiesen, und auch Shelley verlangte eine Enthaltung von spirituösen Getränken. Eine Verbindung solcher Art, wie Richard Wagner sie wünscht, müsste in der That ausserordentliche Erfolge insofern erzielen, als dann nicht nur der eine Verein sondern auch die anderen sich zu dem pythagorischen Prinzip bekennen müssten; im anderen Falle könnte das Bedenken aufkommen, dass die ursprünglich reine Idee des pythagorischen Prinzips getrübt werden könnte. Im Grunde aber heisst es auch hier: *Trachtet zuerst nach dem Reiche Gottes, so wird euch alles Andre zufallen!* — das soll heissen: in jener ursprünglichen regeneratorischen Idee, welche sich an das System des Platon und des Pythagoras anschliesst, ist bereits alles Andere enthalten: die Mässigkeit jener Diät schliesst von selber die Trunksucht aus, und nur der Pythagoräer kann in Wahrheit von Thierschutz sprechen. —

Den Unterschied, welcher zwischen den beiden Ernährungsweisen — der Karnivoren und Frugivoren — besteht, schildert Gleïzès mit folgenden Worten: „Zwei Reisende halten auf verschiedenen Lagerplätzen der arabischen Wüste ihre Mahlzeit. Der Eine nährt sich von Datteln, deren Kerne er ausstreuet. Der Andre verzehrt Lammfleisch und lässt die Knochen davon zurück. Ein lachendes Palmengehölz ist die Frucht der ersten Mahlzeit, während die unfruchtbaren Ueberreste der anderen nur die Schauer der Wüste vermehren."

An andrer Stelle vergleicht er den Unterschied, der zwischen beiden Ernährungsweisen besteht, mit dem zwischen einem Schindanger und einem Garten. Nahe liegt uns das Bild des Schlachthauses auf der einen Seite, das des Fruchtgartens auf der andern. Dort Moder- und Blutgeruch, mörderisches Wüthen der Opferer, jammervolles Aechzen der Opfer, zuckende röchelnde Körper, Blutströme — Verlasset die Stätte der Angst und Qual und tretet hinaus in das Gefilde voll üppiger Fruchtspenden! Wie neu geboren, athmet ihr auf, in einer reinen, sanften und sonnigen Luft. Kein Wehgeschrei, sondern Jubel der Wesen, die sich des Daseins freuen; kein Schmerz, sondern Lust; die Opfer, derer ihr zur Nahrung bedürfet, bieten sich euch selber dar, lachend in Reife, duftig und erfrischend, und wenn ihr Hand daran leget, durchdringet euch das Gefühl des Glückes und das Gefühl der Dankbarkeit für die holden Gaben der Natur.

In solchem Eden soll die Gesellschaft der Menschen immerdar leben, sobald sie sich zur Wiedergeburt verstehe. Diese Zukunft schildert Shelley, der herrliche Sänger der Humanität; er zeigt, wie nach der Abschaffung des Mordes und des unnatürlichen Mahles aller Schrecken, alle Leiden aus der Welt schwinden. Der Mensch hat sein schreckliches Vorrecht verloren und

stehet da als ein Gerechter unter Ebenbürtigen; Seligkeit und Aufklärung tagen über der Erde, Friede erfüllet den heiteren Geist und den Körper schmückt Gesundheit und Schönheit.

Die Gegner dieser Reform sind dieselben, welche schon gegen Pythagoras und die Neuplatoniker auftraten. Zuerst diejenigen, bei welchen der Hang zum Schlendrian, die Macht der Gewohnheit und des Beispiels jede andere Rücksicht überwiegt. „Sie würden — sagt Gleïzès — das Haupt mit Abscheu abwenden, wenn sie sähen, wieviel nur eine ihrer Mahlzeiten der Natur kostet, aber sie essen die Thiere in gleicher Weise, wie sie eine Bombe in eine belagerte Stadt schleudern, ohne das Unheil zu überlegen.“ — Dann die Bauchdenker, die sich ihren liebsten Lebensgenuss nicht schmälern lassen wollen; die zu vergleichen sind, mit dem Fische Onos, von welchem Aristoteles erzählt, er habe das Herz im Magen. In Bezug auf sie sagte Cato: „Es ist schwer mit Bäuchen zu reden, die keine Ohren haben.“ Diese hat auch Plutarch im Sinne, wenn er sagt: „Nicht leicht ist es, von der Angel des Fleischgenusses loszukommen, die tief in das Gelüste eingedrungen ist.“ — Es gehören auch zu den gefährlichsten Gegnern jene seltsamen Autoritäten, die eine so einflussreiche Stimme erlangt haben; jene Autoritäten, welche Richard Wagner die Affen nennt, die in der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntniss herumklettern. Endlich sind zu nennen, jene Gegner, welche mit Hohn und Verachtung um sich werfen und alles Erhabene niederzuziehen suchen; jene schlimmsten und zahlreichsten Widersacher, die sich keine Welt ohne Krieg und Jagd, ohne Schwelgerei und Blutvergiessen, ohne Tyrannei und Knechtschaft vorstellen mögen. „Sie begreifen diese Lehre nicht, schreibt Gleïzès, weil es ihnen an der natürlichen Rechtschaffenheit mangelt.“ So schreibt auch Seneca an Lucilius, der Verdacht gegen diejenigen, welche sich des Fleischgenusses enthielten und die Verfolgungen der kaiserlichen Regierung hätten ihn bewogen, die phythagorische Diät wieder aufzugeben. In unserer Zeit könnte also möglicher Weise das Bestreben, die Thiere vom Messer zu befreien, einen ähnlichen Hass erwecken, wie er in den nordamerikanischen Staaten denjenigen zutheil ward, welche der Sklavenbefreiung das Wort redeten.

Die Stimme der Reformatoren war auch in unseren Tagen nicht verhallt. In Deutschland, seit kurzem auch in der Schweiz, in Italien und in der Hauptstadt Frankreichs haben sich Anhänger des Systems vereinigt. Bedeutend an Zahl und an rüstiger Wirksamkeit breitete sich schon früher der englische Verein aus und sucht sogar jetzt auf die Agrikultur-Verhältnisse und ökonomischen Staatseinrichtungen einigen Einfluss zu gewinnen. Unter den Engländern befinden sich auch namhafte Aerzte und Physiologen, die sich diesem System günstig zuwenden. Bei allen diesen Vereinen aber wiegt das diätetische und sanitaire Interesse und das Nützlichkeits-Prinzip vor. Das humanitaire Prinzip ist von Wenigen aufgefasst, verstanden und gewürdigt worden. Auf die sittliche Hebung der Menschheit können jene Bestrebungen mithin nur einen mittelbaren Einfluss ausüben.

Unter den Koryphäen der Künste finden wir fast keinen Bekenner. Die letzte Stimme für diese erhabene Angelegenheit liess George Sand laut werden, aus voller Kraft und Zartheit des Frauenherzens, mit ihren schwungvollen Worten: „Ich habe Völker beobachtet, welche sich gänzlich des Thierfleischgenusses enthalten. Es wird ein grosser Fortschritt in der Entwickelung unserer Race sein, wenn wir Früchte-Esser werden, und die Fleisch-Esser von der Erde verschwinden. Alsdann wird die grosse allgemeine Verbrüderung zur Blüthe gelangen: das Kind wird, wie schon einst der junge Bacchus, wieder mit den Tigern spielen; der Elephant wird der Freund des Menschen sein; die Adler werden als befiedertes Gespann unsere Wagen hoch in die Lüfte tragen und der Walfisch wird der Bote des Meeres für unsere Sendungen. Was weiss ich? Alles, Alles wird möglich auf unserm Planeten, von dem Augenblicke an, wo wir die blutigen Fleischmahle und den Krieg unterdrücken."

Jetzt sehen wir Richard Wagner für die Regeneration der Menschheit eintreten, dem erhabensten Ziele zusteuern, geleitet von dem Kompass, der nicht vom richtigen Wege abweichen lässt. Dass seine ästhetische Bahn jenen Glaubensweg berührt, beweist, dass er erkannte, wie eng jenes System mit der Religion, mit allen Künsten und also auch mit der, welcher er sich gewidmet, verknüpft ist. Denn es wird umwallt von jenem Duft der Wohlgerüche, welcher die Nerven verfeinert, welcher Jonien durchwehete und welchen die ägyptischen Priester zu einer Schule der Moral machten. Mit diesem Duft steht die Harmonie in Verbindung, wodurch Orpheus die Menschen vom blutigen Mahle abwendig machte und zum Dolmetscher der Götter ward, als welchen ihn Horaz besingt und Virgil im 6. Buch der Aeneide. Auch Pythagoras stimmte seine Seele zur Lyra — wie Porphyr meldet —, indem er Chorale von Thales, auch homerische und hesiodische Lieder sang, um die Seele zu erheitern. „Am höchsten, sagt Jamblich, stellte er die Erziehung der Musik mittels Melodien und Rhythmus, wodurch man menschliche Leidenschaften heilt."

Nicht mit der Verzagtheit vieler, die sich vor dem Spotte fürchten, legt Richard Wagner sein Bekenntniss ab; denn wohl weiss er, dass im Gegentheil er spotten könnte und die Gegner niederschmettern mit jenem Blicke der Ueberlegenheit, mit welchem der Hindu den fleischessenden Parias und Shudras, den letzten der Sterblichen, begegnet. — So hat der Dichter-Komponist des *„Parsifal"* den goldenen Baum in Salvaterra gefunden, den Baum des Lebens, und die heilige Quelle. Noch in voller rüstiger, körperlicher und geistiger Kraft, sehen wir ihn aus einem neuen Quell der Verjüngung schöpfen und vernehmen den freudigen Zuruf: „Wohl uns, die wir den *Gefilden hoher Ahnen* uns zugewendet!"

Die Harmonik Richard Wagner's

an den Leitmotiven des Vorspieles zu „Tristan und Isolde"

erläutert von

Carl Mayrberger,

k. Professor der Musik.

Der Stand der Harmonik der Gegenwart ist ein wesentlich verschiedener von jenem der Vergangenheit. Richard Wagner hat der musikalischen Welt die Bahn vorgezeichnet, auf der sie nunmehr zu wandeln habe. Das 16. Jahrhundert kannte nur die Diatonik. Im 18. Jahrhundert standen schon Diatonik und Chromatik gleichberechtigt nebeneinander. Das 19. Jahrhundert neigte sich in seinem Beethoven, Schubert, Weber, Spohr schon mehr und mehr der Chromatik zu. Erst mit Richard Wagner beginnt eine ganz neue Aera. Dur und Moll vermischen sich, und die Diatonik weicht der Chromatik und Enharmonik.

Sollen wir aber den Meister nicht allein bewundern, und vielleicht unbewusst blos nachahmen, so müssen wir seine Musik studiren, um zur Kenntniss jener Ausdrucksmittel zu gelangen, womit er im Stande ist, seine grossen Gedanken in so wunderbar harmonischem Colorit vor uns hinzuzaubern. Dass der heutige Standpunkt unserer Theorie dazu nur wenig ausreiche, ist unschwer einzusehen, wenn man weiss, dass der grösste Theil unserer neueren Theoretiker der Harmonielehre geradezu jede wissenschaftliche Begründung abspricht. Selbst die Wenigen unter ihnen, welche für die Fortschritte der neueren Musik eine regere Empfindung haben, bringen durch eine irrige Auffassung von M. Hauptmann's erweitertem Mollsystem, durch die mannigfachen Widersprüche in der Erklärung der sogenannten alterirten Akkorde, welche S. Sechter viel richtiger *Zwitterakkorde* nennt, und durch die viel zu oberflächliche und ungenügende Behandlung des chromatischen Lehrstoffes überhaupt, — mehr Dunkel in das harmonische Lehrsystem, als zur Zeit Mozart's und Beethoven's darin herrschte.

Von einer Bewältigung des chromatischen Lehrstoffes kann so lange keine Rede sein, bis nicht die Diatonik in Moll und deren modulatorischer Zusammenhang mit Dur dem Schüler in's klare Bewusstsein gekommen ist.

Es ist nicht hinreichend, die verschiedenen in der bisherigen Praxis vorkommenden Auflösungen der Dissonanzen dem Schüler zum Auswendiglernen vorzulegen; man muss auch ihre Regelrichtigkeit beweisen, und so den Schüler in den Stand setzen können, die direkten, die unterbrochenen und verschwiegenen Auflösungen zu verstehen, welch' Letztere in der *harmonischen Ellipse* ihre Begründung finden.

Es muss ferner bei der Behandlung des chromatischen Lehrstoffes gezeigt werden, dass und wie auf die Verwandtschaft der Tonarten die Richtigkeit der Chromatik zurückzuführen sei, — dass es ausser der harmonischen noch

eine melodische Chromatik gebe, und dass Beide, wie uns R. Wagner beinahe auf jeder Seite seiner Partituren zeigt, auch recht gut nebeneinander bestehen können.

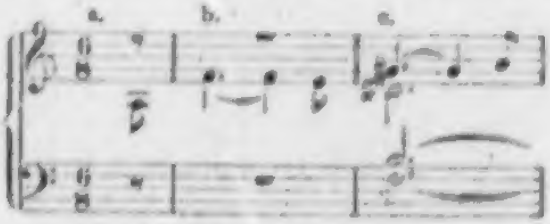
Es muss der Diatonik in Dur, sowie jener in Moll, gleichmässige und erschöpfende Berücksichtigung zu Theil werden, da die Chromatik nur in der Verbindung beider wurzelt, und ohne deren vollständige Kenntniss die Chromatik immer unverständlich bleiben wird.

Man muss endlich einmal mit der, in den Lehrbüchern der neuesten Zeit vorherrschenden Ansicht, als könnte zur Harmonisirung der Molltonart nur die sogenannte harmonische und nicht auch die melodische Skala verwendet werden, ferner, als gehörte die chromatische Skala keiner bestimmten Tonart an, während es doch in Wirklichkeit ebensoviele chromatische als diatonische Skalen gibt — gründlich aufgeräumt werden.

Doch genug von der theoretischen Misere der Gegenwart. Die Aufgabe der von mir unternommenen Studien sollte es nur sein, die Musik R. Wagner's nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu analysiren, an geeigneter Stelle auf manche bisher irrige Erklärungsweise aufmerksam zu machen, und so die Musik der Gegenwart dem Verständnisse der Musiker näher zu bringen. Und so übergebe ich zunächst eine solche Studie über das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" denselben mit dem Bewusstsein der guten Sache damit nützen, und in der Hoffnung, die Schule unserer Zeit von so mancher Unwahrheit ihrer Behauptungen und Lehrsätze vielleicht überzeugen zu können.*)

1. Tristan's Leidensmotiv. 2. Isolde's Sehnsuchtsmotiv.

(Part. S. 3.)

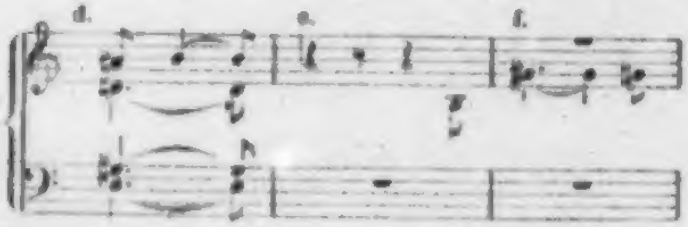


Fundamente oder	A	D.	H.
Stufen in a-moll	I.	4.	9.
" " " moll dur			5.

*) Die Bezeichnungen der Leitmotive in diesem Vorspiele sind dem Werke von Hans von Wolzogen (Richard Wagner's „Tristan und Isolde", ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik. Leipzig. L. Senf.) entnommen. — Die Harmonisirung derselben wurde aus der von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel bereitwilligst zur Verfügung gestellten Partitur vom Verfasser für Klavier ausgezogen.

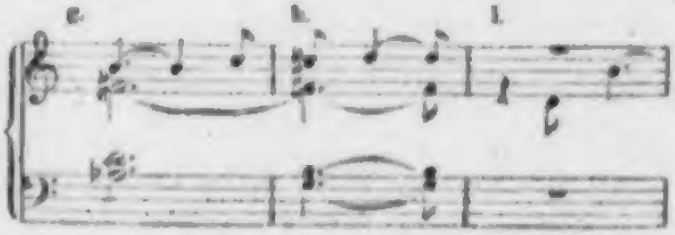
ad Takt e. Der Anfangsakkord ist ein *Zwitterakkord*, dessen Ton f aus a-moll und dessen Ton dis aus e-moll stammt.*)

Das gis, womit das 2. Motiv beginnt, ist die untere Wechselnote von a und diatonisch aus a-moll entnommen.



Fundamente oder	E.	H.	E.	A.
Stufen in a-moll	5.	2.	5.	1.
" " e- moll dur	1.		in d-moll	5.

ad Takt d. Das ais ist die untere Wechselnote von h, und gehört der melodischen Chromatik an, zum Unterschiede von der harmonischen.



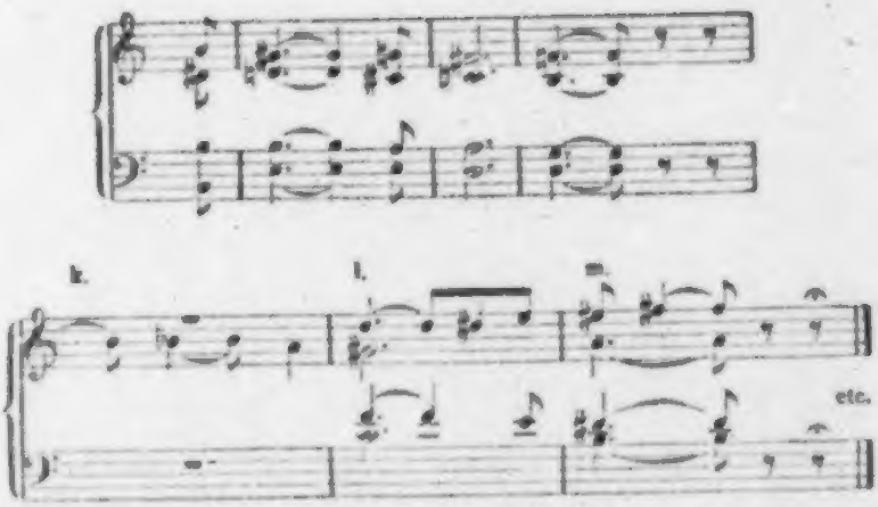
Fundamente oder	D.	G.
Stufen in a-moll	4.	
" " e- moll dur	2.	5.
" " g moll dur	5.	1.

ad Takt g. Das h der Oberstimme ist die freie untere Wechselnote von c, die ganze Gestaltung ein Zwitterakkord, und zwar: das fis von g- moll dur, das as von e-moll chromatisch entlehnt.

ad Takt h. Das *cis* ist die untere Wechselnote von d und ebenfalls melodische Chromatik.

Die Takte e, f, g, h können als unmittelbare Folge von Dominantseptimenharmonieen aufgefasst werden, z. B.

*) Unter Zwitterakkord versteht der Verfasser dasselbe, was man früher unter *alterirten Akkorden* und jetzt unter Akkorden des erweiterten Molleystems versteht. Dass die erstere Benennung die zutreffendere sei, geht daraus hervor, dass ein solcher Akkord *rein* weder der einen noch der anderen Tonart angehört, daher wirklich etwas Zwitterhaftes an sich hat.



Fundamente oder Stufen in a-moll — A. (Fis) H.
" " e-moll — 1. 4. (2.) 5.

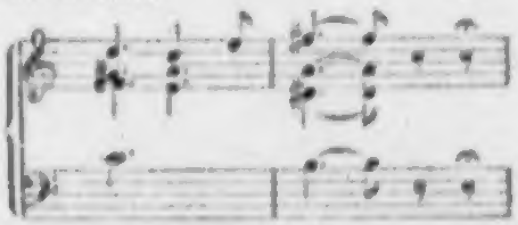
ad l. d ist der freie Vorhalt der Undezime, der, um hinaufgehen zu können, den melodisch chromatischen Durchgang nach dis macht.

gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, der auf dem im Geiste gedachten Fundamente fis zur None wird und sich später in die Dominant-Septime des Fundamentes H auflöst.

f ist der Vorhalt der Trolezime, der sich regelrecht auflöst.

ad m. eis der Oberstimme ist die melodisch chromatische untere Wechselnote von fis.

ad l und m. Diese zwei letzten, für den Laien etwas komplizirten Takte, können auf folgende einfache harmonische Gestaltung zurückgeführt werden:



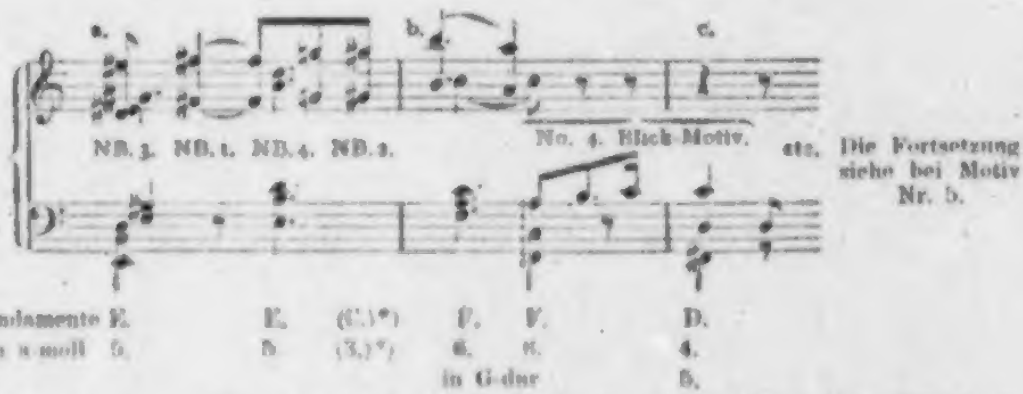
Fund.: A. (Fis) H.

Wenn auch ein neuerer Theorielehrer Cyrill Kistler, dem neben vielen Vorzügen das unbestrittene Verdienst nicht abgesprochen werden soll, die Beispiele für seine *Harmonielehre* (Chemnitz 1880 bei E. Schmeitzner) grösstentheils aus den Meistern für die Musik der Neuzeit so hochbedeutungsvollen Tonwerken entnommen zu haben, — die Akkordbildungen des 2. und 6. Taktes (e und g) als verminderte Septimenharmonien mit weichen Dreiklängen auf

der VII. Stufe von a-moll beziehungsweise von e-moll erklärt, so ersieht man doch aus obiger, gewiss natürlicher Fundamentalfolge und aus dem gar nicht zu übersehenden melodischen Charakter der Wechselnoten gis und h in der Oberstimme dieser beiden Takte, die alleinige Richtigkeit unserer Analysirung. — Dass es in unserer Musik keine verminderten Septakkorde mit weichem Dreiklange giebt noch geben könne, soll in einem separaten Aufsatze bewiesen werden; es beruht die Annahme solcher Akkordbildungen nur auf einer falschen Auffassung des erweiterten Moll-systems. Dass es aber ferner auch nicht nöthig ist, an die Existenz solcher Akkorde nur zu glauben, beweiset des Verfassers obige gewiss allgemeinverständliche Erklärungsweise.

Motiv Nr. 3. Tristanmotiv.

(Part. S. 3.)

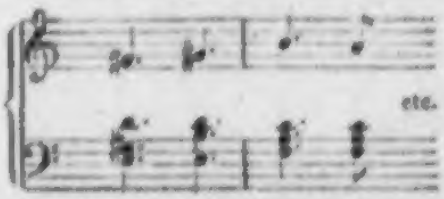


ad a. (NB. 1 und 2.) Das fis ist die untere diatonische Wechselnote des Leittones gis, während (NB. 3 und 4) eis und g den melodisch chromatischen Durchgang zu fis und gis bilden.

ad b und c. Diese beiden Takte bedürfen in harmonischer Beziehung keiner Erklärung.

Das h in der Oberstimme des 2. Taktes ist der freie Vorhalt des Fundamentes f.

Wenn man die ersten beiden Takte in einfach harmonischer Gestaltung hinstellt, so erklärt sich noch deutlicher die Richtigkeit der obigen Analysirung:

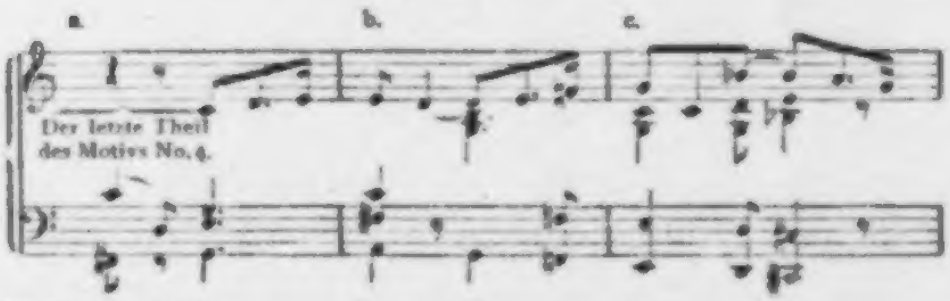


(Die Fundamente oder Stufen wie oben.)

*) Wenn ein Fundament in der Klammer sich befindet, so bedeutet die Klammer so viel, dass man sich das eingeklammerte Fundament im Geiste denken muss, um eine gute Beziehung zweier stufenweise aufeinander folgender Fundamente herzustellen.

Nr. 5. Fortbildung des Sehnsuchts- (Haupt-) Motivs.

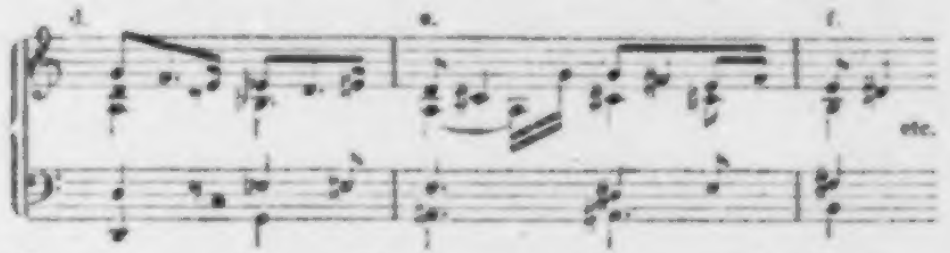
(Part. S. 3.)



Fundam. od. Stufen in G-dur	D.	D.	D.	G.	C.	A.
	5.	5.	5.	1.		
			in C-dur	5.	1.	
				in d-moll	7.	5.

Die drei aufeinanderfolgenden Fundamente zeigen die Akkordverbindung im Durchgange.

ad b und c. Diese beiden Takte erklären sich von selbst durch die untergesetzten Fundamente und Tonarten. Letztere insbesondere zeigen das Ineinandergreifen der Verwandtschaft.



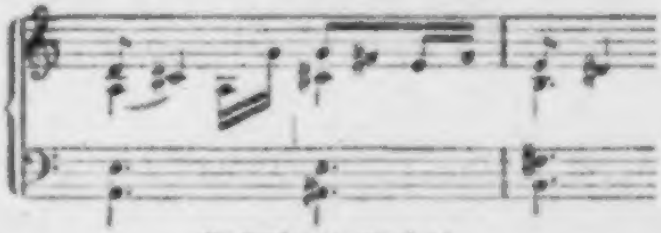
Stufen in G-dur	D.	G.	(E.)	A.	Fis.	Zwitnerakkord aus e- u. h-moll.	H.
in d-moll	1.	4.	(2.)	5.			
			in e-moll	4.	2.		5.
			„ h moll dur		5.		1.

ad d. Das g der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes D, das es Vorhalt der Tredezime des Fundamentes G, chromatisch aus g-moll genommen.

ad e. Das d der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes A, das dis des Tenor ist melodische Chromatik, und als untere Wechselnote von e aus e-moll entnommen, woher auch harmonisch-chromatisch das letzte c des Alt stammt. Das dis des Tenor ist melodisch-chromatische Umspielung des e.

ad f. das e der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime auf dem Fundamente H.

Die harmonische einfache Gestaltung der letzten 2 Takte (e und f) beweist die Richtigkeit obiger Erklärung und zwar:

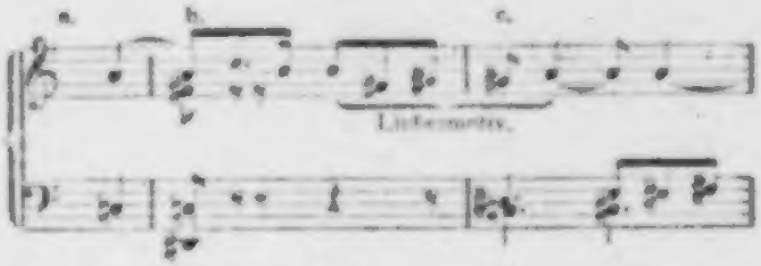


(Die Fundamente wie oben.)

Aus der Harmonisirung des vorletzten Taktes (e), und unzähligen anderen ähnlichen Gebilden R. Wagner's, ersieht man, welche Kraft und charakteristische Bedeutung der Meister durch die Verbindung der *melodischen* Chromatik mit der harmonischen für seine polyphone Stimmführung gewinnt, wenn es sich darum handelt, ein Leitmotiv oder Theile desselben bestimmt hervortreten zu lassen, was dem Schüler sogleich klar wird, wenn er das Original mit der einfachen harmonischen Gestaltung vergleicht.

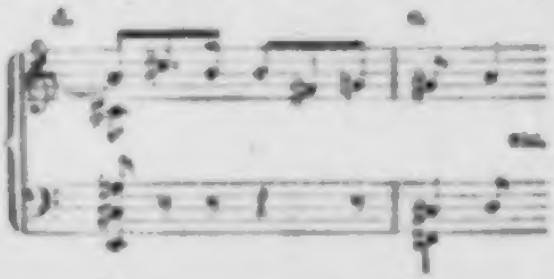
Nr. 6. Weitere Fortbildung des Sehnsuchtsmotivs.

(Part. S. 6.)



Fundamente	A.	Dis.	H.	E.	A.	A.
in a moll	1.					
„ e moll	4.	7.	5.			
in a moll			2.	3.	1.	
					in a dur.	1.

ad e. gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, dis der hinaufgehenden Undezime; das eis im Tenor ist *melodisch* chromatischer Durchgang aus dem mit a-dur verwandten fis-moll.



Fundamente	A.	D
in D dur	3.	
	in d moll	1.

ad d. Hier ist das fis untere Wechselnote der Dominantseptime g, mit dem hierauf folgenden Moll-Schlusse.

ad e. Das gis ist *melodisch*-chromatische Wechselnote aus dem mit d-moll verwandten a-moll, das cis im Tenor ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime des Fundamentes D.

Die Fundamente allein schon und deren beigefügte Stellen in den bezüglichen verwandten Tonarten, erklären hinreichend die Chromatik unseres neuen, mit Richard Wagner erst beginnenden Musik-Systems, bei dem die Diatonik in der Chromatik aufgegangen ist; was aus der folgenden einfachen harmonischen Gestaltung noch deutlicher zu ersehen ist:

(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 7. Umkehrung des 3., des Tristan-Motivs.

(Part. S. 5.)

Fund. H. (e.) C. (F.) H. (G.) C. Cis. (A.) D. (G.) Cis. (A.) D.

in e- $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ 7. (5.) 1. (4.) 7. (5.) 1.

in f $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ (2.) 5. (4.) (2.) 5.

in d- $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ 7. (5.) 1. (4.) 7. (5.) 1.

in g $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ (3.) 6. (5.) (3.) 6.

ad a. Der erste Akkord über dem Basse des ist ein Zwitterakkord, in welchem das h des Tenor nach e- $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, des hingegen nach f $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweiset.

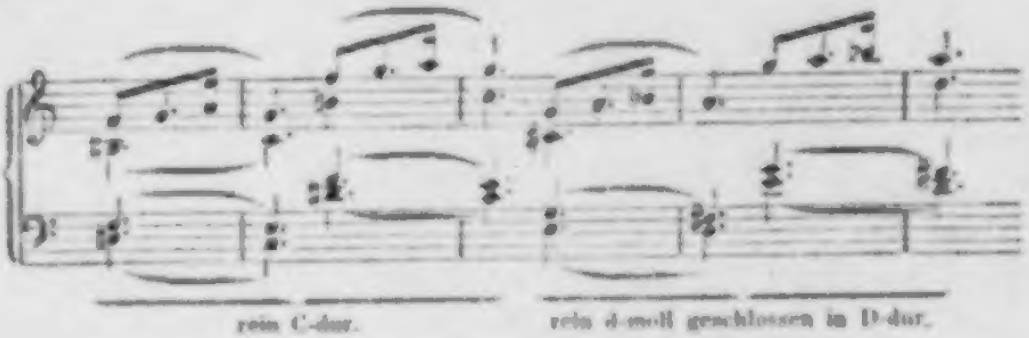
ad b. Das fis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von g.

Der 2. Theil des Taktes *b* und der 1. Theil des Taktes *c* ist eine genaue Wiederholung des Vorhergegangenen, mit der gleichen Erklärung.

ad c. Die Gestaltung über dem Basse es ist ein Zwitterakkord, in welchem das cis auf d-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, es hingegen auf g-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweist.

ad d. Das gis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von a. Hierauf folgt eine Wiederholung des Letztvorhergegangenen mit der gleichen Erklärung.

Obwohl die Erklärung obiger Takte zum Verständnisse der reichen Chromatik derselben schon hinreicht, so folgt hier dennoch die einfache harmonische Gestaltung, weil dem Laien die komplizirte Chromatik nur durch die Zurückführung auf die einfache Diatonik leicht verständlich gemacht wird, und zwar:

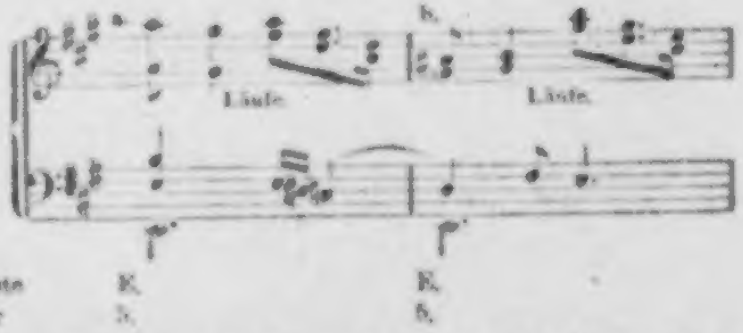


(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 8. Motiv des Todestrotzes

(siehe Part. S. 7)

jedoch ohne die 32^{tel} Läufe, welche dieses Motiv zwar energisch einführen, aber als Durchgänge mit der Harmonik in dieser Analyse nichts zu schaffen haben.



ad a. Das a am Anfange des Taktes ist freier Vorhalt der Undezime.

Das a und fis, freier Vorhalt der Undezime und None.

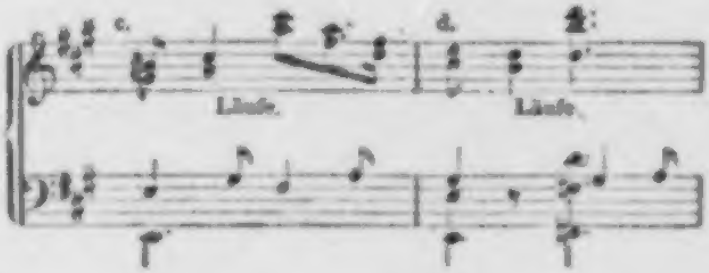
Das fis und d, freier Vorhalt der None und Dominantseptime.

Das d und h, Dominantseptime und Quinte.

Das 16^{tel} dis im Bassystem ist melodisch-chromatischer Durchgang aus e-dur entlehnt.

ad b. fisis und ais der beiden Oberstimmen sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von gis und h.

Das letzte cis ist gleichsam Antizipation des im nächsten Takte folgenden Trezezimen-Vorhalts.



Fundamente E. E. E.
in a-dur h. h.
in a-moll . . . h.

ad c. his und gis sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von cis und a.

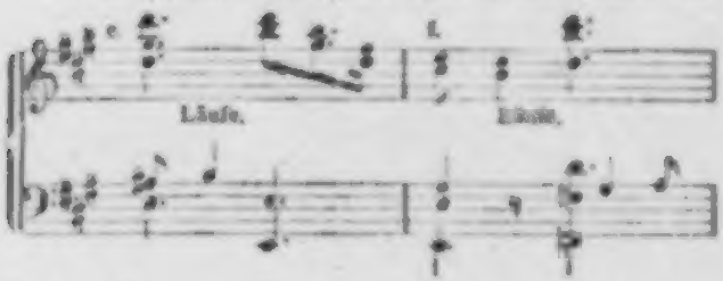
cis und a ist Vorhalt der Trezezime und Undezime.

a und fis ist Vorhalt der Undezime und None.

fis und d ist Vorhalt der None mit der Dominantseptime.

Das fis und a im Bassystem müssen als obere und untere Wechselnoten des späteren gis angesehen werden.

ad d. Das cis des Alts ist Vorhalt der Trezezime. Das f des Basses im zweiten Theile des Taktes ist die aus a-moll stammende harmonische Umspielung des Basses e, während a durchgangsweise später zum h, der Quinte des Basses führt.



Fundamente E. E. E. E.

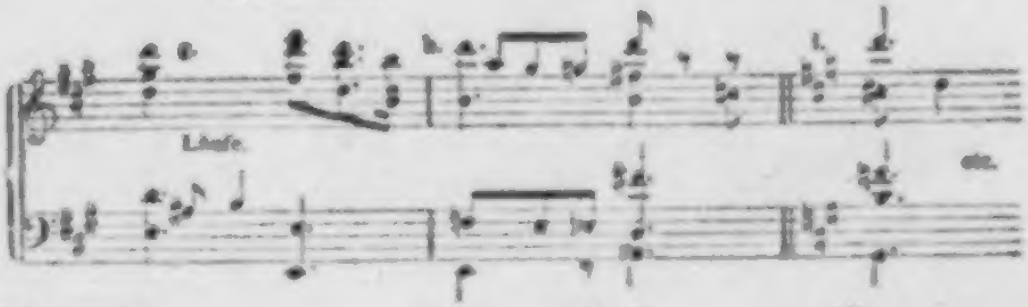
ad e. Das ais des Tenor ist der melodisch-chromatische Durchgang zwischen dem diatonischen Durchgang a und der Quinte h.

Das d und h in der Oberstimme ist die Dominantseptime und Quinte.

Das h und gis ist die Quinte und Leitton, das fis und d, Vorhalt der None und Septime.

ad f. Das cis des Alt ist Vorhalt der Tredezime.

Das f im zweiten Theile des Taktes ist die aus a-moll stammende harmonisch-chromatische Umspielung des Basses e, während a durchgangsweise später zum h, der Quinte des Basses führt.



Fundamente E.	E.	E.	C. (As.) D.	G.
	in a-moll	3.		
		in c-moll	1. (b.) 2.	5.
		in g-moll dur	5.	1.

ad g. Das ais des Tenor ist der melodisch-chromatische Durchgang zwischen dem diatonischen Durchgang a und der Quinte h.

Das fis und d in der obersten Stimme ist der Vorhalt der None und Dominantseptime.

Das d und h ist die Dominantseptime und Quinte.

Das h und d, Quinte und die Dominantseptime.

ad h. Das a der Oberstimme und das f des Tenor sind Vorhalte der Undezime und None, welche sich regelrecht in die Terz und Octave auflösen.

g und es derselben Stimmen sind harmonisch-chromatische Durchgänge aus dem mit a-moll verwandten c-moll.

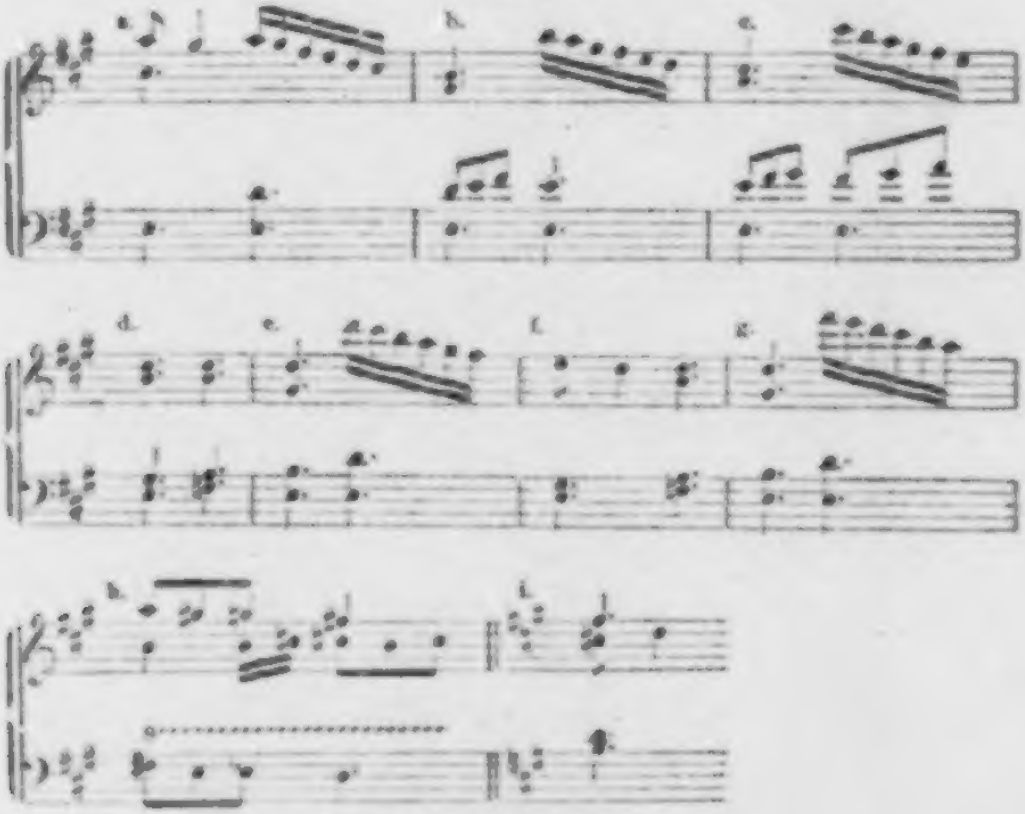
Der Akkord as-d-fis ist Zwitterakkord, u. z. das as aus c-moll, das fis aus g-moll.

Das h der Mittelstimme ist melodisch-chromatische Umspielung der Septime e des Fundamentes D.

Das oberste d, in der Partitur der Flöte zugetheilt, ist als liegende Stimme anzusehen.

ad i. Das cis der oberen Mittelstimme ist melodisch-chromatische untere Wechselnote von d aus d-moll entlehnt.

Obige ganze a-dur-Stelle erscheint als ein mächtiger, theils durch die in die Höhe stürmenden 32stel Läufe, theils durch die in die Tiefe stürzende harmonische Figurirung der freien Vorhalte und harmonischen Nebennoten, noch mehr gesteigerter Orgelpunkt. Zum besseren Verständnisse des Laien folge hier wieder die einfache harmonische Gestalt, bei der die Sprünge durch die dazwischen liegenden Durchgangsnoten ausgefüllt sind; und zwar:



(Die Fortsetzung wie dort.)

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal".

2.

Deutungen des Gral und Klingsor.

Ein ziemlich bekannt gewordener, aber deshalb durchaus nicht als richtig anerkannter Gedanke des emsigen Mythenforschers Paulus Cassel ist seine von allem Gewohnten abweichende Deutung des „*Gral*".

Wenn wir den Gral durch die älteren Gestaltungen der auf ihn hinweisenden oder an ihn sich anknüpfenden Sagen verfolgen, so finden wir u. A. im gälischen Norden sein mythisches Vorbild als das *reinigende Gefäss* der mütterlichen Gottheit Ceridven, deren Kultus später der Orden der Druidischen Barden vom „Kessel der Ceridven" geweiht war. In diesem Kessel ward aus gewissen Kräutern der Saft der Begeisterung gebrannt. Er weist zurück auf mannigfaltige verwandte Erscheinungen in den Mythen vieler Völker. Wir kennen aus der Edda die Sage, wie Odhinn den Begeisterungstrank aus Kvasirs Blute, den Odhroerir d. i. Sinnenreger, der Hut der Gunnlödh in Riesenheim's Höhle listig entreisst. Der ägyptische Odhinn-Hermes: Thot reicht den *Gnadenbecher* im Reiche der Todten; er ist der Hundsgott, dessen Stern, der Sirius, als Vorbote der Sintfluth und als Regenstern galt. Dem Thot-Hermes als Todtengotte entspricht der gälische „Herr der Tiefe": Hu, der Gemahl der Ceridven, der gleich dem Hermes und dem Odhinn-Hnikkar auch Regen- und Wassergott war. Die Befruchtung der Erde durch das Wasser zur Neubelebung (Verjüngung, Wiedergeburt) ist der ursprüngliche Gedanke bei der Verehrung eines heiligen Gefässes. Wie in unserem nordischen Mythos der Wächter an der Regenbogenbrücke, der Hornhüter Heimdallr, ein Sohn von neun Müttern heisst, so singt ein Bardenlied „Beute der Tiefe": „Ich kämpfe zum Ruhme der Lehre, deren erstes Wort geoffenbart ward von dem Kessel, der vom Hauche der neun Jungfrauen erwärmt ward. Ist es nicht der Kessel des Herrn der Tiefe?" — Das Wasserreich ist zugleich das Reich der Tiefe, des Todes, wie alles Leben als ihm entquollen gedacht wird." Es war die rechte Heimath alles Mysterienglaubens; und um so mehr bot es dem Geheimkultus bedeutende Anhaltpunkte dar, als aus dem Reiche des Wassers ein Reich des Weines, der von Menschen bereiteten Getränke ward, und damit das Mysterium der Natur zu einer Feier der Kultur, des menschlichen Könnens und Wissens, der Herrschaft des Geistes über die Natur sich fortentwickelte.

Die Verbindung der Menschen zu der Arbeit für das Wohl eines Ganzen, wie bei Acker- und Weinbau, führte sie auch auf eine gottesdienstliche Verbindung, welche durch den feierlichen Zusammenhang mit dem geheimnissvollen Leben der Natur selbst allmählich den Charakter von *Mysterien* annahm, wodurch die einfache Form der Erzeugung, Darbietung und Geniessung der Naturprodukte bereits eine geistige Bedeutung empfing. In China wird das heilige Mahl mit Brot und Wein als eine Gedächtnissfeier des Konfutse begangen. Die Mexikaner glaubten in dem geweihten Gebäcke den Gott selbst zu essen und nannten diess *Tuokualo* (Gott-Speise). Auch *Soma* und *Hom* der Indier und Perser waren Götterwesen, die man mit dem berauschenden Tranke in sich aufnahm. Die Mysterien von Eleusis feierten mit *Kykeon* (Mischtrank in der heiligen Schale) und *Sesam* (Brot in der heiligen Kiste) zunächst nur die Gaben des Dionysos und der Demeter, sodann diese Gottheiten selbst, die man in ihren Gaben genoss. Durch

diesen gemeinsamen Gottesgenuss fühlte man sich selbst, als Eingeweihten in die Mysterien des göttlichen Wesens der Natur, zu einem höheren geistigen Bruderbunde verschmolzen, und feierte nun den Gott als *Dionysos Isodaetes*, den Gott des gleichen Mahles, des Liebesmahles. Diesen Mysterien, in welchen sich ägyptische und asiatische Religionsgedanken mit altheidnischem Naturkult verbunden hatten, schlossen sich Pythagoras und Platon, Griechenland's grösste Philosophen, mit ihren Schulen an. Das gegenüber dem blutigen Schlachtopfer der heroischen Kulte dort eingeführte *blutlose Mahl*, bei welchem sich die geistig thätige Verbindung des Menschen mit der Natur und der Menschenbrüder untereinander symbolisch gleichsam zusammenfasste: als die Verbindung des Menschen mit seinen natürlichen Mitgeschöpfen durch fromme Schonung alles Lebenden, dieser antike Vegetarismus kehrt als moralisches Gebot bei den Pythagoräern und späteren Platonikern wieder. Die jüdischen Essener nahmen dieselbe Idee in ihren Geheimbund auf, und Christi Lehre, welche mit der Essenischen sich nahe berührt, ward durch den Heiland selbst mit der Einsetzung des blutlosen Mahles, anstatt des Osterlammes der Juden, mehr als nur symbolisch besiegelt. Indem auf solchem Wege der uralte Dienst des heiligen Gefässes zu immer höherer ethischer Bedeutung gelangte, kamen also die festlichen Erntemahle der ersten menschlichen Kulturgesellschaft als heilige *Agapai* auch zu den Christen und schufen ihrer Legende das Symbol des *Grales*, welches wir nun auch noch in unserem „Parsifal" über Brot und Wein des Liebesmahles in der Gralsburg nahrung- und segenspendend leuchten sehen: den heidnischen Kessel der Ceriden zur *christlichen Abendmahlsschüssel* verklärt.

In der Geschichte des Zauberers Merlin aus der alten Chronik des Galfried von Monmouth (12. Jahrh.) finden wir schon Joseph von Arimathia in der Wüste durch Christus zum Hüter der Abendmahlstafel mit dem goldenen Kelche geweiht. Dieses Abendmahlsgefäss, zugleich als die Schüssel, worin auch Christi Blut am Kreuze sollte geflossen sein, taucht darauf in dem altfranzösischen Romane „Joseph d'Arimathie" von Robert de Boron zuerst unter dem Namen des *Graal* auf. Den Gral des Joseph von Arimathia hat alsdann auch Chrétiens von Troyes, der Vorgänger Wolfram's in der Parzival-Dichtung, und er fügt noch die blutende Lanze hinzu. Bei Wolfram ist der Gral dagegen ein Stein, ein leuchtender *Lapis exilis* (exilis, berillus?), welcher jedoch, gleichwie die uralte Schüssel des Mythos, ebenfalls Speise und Trank spendet, Genesung und Verjüngung verleiht, und dessen Kraft durch die Oblate der Charfreitagstaube alljährlich vom Himmel her neu gestärkt wird. Dieser Stein stammt aus den südlichen Quellen der Gralsage, woselbst offenbar orientalischer Stern- und Steindienst eingewirkt hat. Wolfram nennt den Kiot als seinen Gewährsmann, welcher seinerseits auf den spanisch-arabischen Halbjuden Flegetanis (*Felek-danech* d. i. Astronom) sich gestützt habe; und Flegetanis soll den Namen des Gral in den Sternen gelesen haben. Aus diesem Edelsteine ist nach dem Dichter des „jüngeren Titurel" wiederum die Schüssel gemacht, worin Christus das Abendmahl genommen, und welche durch Engel dem Titurel überbracht worden war. Sollte nun das zur Hut des Grales berufene Ritterthum der „Templeisen" mit seinen Königen aus Titurel's Geschlechte für die mittelalterliche Anschauung ein Abbild des orientalischen Tempelordens darstellen: so ist doch darauf hinzuweisen, dass in dem Kultus der Templer gerade nicht der orientalische Stein, sondern der christliche Kelch seine heilige Rolle spielt. Der Kelch zwischen zwei Fackeln, dem leuchtenden Grale gleich, war die Hausmarke der Templergebäude in Syrien. Auch wurden die Templer angeklagt, ein blutiges Haupt in einer Schüssel (das Haupt Johannis des Täufers) zu verehren, welches Symbol in der gälischen Sagenform wiederkehrt, wie sie jene weit jüngere Sammlung des sog. Mabinogion

uns aufweist. So kommt auch aus dem Süden her das heilige Gefäss dem nordischen entgegen, um sich mit ihm zur *Schaale des Grales* zu verbinden. Das Wort „Gral" aber wird demgemäss auf das altfranzösische *graal, greal, gradal*, altspanisch: *grial*, provenzalisch: *grazal*, altkatalonisch: *grazal*, d. i. Gefäss, Schüssel, Becken, zurückgeführt. Uhland zitirt ein *testamentum comitis Everardi* aus dem Jahre 873, worin mit *garalis* der Teller bezeichnet wird. Die Wurzel dieser Worte hat man mit derjenigen des griechischen *γρά . ω = γράω* (nagen, essen) identifiziren wollen, welches Wort im slawischen *kras* und in unserem Volksausdrucke „krasen" (schmausen) wiederzufinden ist. Die Grundwurzel wäre danach *gar* — mit der ursprünglichen Bedeutung: schlingen, schlucken, woher auch skr. *gara*, gr. *γάρος*, lit. *gire*, Trank, unmittelbar abgeleitet, und jenes gr. *γρεω* —, altroman. *gras, graz* und *grad* —, weiter gebildet ist.

Dem Allen setzt nun Professor Cassel, ohne irgend welche Mittelglieder in den Sagen, seinen vereinzelten frappanten Fund entgegen: dass nach einer vom Kaiser Aurelianus eingeführten und von Constantin nach Byzanz verpflanzten römischen Staatssitte, von den *gradus* (Stufen) des Palastes an das Volk täglich Brotspenden unter dem Namen der *panes gradiles* vertheilt worden seien. Diese byzantinischen *panes gradites* seien nach Bedeutung und Namen die Urbilder des speisespendenden *Grales*. Das steht ihm so fest, dass er überall, wo er diese Meinung nicht getheilt, sondern den Gral als Schüssel aufgefasst findet, gleichsam den Boden der Sage oder Dichtung erschüttert zu fühlen wähnt. So musste ihm auch Wagner's Gral, der als „eine antike Krystallschaale" bezeichnet ist, grossen Anstoss erregen und ihm zum Beweise dafür dienen, dass Wagner's „Parsifal" dem reinen Geiste der christlichen Sage untreu geworden sei. Wenn nun gar bei Wagner diese Schaale durch Amfortas sanft nach allen Seiten hin geschwenkt wird, so gerath für den Auffinder der *panes gradiles* bei solchem „Schüsselschwenken", wie er sichtlich empört sich ausdrückt, der ganze geweihte Bau der Gralsburg in das Schwanken, er findet, damit damit „magisches Spiel getrieben" werde, und es wird ihm dabei alsbald so wirr vor den Augen, dass er in der erhabenen Scene des Liebesmahles nur noch ein unmotivirten grelles Licht erblickt, welches er nun nicht anders zu erklären weiss, als aus einer opernhaften Sucht nach dekorativ-maschinistischen Bühneneffekten. So scheint auch den christlichen Verehrern des alten Testamentes gleich der Boden der „positiven Religion" selbst unter den Füssen zu wanken, sobald die Moral der Erzväter einer, mitunter freilich nicht sehr würdigen, Kritik unterzogen wird. Schlimm aber bleibt es, dass selbst so wohlerfahrene und reichbegabte Männer, wie unser geistlicher Sagenforscher, durch derartige vorgefasste Meinungen mitbestimmt werden können, ein grosses Kunstwerk von vornherein mit dem halbgeschlossenen Blicke misstrauischen Zweifels anzuschauen.

Eine andere Eigenthümlichkeit des Professors C. ist seine Erklärung: *Klingschor ist Lucifer, der Teufel*. Wir werden noch späterhin sehen, wie auch durch diese vorgefasste Meinung sein Urtheil über Wagner's Dichtung beeinflusst wird. Genug für jetzt, wenn wir vernehmen, wie er zu den Worten Klingsor's bei Wagner: „Furchtbare Noth! so hilft nun der Teufel mein!" (Musikwelt, Nr 9 S 106) in Parenthese vorwurfsvoll mahnend ausruft: *Aber ist denn nicht Klingschor, Lucifer, der Teufel selbst?*

Diese Deutung, wenn sie auf mythischem Gebiete bleibt und nicht die Richtermacht über die Dichterkraft sich anmasst, steht immerhin der Möglichkeit näher, als der Einfall von den *panes gradiles*, denn hier giebt es wirkliche mythologische Beziehungen. Klingsor oder Klinschor hat entschieden überall etwas Dämonisches, er ist ein Zauberer, und allerdings Magie und Geisterwelt steht

ihm zu Diensten. Bei Wolfram, der ihn zuerst mit den Worten einführt: „ein Pfaffe, der gut Zauber las" (nach dem Altfranzösischen: *un clerc bon negromancien et bon uaige en Astrologie*), wird seine Herkunft und Vorgeschichte mitgetheilt, und dabei seines, als eines Herzogs von Campanien, unglücklichen Liebeshandels mit der sizilischen Königstochter Iblis gedacht (656, 15 ff.): Iblis aber ist bekanntlich der Name des orientalischen Teufels. Der Gelehrte, der auf die Formel: Klinschor = Lucifer schwört, müsste hier nun eigentlich gegen Wolfram den gleichen Vorwurf erheben, welchen Wagner von ihm zu erleiden hatte: „Wie konnte Lucifer mit sich selbst einen Liebeshandel haben?" Dies geschieht aber nicht. Im *Wartburgkriege*, jenem späteren Gedichte vom Ende des 13. Jahrhunderts, wird Klingsohr „aus Ungarland" durch Heinrich von Ofterdingen gegen Wolfram von Eschenbach zitirt, offenbar auf Grund der nur eben aus Wolfram bekannten Einführung der Gestalt Klingsor's in die deutsche Dichtung. Hier ist der Zauberer zwar auch von bösen Geistern bedient, im Ganzen jedoch nicht bösartig, da der Grund seiner Zauberthätigkeit (jener Liebeshandel) gänzlich vergessen ist. Wenn Klingsohr aber dort gefragt wird, woraus Gott „Lucifern" gemacht habe, so musste auch dies wiederum dem Gelehrten lächerlich vorkommen, der in ihm selbst den Lucifer erkannt hat; und wenn an einer andern Stelle des Gedichtes der Gral ein Stein genannt wird, der „aus Lucifers Krone" gefallen sei, so müsste derselbe Gelehrte hieraus ein ganz eigenes Verhältniss des Klingsor zu dem Gralsritterthume ableiten, wovon jedoch bei Wolfram nichts zu merken ist, und er müsste es auch Wagner, dem Dramatiker, noch zum besonderen Vorwurfe machen, dass er der Einführung des Klingsor in sein Drama nicht das Motiv des Strebens nach der Wiedergewinnung des seiner eigenen Krone entfallenen Grales zu Grunde gelegt habe. Prof. C. hat diese Vorwürfe unterlassen, wie er auch, meines Wissens, nicht darauf hingewiesen hat, durch welche mythologischen Zwischenglieder hindurch Klingsor allerdings uns schliesslich auf den Teufel führen könnte.

In den „Bayreuther Blättern" (1878 Nr. 5 Seite 118.) steht zu lesen: „Klingsor (Klinschor) heisst in gälischer Sage *Gwyddno*; das ist der britische *Gwgdaw*, der longobardische *Gwodan*, der gallische *Godan*, der fränkische *Wodan*, der wüthende oder wilde Jäger; — Repräsentant des Heidenthums als dunkeler Gegensatz zum Christenthume." Wodan ist der zauberstarke Gott, und zudem als Sturm- und Todesgott bei der christlichen Umbildung des heidnischen Mythos vorzüglich zum Teufel geworden. Somit könnte der Gelehrte sagen: 1) Klingsor = Wodan (in der gälischen Sagenform), — 2) Wodan = Lucifer (nach der mythischen Entwickelung), — also 3) Klingsor = Lucifer (im Kopfe des Gelehrten). Jedoch in unserer ganzen darauf bezüglichen poetischen Litteratur ist davon nichts zu finden. Den Gegensatz aber zwischen Heidenthum und Christenthum, den jener Teufel Wodan gegenüber der heiligen christlichen Kirche darstellt, hat neuerdings Wagner, mit Benutzung einiger wichtiger Sagenspuren, durch die Verlegung des Lokales seines Dramas nach Nordspanien, als dem historisch bedeutsamsten Berührungspunkte heidnischer und christlicher Kultur, in dem dramatischen Gegensatze zwischen dem orientalischen Zauberer Klingsor und der christlichen Gralsritterschaft zum prägnantesten dichterischen Ausdrucke gebracht. Daran wird keine gelehrte Hypothese und Exegese etwas ändern und verderben, deren obige Exempla uns nun vor der Hand die eigenthümliche Art des mythologischen Verfahrens unseres neuesten angesehenen Parsifal-Kritikers und Professors im Allgemeinen haben bekannt werden lassen. Das nächste Mal werden wir leider noch tiefer und länger in das Wesen und Unwesen der „wissenschaftlichen Kritik" uns versenken müssen, um kennen zu lernen, was dabei möglich ist, und wie weit man auf solchen Pfaden weltlicher Weisheit gelangen kann! —

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juli. Siebentes Stück. 1881.

Inhalt: — Shakespeare als Richter der Renaissance. Von Heinrich von Stein. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Die Walküre. II. Aufzug. 1. 2. Scene. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von H. von Wolzogen. 3. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. —

Shakespeare als Richter der Renaissance.

Von Heinrich von Stein.

Dass den Ueberlegungen, welche von der Idee des Kunstwerks der Zukunft ausgehen, eine auf's eigenste entscheidende Kraft innewohne, auch in den Dingen historischer Betrachtung im weitesten Sinne, diess muss uns bereits da gewiss werden, wo dieses Wort zum ersten Male unser Ohr trifft: in den Kunstschriften Wagners von 1849 — durfte uns aber nun weiter dazu anleiten, den aus jener Idee sich ergebenden Folgerungen hier, in den Bayreuther Blättern, einen möglichst überzeugenden Ausdruck geben zu wollen. Wir versuchen hier, in einer grösseren Gemeinsamkeit, den Zweifel und Widerspruch zu überwinden, welchem unser Meister wohl begegnete, wenn er, der Musiker, sich in Dingen der Politik und der Philosophie vernehmen liess, — allerdings vornehmlich nur bei denjenigen begegnete, welche auch auf seine Musik ernstlich einzugehen, sich nie bequemen wollten. Denn wer auch nur dieser einmal lauschte, der verstand es gar wohl, dass das innige Herzensgeheimniss dieser Kunst dem Künstler kaum hat auf die Lippen treten wollen, seiner Zeit gegenüber, und wie es immer neuer Vermahnungen und Erklärungen bedurfte, einzig um diese seine Kunst vor den gröbsten Missverständnissen zu

bewahren: welche Nothwendigkeit denn dem Musiker die Feder des Schriftstellers gleichsam in die Hand gedrückt und aufgezwungen hat. Wir aber danken es ihm, dass er die derart ihm aufgenöthigte schriftstellerische Feder nicht hat aus der Hand legen wollen, bis er die inneren Gründe einer solchen, in dem Charakter der Zeit belegenen Nöthigung bis zu jenen Aufstellungen von religiösem Belange verfolgt hatte, welche wenigstens darüber, wie der Anspruch der Kunst und des Künstlers auf die höchste und letzte Entscheidung einer zwar idealen, jedoch das wirkliche Leben höchst real bestimmenden und gestaltenden Gesinnung aufzufassen sei, auch dem Fernestehenden und Ungläubigsten keinen Zweifel mehr gestatten — und uns weit mehr gegeben haben: denn wir fanden hier keineswegs einen blossen Anspruch, sondern fühlten eine volle, heilige Gewissheit. Mit diesen letzten Worten der Bayreuther Blätter des engeren Kreises sahen wir uns jedenfalls weit ab vom allgemeinen Wege gewiesen, bemerkten aber zugleich, dass unserem Blicke jetzt das wirre Treiben dort zwar nicht weniger wild, aber doch im Ganzen wohl übersehbar erscheine. Wir erkannten also nicht allein an dem erquickenden Lufthauche, welcher uns hier umwehte, die Heimstätte der Kunst, sondern mussten auch schliessen, dass wir auf eine Anhöhe gelangt seien — eine Lage unseres Standpunktes, welche vielleicht selbst für das Treiben dort am Wege nicht dauernd und völlig gleichgültig bleiben kann.

Wenn wir uns nun durch diesen Hinweis ermuthigt fühlen und gerechtfertigt glauben, ebenfalls das Verhältniss einer mitlebenden Welt zu einer der erhabensten Künstlergestalten der Vergangenheit zu erwägen, so bedarf es doch, um diess Unternehmen nicht von vorneherein missverstanden zu sehen, einer besonderen Erklärung. Shakespeare's Dichtungen nämlich sollen selber unsere Quelle für eine solche Erwägung sein; wer aber über Shakespeare zu reden sich anschickt, dem steht, so scheint es, entscheidend, jenes Prädikat der Unerforschlichkeit entgegen, welches Goethe in „Shakespeare und kein Ende" demselben gegeben hat. Wer möchte sich auch erdreisten, den Dichter erforschen zu wollen, welcher, gleicher Weise, aus dem Munde eines Hamlet und Richard III, eines Coriolan und Antonius, eines Romeo und Othello zu uns spricht. Wenn Schopenhauer die äusserste Natürlichkeit unserer Träume, die erstaunliche Folgerichtigkeit der in ihnen auftretenden Gestalten bezeichnen will, so greift er zu dem Worte: Im Traume sind wir Alle Shakespeare's. Besagt diess nicht mehr noch, als von unseren Träumen, von dem Dichter? Aus einer solchen Formel ersehen wir jedoch, dass aus dem Zugeständnisse jener Unerforschlichkeit keineswegs eine skeptische Abwendung von der Betrachtung dieses Unerforschlichen sich ergebe; wie denn auch Goethe für sich eine solche aus jenem Prädikate nicht entnahm, sondern vielmehr gerade, indem er ihn unerforschlich „wie die Natur" nannte, sein Wesen als den allerwürdigsten Gegenstand immer erneuter Deutung bezeichnete.

Konnte doch eine Wahrnehmung von zunächst ebenfalls rein negativem Inhalte zu der Auffindung einer höchst wahrscheinlichen, positiven Annahme

betreffs der Entstehung der Shakespeare'schen Dichtungen hinleiten: die Wahrnehmung jenes Zuges, in welchem sich die der Natur selbst entsprechende Räthselhaftigkeit des Dichters kundgiebt, nämlich einer vollkommenen und durchgängigen Absichtslosigkeit des Hin- und Herredens, welches wir zu hören bekommen, und vermöge dessen wir stäts die Gestalten und Situationen selbst zu belauschen glauben. Nun erwäge man, wie überzeugend dieses Richard Wagner dahin erklärt hat, dass er das Shakespeare'sche Drama eine „fixirte, mimische Improvisation" benannte. (Ges. Schr. IX, 170—175). Diese Annahme vermittelt auf's beste die lebendige Vorstellung des dramatischen Bildes während der Lektüre, und erklärt zugleich die, im Verhältnisse zu dieser Thätigkeit einer regen und wohl belehrten Phantasie, lebhaft empfundene Wirkungslosigkeit der Aufführungen Shakespeare's auf unserer Bühne. Denn hierzu dürfte der Hinweis auf die veränderten, scenischen Verhältnisse nicht ausreichen; vielmehr allein der Mangel der von Shakespeare unmittelbar inspirirten Schauspieler verurtheilte und verurtheilt noch seine Dichtungen auf der Bühne zur Leblosigkeit, so lange nicht wenigstens einer ihrer Gestalten ein einzelner Darsteller — und es sei gestattet, hier den Namen Salvini's zu nennen — eine jener unmittelbaren Inspiration entsprechende Lebendigkeit zu geben vermag.

Dass freilich diese Annahme das persönliche Wunder Shakespeare's nur um so erstaunlicher erscheinen lasse, daran finden wir uns in jenen Zeilen stäts gemahnt und auch hier sogleich erinnert. Selbst wenn wir uns über das Problem der Fixirung einer solchen Aufführung hinwegsetzen — selbst wenn wir ferner, der Wahrscheinlichkeit entgegen, uns vorstellen wollten, dass sämmtliche Dramen, in der angedeuteten Weise, in unmittelbarster Beziehung zum Theater entstanden seien, so erscheint uns die Persönlichkeit, welche etwa auch die untergeordneten Darsteller so sehr, im eigentlichen Sinne, durchdrang und beherrschte, dass, was nun schliesslich als Aufführung laut ward, einen und denselben Geist vollster Natürlichkeit athmete, diese Persönlichkeit erscheint uns dann um so entschiedener, mehr noch wie als blosses Räthsel, als ein Wunder. Das wunderbare und räthselhafte Wesen der Welt steht wohl jedesmal im Individuellen als eine ungeahnte Offenbarung neuerdings vor uns, während in der Gesammtheit ein gesetzmässiger Zusammenhang sich farblos gleichmässiger bewähren mag: wie sollte die höchste Steigerung menschlicher Individualität zum Genie jemals historisch erklärbar, und nicht vielmehr durchgehends in einem gewissen Gegensatze zu jeder zeitgenössischen Umgebung erscheinen?

Wenn wir jedoch diese allgemeine Fragestellung verlassen, und, an die Lage der Dinge in jenen Tagen der ausgehenden Renaissance erinnert, uns überzeugen, dass dieses wilde und wirre Wesen den ruhigen, klaren Naturblick eines Shakespeare gerade am wenigsten unter allen denkbaren Zeitcharakteren ursächlich erläutere, so ist diese gänzlich spezifische, geschichtliche Inkommensurabilität allerdings eine Thatsache, welche selbst wieder mannigfache Belehrungen in sich trägt. Wir behaupten nämlich, dass in den

Dichtungen Shakespeare's ein Gegensatz, wie wir ihn eben nur andeuteten, zu erkennen sei: ein Gegensatz blutigster, grausamster Befangenheit in feindseligem Thun, und der reinsten, würdigsten Menschlichkeit eines seltenen, unterdrückten, aber wunder- und seelenvollen Empfindens. Genau nun in demselben Maasse, in welchem uns hier eine erhabene und an sich unerklärliche Artung des Dichters ergreift, welcher so empfand, überzeugt uns jenes übermächtige Geschehen in den gesammten Begebenheiten seiner Dichtung davon, welcher Welt er angehört hat. Und wenn wir demnach, in einer solchen Gegenüberstellung, den Dichter zu ahnen vermögen, so erkennen wir aus ihr unmittelbar das wahre Wesen seiner Zeit. — Hiermit hätten wir dann ebenfalls in einer zunächst nur negativen Aussage den Ausgangspunkt zu mannigfachen und inhaltsreichen Betrachtungen nachgewiesen.

In einer lichtvollen dichterischen Darstellung traten, bei einer früheren Gelegenheit, erhabene Künstlergestalten, wie Michel-Angelo, vor unsere Augen, welche die Tage der eigentlichen Renaissance hatten kommen und gehen sehen, und den tragischen Gehalt jener Zeiten uns im Bilde vorführten.*) Wollte man mit ihnen den letzten grössten Künstler des Jahrhunderts vergleichen, so könnte sich eine solche Vergleichung allein auf das Verhältniss ihrer Aller zu einer ungestalten und unbildsamen historischen Umgebung beziehen; wogegen eine eigentliche Aehnlichkeit auffinden zu wollen, abermals als zu kühn erscheinen müsste. Denn alle jene, in den Tagen Raphael's hervortretende Lust am Bilden und Freude am Glanze scheint aus der Welt Shakespeare'scher Dichtung nun wieder völlig verschwunden zu sein. Man vermöchte etwa die Fabel des Wintermärchens als einzige, der Kunst der Bildnerei dargebrachte Huldigung anzuführen; und müsste sich hierbei nur sogleich daran erinnern, wie schüchtern sich das vorgebliche Werk des „grossen Bildhauers Giulio Romano" vor den übrigens so grauenhaft entfesselten Mächten allerwirklichster Leidenschaft zu verbergen hat. In diesem Sinne gehört also Shakespeare dem Jahrhundert der Renaissance gar nicht mehr an: er steht ausser — und über ihr. Wie ein Weltbrand und allgemeiner Zusammensturz musste uns jenes Jahrhundert bereits insgesammt erscheinen, und in den ästhetischen Erfreulichkeiten bildender Kunst erkannten wir nur den glanzvollen Wiederschein jener verzehrenden Flammen. Nun ist der ganze Bau in sich zusammengestürzt: da sehen wir noch einmal, inmitten der Trümmer, ein Feuer aufleuchten, dessen wunderbarer Schein jenen anderen Flammen so wenig gleichen will, dass wir uns erstaunend fragen, welches Kleinod da etwa noch verborgen gelegen habe und nun erst von der Gluth ergriffen worden sei; oder ob gar, von jenem grossen Einsturze bis in's Mark getroffen, die Erde selbst ihre geheimnissvollen Abgründe aufgethan und mit so räthselhaftem Lichte die Trümmer rings umher noch einmal erhellt habe.

*) *La renaissance. Scènes historiques par le Comte de Gobineau.* (Besprochen von H. v. Stein, Bayreuther Blätter, 1881, 1 Stück.)

Dass also sogar auch zu den edlen, künstlerischen Elementen der Renaissance Shakespeare wieder in einem charakteristischen Gegensatze stehe, das kann uns kaum ersichtlicher werden, als wenn wir ihn mit einem Sohne der italienischen Renaissance in zeitliche und räumliche Konjunktur treten sehen: dem Giordano Bruno, welcher gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts sich einige Jahre in London aufgehalten hat. Dieser war nicht weniger Dichter als Philosoph, und dem süssen Taumel humanistisch-unwirklicher Schwärmerei sich hingebend, erscheint er uns wie ein nachgeborenes Kind der Tage Raphaels. Wenn wir nun das Schicksal dieses freudig leidenschaftlichen, dann immer ruhloser drangvollen, und endlich so bitter enttäuschten und schmählich gemordeten Denkers und Dichters betrachten, so steht der Ausgang jenes Zeitalters in einem völlig trostlosen Bilde vor uns. Man könnte jedoch vielleicht mit Recht behaupten, dass ihn sein Zeitalter nur zu richten vermochte, insoferne er demselben angehörte; wie ihn Italien, sein Mutterland, dessen Glanz und Gluthen in jedem seiner Worte schlummert, und welchem er entflohen war, unwiderstehlich zu sich zurück — und demnach in die Kerker der venetianischen Inquisition und die Flammen des römischen Scheiterhaufens hineingezogen hat. Er hatte den Geist eines bereits abgestorbenen Zeitalters mit sich über die Alpen geführt, und blieb nun draussen allüberall ein Fremder und Ausgestossener: um schliesslich sogar, zurückgekehrt in eine seinen Träumen nun völlig feindselige Heimath, auf's ärgste gepeinigt und verdammt zu werden. Sah er in London jenen freilich ihm ebenfalls Fremden vielleicht, und erkannte er ihn als einen Grösseren, erhaben Glücklicheren über sich? — Wir mussten etäts in dem Todesurtheil Brunos die entscheidende Verurtheilung seiner geschichtlichen Umgebung erblicken; und vermochten uns sodann dem hoffnungslos betrübenden Eindrucke dieser der „neuen Zeit", unserer Zivilisation entkeimten Unthat allein zu entheben in der Erinnerung an die ebenfalls dieser neueren Zeit, unerklärlicher Weise, entsprossene deutsche Musik und Kunst. Nun will es uns hier noch unmittelbarer erscheinen, als ob wirklich die Kunst einen Bruno an seiner Zeit gerächt habe: durch einen künstlerischen Dichter, welcher, seiner historischen Umgebung völlig enthoben, jene mörderisch gerechte Zeit nun selbst überwunden und gerichtet hat.

Könnten wir doch diese unsere Gedanken über das Verhältniss Shakespeare's zu seiner Zeit in einem gleich anschaulichen, allegorischen Ausdrucke zusammenfassen, als es, in Betreff der zuletzt angeführten, nur scheinbar zufälligen und entlegenen Analogie der Entstehung deutscher Musik, jener Ausspruch unseres Meisters ist, dass in Bach uns ein edles Menschenhaupt aus der Perrücke anschaue. Keinenfalls dürfte ein solcher augenfälliger Zug seines sinnlichen Abbildes bereits aus irgendwelchen formalen Eigenheiten seiner Dichtung und jenen mannigfachen, unmittelbaren Beziehungen auf Verhältnisse der Zeit und Thorheiten der Mode sich ergeben. Denn selbst wo Shakespeare sich selbst in das Gewand dichterischen Renaissance-Flimmers kleidet, wie im letzten Akt des Kaufmanns von Venedig, scheint diess ihm nur unter

anderen anzuhaften, und ihn so wenig eigenthümlich zu charakterisiren, als etwa jene Beziehung auf bildende Kunst, im Wintermärchen. Es hiesse aber auch der angeführten Allegorie Unrecht thun, wenn man ihresgleichen durch Zusammenraffung blosser Aeusserlichkeiten aufzufinden vermeinte. Gilt doch in ihr das Bild „der wahnsinnigen Allonge-Perrücke", ausser gewissen Eigenschaften der Form gleichzeitiger Musik, jener Gesammtheit gesellschaftlicher und politischer Artung, welche wir übrigens auch mit dem burlesken Namen des Rokkokko zu bezeichnen pflegen. Nun lässt sich in der That das Aussehen des Menschen kaum vollkommener entstellen, als durch die Fesselung an diese die Form des Hauptes fälschende und die Physiognomie der Stirne vernichtende Hülle; der Ritter des Mittelalters liess sich doch den schweren Helm öfters von seinem Knappen abnehmen, wo dann die blonden Locken hervorbrachen: dagegen wie es um einen Mann des Rokkokko, welchem die Perrücke fehlte, bestellt war, mag man sich durch die Erinnerung an den Besuch Goethe's bei Gottsched gegenwärtig halten. Wenn wir demnach den Menschen, durch dieses Urbild der „Mode", zum Haubenstocke einer unbeschreiblichen Menge Plunders entwürdigt sehen, so erkennen wir in diesem Bilde den Kern der gesammten Charakteristik einer Zeit, in welcher sich nicht nur der Umsturz einer früheren Kultur, sondern auch bereits die Gegenwirkung gegen alle in diesem Umsturz hervorgetretenen, edlen Kräfte und echten, menschlichen Regungen vollzogen hatte. Von den blutigen Wirklichkeiten dagegen dieses Umsturzes selbst ist jene Zeit noch unmittelbar erfüllt, in welcher die letzten Kämpfe um den mittelalterlichen Gedanken einer Oberherrschaft über Europa kaum erst beendet waren, und die Beruhigung der durch die Reformation erregten deutschen Völker noch kaum — im Sinne jener „Ruhe eines Kirchhofs" — begonnen hatte: diese sind daher das einzig entsprechende Gegenbild zu der Mode des Rokkokko, zu der Lüge einer sich neu wieder gesichert dünkenden, herzlosen Zivilisation. Und wenn es gelingen soll, in dem Bilde Shakespeare's einen Zug aufzuweisen, welcher jener, die Kunst eines Bach einengenden Bekleidung gliche, so werden wir ihn allein darin finden können, was den gesammten blutigen Wirklichkeiten seiner Zeit in ähnlicher Weise entspricht: also in der dieselben unmittelbar abbildenden, erbarmungslosen Wahrhaftigkeit sämmtlicher Vorwürfe, Begebenheiten und Handlungen in den Dichtungen Shakespeare's. Dieses Kleid wäre denn noch dem ritterlichen Harnisch zu vergleichen, und wohl gar jenen „vermoteten Rüstungen", mit welchen bewehrt Gloster und Buckingham im Tower die jungen Prinzen bewachen.

In dem Blicke nun, welcher aus jenen Wirklichkeiten diese Wahrhaftigkeit sich ersah, werden wir den Richter selbst erkennen oder vielmehr nur vermuthen dürfen. Nur als Vermuthung werden wir es gelten lassen, dass es die allerwärmste Empfindung war, welcher von einem feindseligen Zeitalter jene Unerbittlichkeit als die einzige Möglichkeit, sich auszusprechen und mitzutheilen, dargeboten ward. Unsere besondere Aufmerksamkeit richtet sich

hierbei auf eben diesen Charakter eines Zeitalters, welches dem übervollen Herzen so entschieden Schweigen gebot, dass jede andere, als die sehnige Natur eines Shakespeare darüber hätte gänzlich verstummen müssen. Und am vollkommensten werden wir die Beschaffenheit dieser dem Dichter von seiner Zeit aufgezwungenen, und ihn fortan auch vor den sorgfältigsten Nachforschungen fast gänzlich verbergenden Umhüllung gerade dann erkennen, wenn wir dennoch einmal vermeinen dürften, unter dem aufgeschlagenen Visir jenes rostigen Eisenkleides, über welches wohl noch gar die Zipfel einer Narrenkappe herabhängen, so dass von ihren Schellen oft der ganze ritterliche Harnisch wiederklingt — jene Augen selbst zu erschauen, denen eine solche Sehkraft entstammte, und deren Blick, so tüchtig er uns auch traf, uns doch nun ungeahnte Gewissheit verlieh.

Wenn König Johann, von Gewissenspein um Arthur's vermeintlichen Tod ergriffen, dem Humbert verwirft, dass er ihn zu schnell verstanden habe:

„Hätt'st du den Kopf geschüttelt, nur gestutzt,
Da ich von meinem Anschlag damals sprach,
Ein Aug' des Zweifels auf mich hingewandt",

so scheint vor diesem Wort, vor dieser Möglichkeit die ganze schreckliche Zurüstung all des grausamen Thun's ringsumher, für einen Augenblick, völlig verschwunden zu sein. In dem verrätherischen König hätte ein kurzes, schweigendes Besinnen, hätte ein einziger Blick den *Menschen* wachzurufen vermocht. Fühlt man sich nun zugleich hierbei an das eben vernommene Flehen Arthurs um Verschonung seiner Augen erinnert, und erfährt man ferner, wie zu derselben Stunde, „des Oheims Geist", jedem Aug' des Zweifels unzugänglich und von jener Regung des Gewissens unberührt, in Mauern und Steinen dem jungen Prinzen Tod bringt — so haben wir ein dramatisches Gewebe vor uns, durch welches uns allerdings ein höchst wuchtiges und nachdrückliches Urtheil über die Dinge, welche da geschehen, vermittelt wird, ohne dass der Dichter selbst aus diesem Gewebe heraustrete, und sententiös laut würde. Es mag uns dieses Beispiel auch da zur Anweisung dienen, wo wir wirklich Tendenzen zu hören bekommen — und in der That genügte ihre Menge, von dem „Seht mir doch diese Zeitalter" der Lustspiele bis zu dem „Erwägt es nach der Gröblichkeit der Welt" in Richard III, bereits, um einen Dichter der Tendenz reichlich auszustatten —: bei Shakespeare haben wir stets von diesen Aeusserungen auf die Personen und Situationen, welchen sie angehören, zurückzugehen, und vermögen das Wort des Dichters selbst einzig erst in einer Deutung von deren eigenem, innersten Gehalte zu erlauschen. Falstaffs Mund z. B. fliesst über von dergleichen Deklamationen, in welchen sicherlich Niemand des Dichters Meinung unmittelbar zu erkennen gewonnen ist. Erwägen

wir jedoch, in welche heroische Umgebung dieser Jugendgenosse des Siegers von Crécy und Azincourt gestellt ist, um derselben jedes Mal durch sein Erscheinen alle feierliche Würde abzustreifen und ihre grämliche Ernsthaftigkeit zu benehmen; wie unser Mitgefühl nun aber einzig dem „Verführer" Heinrichs gehört, wenn wir erfahren, welch' herzloses Spiel vielmehr der Prinz mit dem „redlichen Hans" Falstaff treibt; und dass uns diese gewagteste aller Grotesken wohl gar Thränen der Rührung zu entlocken vermag, indessen uns die königlichen Kriege und Siege nur einen erhabenen Schauder verursachen, so empfinden wir dann hierin mit Recht den eigensten Herzschlag Shakespeare'scher Dichtung. — Den gleichen Grundzug, tragisch ausgeprägt, weist die Geschichte Heinrich's des Sechsten auf: die milde Menschlichkeit dieses „heiligen" Königs erscheint schwach, wehrlos und sogar schmachvoll der mächtigen Männlichkeit der Gloster, York und Warwick gegenüber. Sein legitimes Recht bringt ihn um Ruhe und Leben: vollends aber das eigene, rege Gefühl für jene Spur von Unrecht in seinem Anspruch auf den Thron sogar um Ehre und Ansehen; denn dieses zeigt ihm, als einzigen Weg zur Gewinnung des Friedens, in der ersten Scene des dritten Theils, die ebenso feige als nutzlose Enterbung seines Sohnes zu Gunsten York's. Wie kläglich erscheint nun dieser König, wenn er sich aus dem Getümmel der um seinetwillen entbrannten Schlacht davonschleicht und, bei Seite sitzend, das Loos eines friedsamen Schäfers sich sehnsüchtig vormalt: wie trifft aber die ganze Schwere eines solchen Urtheils keineswegs diese reine Sehnsucht, sondern vielmehr jene eigensüchtigen Leidenschaften, welche die Kämpfe ringsumher auch gegen den Willen dessen, den sie eigentlich angehen, nothwendig machen.

Zu den Zeiten der Renaissance selbst gelangt Shakespeare in „Heinrich VIII", und nähert sich hierauf einer Schilderung seiner eigenen Tage nicht weiter, als in dem Segen über das Kind Elisabeth, am Schlusse dieses Stücks. Man vermöchte wohl in dem weit weniger ritterlich blutigen, darum jedoch nicht minder grausamen und unbarmherzigen Treiben dieses Dramas die äusseren Kennzeichen aller Endzustände solcher mörderischen Umwälzungen zu erblicken, dergleichen die vorhergehenden Dramen enthalten, — und somit eine erste Andeutung jenes später so ersichtlichen Vorganges, durch welchen aus dreissigjährigen Kämpfen der Vernichtung und Verwürfnung die Zivilisation der Perrücke und des Zopfes hervorging. Demnach also war in der typischen Bedeutung und der weiten Verzweigung der Wurzeln jener Verhältnisse, welchen der Dichter selbst unmittelbar angehörte, die Vorbedingung gegeben, die ihm, in einer auch an sich selbst historisch treuen Schilderung gewisser Vergangenheiten, doch seiner eigenen Zeit den Spiegel vorzuhalten ermöglichte. Weil er erkannte, wie in dieser seiner Zeit ein aller Treue, Würde und Ritterlichkeit fremder, blinder Drang nach dem unheilvollen Gute unseliger Macht allgewaltig herrsche, erschaute er im Grunde der Dinge alle jene Kämpfe und Leidenschaften selbst, vermöge deren eine solche Entfremdung, ein solches Losringen sich vollzogen hatte. Dieses alles erscheint uns als der Inhalt jenes

Gegensatzes, welcher die ganze Reihe der Königsdramen hindurch, in immer neuen Formen wiederkehrt; so verhält sich die Zeit Johann's zu der Richard's, des Vaters Arthurs und des Bastards — so Heinrich Bolingbroke zu Richard II — so endlich wieder die York und Somerset, welche Frankreich durch ihre Zwietracht verlieren, zu dessen Eroberer, Heinrich V, und Richard Glosters Wüthen zum heiligen sechsten Heinrich. Jene schmerzende Ahnung aber des vollständigen Gegentheiles von diesem Allen, des „menschlichen Jahrhunderts", ist zwar sicherlich der Sinn, welchen wir einer Auffassung des Kunstwerkes Shakespeare's zu geben haben: jedoch, unausgesprochen und vielleicht unsagbar, tritt dieselbe in diesen Werken selbst nie mit der kühnen Ersichtlichkeit der „Ideales" auf, wie bei den Späteren, einem Rousseau und Schiller; sondern, wir wiederholen es, fast einzig in jenem uns ewig geheimnissvollen Dichtergemüthe und Dichterauge selbst, welches aus diesem wirren Drängen Gestalten ersah und schuf.

Denselben Gegensatz und dieselbe letzte Bedeutung, wie in der Aufeinanderfolge der englischen Königsdramen, erkennen wir in den Begebenheiten und Gestalten, welche der römischen Geschichte angehören. Dass wir in ihnen wirklich römische Geschichte in aller Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit finden, und doch auch andererseits, nach dem übereinstimmenden Ausspruche Goethe's und Schopenhauers, das getreue Abbild der eigenen, englischen Umgebung des Dichters, erklären wir abermals daraus, dass denselben eine ihm unmittelbar ersichtliche, innere Zusammengehörigkeit gerade dieser Zeitalter darauf hinleitete, römische Begebenheiten zu gestalten: denn wie die kalte Gewaltsamkeit des Römerthumes den zwar auch kämpfenden und ringenden, aber in sich weit seelenvolleren Hellenismus unterjochte — obschon nicht vernichtete; ebenso erscheinen die ideenlos dynastischen Wirren der neueren Zeit in ihrem Verhältnisse zu den germanischen Idealen des Mittelalters. Wenn nun Shakespeare sich durch ein solches Zurückgehen auf eine weiter entlegene Vergangenheit in den Stand gesetzt fand, in seinen Coriolanus, Brutus und Antonius wirkliche Helden, ohne die Beeinträchtigung des Gewandes der politischen Gegenwart, obschon umgeben von durchaus ähnlichen Vorgängen, darzustellen; so finden wir auch hierin auf's vollkommenste abgebildet die einzige, vorhandene ideale Möglichkeit des Zeitalters, da dieses durch zwar stäts vereinzelte, aber wahrhafte und erhabene Heldengestalten, in Kunst, Philosophie und Religion, unsere Blicke immer wieder auf sich zieht. Doch vergessen wir zugleich den Umstand nicht, dass der Dichter zwar die Helden Roms geschildert, die Helden Griechenlands dagegen verspottet hat: seine Zeit gab ihm keinen Achilles, auch selbst schon keinen Alkibiades mehr, und in Timon von Athen — keinen Athener. Dies nämlich dürfte einer der wichtigsten Züge in dem gesammten Bilde der Dichtung Shakespeare's sein, und eine der bittersten Wahrheiten, welche dem Zeitalter des Humanismus, an seinem Ende, nur immer offenbart werden konnten. Da heisst es aus dem Munde des Dichters: ihr seid meine Thersites, Timon, Cäsar und Octavianus; von einem Helden

sehe ich wenig, von einem Hellenen nichts an euch; redet ihr aber von dergleichen, so gebt ihr euch mit Unwahrhaftigkeiten und Unwirklichkeiten ab, obschon ihr euch Söhne einer „Renaissance“ nennt.

Müssen wir nun aber nicht finden, dass auf gleiche, negative Weise in dem Welt-Abbilde der Shakespeare'schen Dichtung über die alleredelste Erscheinung jener Jahrhunderte abgesprochen sei: die Reformation? Wäre von der echten Heldenhaftigkeit eines Luther eine Wirkung und Wirklichkeit von gleichem Inhalte und Geiste ausgegangen und etwa gar in der doch dem Namen nach am vollkommensten gelungenen Erneuerung der Kirche England's zu erachten gewesen, so würden wir wohl sicherlich nicht jede Spur einer solchen idealen Schöpfung, ihrem erhabenen Gehalte nach aufgefasst und dargestellt, bei Shakespeare vermissen: ja wir würden überhaupt — erwägen wir den Umfang einer solchen etwa geschehenen religiösen „Wiedergeburt“ recht — keine derartige, durchgängige Verurtheilung seines Zeitalters bei ihm antreffen. Bedenken wir ferner, wie natürlich dem Zeitgenossen der heroischen Erhebung der protestantischen Niederlande eine Theilnahme für das in derselben enthaltene ideale, religiöse Element hätte sein müssen; wogegen jedoch vielmehr einen Shakespeare die Natur der Dinge nur vermocht hat, dem politischen Vorgange einer aller Orten siegenden, hierarchischen Reaktion seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden und etwa auch, in der Darstellung der Fürsten der Kirche in der englischen Geschichte, seinen Widerwillen zu bezeugen.

Diese Wahrnehmung muss uns, vor allen anderen, zu einer ernsten Besinnung über das Geschick der idealen Triebkräfte unserer Geschichte veranlassen. Denn nicht nur die niederländische Revolution, sondern ebensowohl später die englische, selbst die grosse französische, und schliesslich denn auch die deutsche Revolution von 1848 weisen sogar in ihrer Entstehung eine entschiedene Verwandtschaft auf mit jener ersten grossen Erregung des deutschen Volkes zu Beginn der Reformation, ohne dass sie ferner diese letztere in der Gesammtheit der idealen Antriebe übertrafen: daraus werden wir, über die endgiltige Wirkungslosigkeit jener Erhebung, durch Shakespeare, belehrt, den Schluss ziehen, dass auch die sämmtlichen Revolutionen, von ihrer Durchführung und ihrem Erfolge im Einzelnen abgesehen, die eigentlich bedeutungsvolle Aufgabe einer Regeneration der Völker, ja der Menschheit ungelöst zurückgelassen, ja, kaum in Angriff genommen haben. Dieser Schluss und die ihn bestätigende historische Betrachtung wird sodann besonders geeignet sein, unsere Aufmerksamkeit dafür zu schärfen, wenn wir etwa diese letzte bedeutsamste Aufgabe, unter gänzlichem Verlassen des politischen Gebietes, mit völlig neuen Mitteln behandelt und gelöst fänden. Demnach hätten wir die so vermittelte Belehrung nur auf die uns vorliegenden Worte unseres Meisters anzuwenden, um ein weitgehendes und zuversichtliches Verständniss dafür zu gewinnen, dass Richard Wagner die Aussprache seines Gedankens einer Regeneration der historischen Menschheit mit einer Absage an das gesammte politische Treiben verband; und dass er zu dieser Absage, gerade weil er

einmal inmitten der letzten jener Revolutionen gestanden hat, vor Allen berufen war: um nun für die Idee einer „Wiedergeburt", in der That und dem Gedanken seines Kunstwerkes, die entscheidende, neue und ungeahnte Begründung zu geben.

Kehren wir nun nochmals zu der Dichtung Shakespeare's zurück, und zwar zu denjenigen seiner Dramen, in welchen — wie in Hamlet, Macbeth, Romeo und Julia — nicht mehr das historische Gewand bestimmend unsere Blicke auf sich zieht: so werden wir es in ihnen bereits nicht mehr für die Hauptsache halten, ohne es darum gänzlich übersehen zu wollen, dass das tragische Verhängniss zu den Thaten und somit dem Geschick des Helden durch Vermittelung politischer Begebenheiten Zugang erhält.

Die furchtbaren Thatsächlichkeiten einer politischen Katastrophe, die unausbleiblichen, und bis zum Verbrechen unheilvollen Wirkungen des Strebens nach Macht bilden wohl den hauptsächlichsten Inhalt der Handlung des Macbeth; ja wir suchen in ihm fast vergebens nach einer letzten Spur des Edlen, Reinen, Unschuldsvollen: wie Malcolm sich, in der dritten Scene des vierten Aktes, Tugend um Tugend abspricht, so dass die Bekämpfung Macbeths ihre volle rächende Kraft erst wieder dem Vaterschmerze Macduff's entnimmt. Dagegen tritt im Hamlet vielmehr die politische Handlung in den Hintergrund vor der Fülle jenes Gemüthes, welches, nachdem ein entsetzlicher Vorgang es das *Verbrechen* im Grunde der es umgebenden Welt hat erblicken lassen, nun vor der ihm in solcher heillosen Welt abgeforderte *That* aufs Tiefste erschaudert. Und doch ist es auch hier ein kriegerischer Fortinbras, welcher, nüchtern und kühl, mit dem Anscheine eines Helden und vermöge allerwirklichster Macht schliesslich Recht behält. Ist es vielleicht wirklich keine Laune des Einfalls, dass Wittenberg die Schule des Hamlet gewesen ist? Wäre dies denn der einzige, aber nachdrucksvolle Hinweis auf jenes erhabenste Ideal des sechzehnten Jahrhunderts und sein Geschick? Und gilt es allen jenen nun unterdrückten, und fast verschwundenen, edelsten menschlichen Regungen, wenn Hamlet vor den Augen des Fortinbras, mit einem *Der Rest ist Schweigen* stirbt? In Romeo und Julia fallen die Liebenden einem Zwiste des Marktes und der Gassen von Verona zum Opfer, in jener Tragödie, welche überall, in der morgenfrischen Einsiedelei des Lorenzo, wie in der Mondnacht im Garten der Capulets — im Gemache der Julia, wie vor dem Laden des giftspendenden Apothekers, von einem glühend-schmerzlichen Gefühle für die einfache, wahrhaftige Natur der Dinge und Menschen beseelt erscheint; ihr Verhängniss ist ebenso unausweichlich, als der letzte Anlass zu allem Unheil, die Einsperrung des Bruders Marco, nebensächlich und zufällig ist: aber es wäre in den Wolken verblieben, wenn nicht der freilich höchst ritterlich gezogene und, sehr zur Unzeit, sicher treffende Stahl des Romeo es als einen Blitzschlag auf sein Haupt herabgezogen hätte. — Wir dürfen uns in der Auffassung eines solchen gemeinsamen Grundzuges auch dieser Dramen auf die Autorität Goethes berufen, welcher sich in „Shakespeare und kein Ende" II. über die

schicksalartige Nöthigung der Helden Shakespeares zu ihrem Thun und sogar zu ihrem Wollen ausspricht, nachdem er den Typus dieses Verhältnisses in Hamlet aufgefunden und dargestellt hatte. Wir vergleichen demnach diese so überaus kräftigen und doch zugleich innerlich tief ohnmächtigen Gestalten jenen Schatten Homers, welche vom Opferblute zu trinken und Menschenworte zu reden begehren, jedoch durch das unbarmherzige Schwert des selbst schmerzvoll und sehnsüchtig bewegten Odysseus in ihr blindes Treiben und Drängen gebannt bleiben; alle diese Thaten, die man ach! so gerne ungethan liesse, gemahnen uns an Kundry's Verzauberung, welche, dem Werke ihrer Heiligung entrückt, den glanzvollen Tag des heilosesten Thuns mit dem furchtbaren Schmerzensschrei eines hellen Auflachens begrüsst.

Hiermit hat uns denn die Erläuterung eines historischen Verhältnisses zu der Erwägung des Inhaltes der tragischen Wirkung selbst hingeleitet. Wir finden, dass, gleichwie den Anlass zu unserer Aufgabe die historische Stellung unseres Meisters an die Hand gab, wir ebenso die schliessliche Erklärung der Lösung, welche wir dieser Aufgabe zu geben versuchten, seinem Kunstwerk und seiner Lehre zu entnehmen haben, weil in diesen uns das Tragische seiner unmittelbaren Wirkung nach, sowie in seiner letzten, tiefsten Bedeutung gegeben ist.

In dem schöpferischen Wahrtraum des Gedichtes kann schon deshalb ein Weltgericht enthalten sein, weil der Dichter in ihm die unbedingte Giltigkeit alles dessen, was ihn sichtbar und greifbar umdrängt, durch seine gleich wirkliche Schöpfung verneint; und ihm darum vielmehr auch dieser wirre Drang rings um ihn her nur wie ein Traum erscheinen mag. Wir entsinnen uns hier des hochberühmten Dichterwortes:

„Das Fest ist jetzt zu Ende; unsere Spieler,
Wie ich euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thurme, die Palaste,
Die hehren Tempel, selbst der grosse Ball,
Ja, was daran nur Theil hat, untergehn;
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblasst,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Stoff,
Wie der zu Träumen; und dies kleine Leben
Umfasst ein Schlaf."

Wir müssen jedoch hier die besondere Erinnerung hinzufügen, wie diese in Prosperos Munde ein Ausdruck der kaum gebändigten Leidenschaft und der Entrüstung über den nun aufs schleunigste bekämpften Mordanschlag der Genossen Calibans ist, so dass Ferdinand und Miranda sich vor ihrem Vater entsetzen, wenn er es ausspricht. Durch einen solchen Hinweis etwa wären diejenigen zu mahnen, welche den Traum des Dichters — für Träumereien zu halten und die entscheidende *Wirkung* des Kunstwerkes zu leugnen gesonnen sind. Durch jenes erhabene Bild aufmerksam gemacht, wären sie weiter daran zu erinnern, wie in unseren Tagen es der Künstler gewesen ist, welcher

in der bereits als traumhafter „Idealismus“ und krankhafter „Pessimismus“ verkannten Lehre des Philosophen den Keim machtvollster Gesinnung nicht nur nachwies, sondern auch, durch das von Jenem ungeahnte Beispiel, neu belebte. Wir würden hieran endlich die Erläuterung anschliessen, dass wir nur und in demselben Sinne einen Dichter den Richter seiner Welt benennen dürften, in welchem uns nun der Glaube beseelt, dass das entscheidende Wort zu einer Erneuerung und Umbildung dieser Welt von einem Künstler ausgesprochen worden sei.

„Unser Schluss in Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andrerseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig von uns behandelt wird.“ Während der moralische Trieb selbst im Thiere schlummert, und, geweckt, dem Menschen zum ergreifenden Beispiele werden kann — so ist dennoch eine Form dieses Triebes dem Menschen so sehr eigenthümlich, dass sie sogar jenen Instinkt des Mitleidens erst zu erwecken berufen ist: dies ist das Mitleid als Gesinnung, als eine, die ganze Welt, „auch“ die Thiere, umfassende, bewusste Grund-Anschauung. Dass eine solche Empfindung einzig dem Menschen Würde verleihe, und inwiefern dies, und warum — das vermochte der Philosoph zu lehren und nachzuweisen; fragen wir aber, wo eine derartige, übrigens so gänzlich unvergleichliche Empfindung sich unserer unmittelbar und unwiderstehlich bemächtige, so antwortet die innere Erfahrung eines jeden: in der Theilnahme am Tragischen, in dem Eindrucke des Weltbildes, welches uns die Kunst vorhält, und derjenigen Tragödie vor Allen, welche den Weg zu unserem Herzen sich durch die Musik erschlossen hat. Deshalb also musste es dem Schöpfer dieses Kunstwerkes vorbehalten sein, dem Propheten des Mitleidens eine letzte Auslegung hinzuzufügen; und nur wer des Wunders dieses Kunstwerkes gewiss geworden ist, dürfte sich auch zu der Ahnung jenes anderen Wunders, der ethischen Umkehr des Menschen von seinem historisch natürlichen Wege, befähigt fühlen. Die unsagbare Entlegenheit dieses Wunders hatte Schopenhauer nur einfach zugegeben und benannt: „es ist Wirkung der Gnade“. Jedoch ward von Richard Wagner das ersichtliche Kennzeichen angegeben, in welchem sich eine solche Gnadenwirkung, die „Würde des Menschen“, und zugleich die einzig seiner Kunst entsprechende Welt kundzugeben hätte: nämlich in einem völlig umgewandelten Verhalten des Menschen in der Natur, und zu dem ihm in derselben zunächst verwandten Thiere. Wer sich zu einem solchen Verhalten bestimmt fühlt, auf den wird das Kunstwerk Wagners *gewirkt* haben; von diesem wird zugleich fernerhin keine Aufgabe der sittlichen Welt unverstanden bleiben.

Nur durch dieses, von einem Künstler geforderte Verhalten vermögen wir unsere Deutung des Verhältnisses Shakespeare's zu seiner Welt zu erläutern. Wir können demnach unsere diesem Verhältnisse gewidmete Betrachtung nicht

bedeutungsvoller abschliessen, als durch den Hinweis auf jene Stelle, in welcher Shakespeare der Empfindung für das Leiden der Thiere, und sogar entscheidenden Folgerungen hieraus Ausdruck gegeben hat. Der schwermüthige Jaques durchschaut die Furchtbarkeit alles menschlichen Thuns, in dem Anblicke des verwundeten Wildes; „es schwört, dass der jagdlustige Herzog auf diesem Wege mehr Unrecht übe, als sein Bruder, der ihn verbannt“;

„schwört, dass wir
Nichts als Tyrannen, Räuber, Schlimmres noch,
Weil wir die Thiere schrecken, ja sie tödten,
In ihrem heimathlichen Sitz“.

Wenn schon manche, unsichere Vermuthungen in Jaques den Dichter selbst haben vernehmen wollen, so glauben wir vielmehr den tiefen Grund angegeben zu haben, warum allerdings in solchen Worten jene Stimmung unmittelbar angesprochen erscheint, welche vielleicht aus Shakespeare den Einsiedler von Stratford gemacht hat, jedenfalls aber seiner Dichtung die Bedeutung eines Urtheilsspruches über seine geschichtliche Umgebung verleiht.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

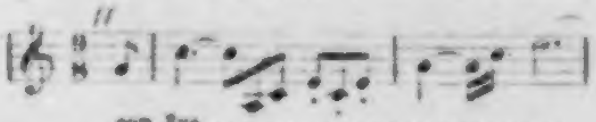
Von Heinrich Porges.

Die Walküre.

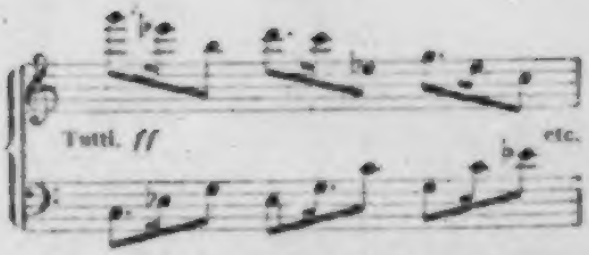
Zweiter Aufzug.

Vorspiel und erste Scene.

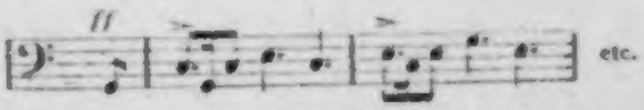
über das Vorspiel des zweiten Aktes eröffnende Einsatz der Trompeten



musste mit grösster Kühnheit erfolgen, und mit der gleichen schneidigen, energisch vordringenden Kraft war dieses Motiv stäts bei seinem öfteren späteren Auftreten wiederzugeben. Der Vortrag dieses symphonischen Satzes erheischt überhaupt die grösste Heftigkeit aller Akzente und gleichzeitig den freiesten lyrischen Schwung; nur hierdurch werden wir in jenen Aufruhr aller Gefühle mit hineingerissen, der als kampfbereiter Todesmuth und schmerzdurchbebte Liebeswonne die Herzen des in jäher Flucht dahinjagenden unseligen Liebespaares durchstürmt. Von der Wendung nach C-moll



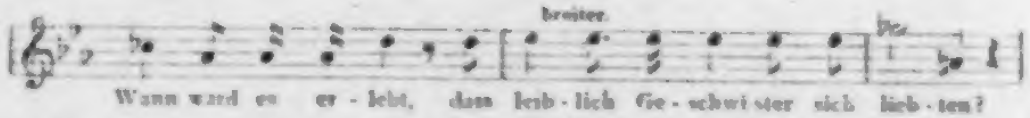
angefangen, verlangte der Meister bei grösster Wucht die deutlichste Hervorhebung aller metrischen Akzente, d. i. aller Taktanfänge, und damit musste sich ein geringes, eben durch das lastende Schwergewicht der Ausführung motivirtes Zurückhalten des Tempo's verbinden, das sich bis zum Eintritte des Walkürenthema's in C-dur



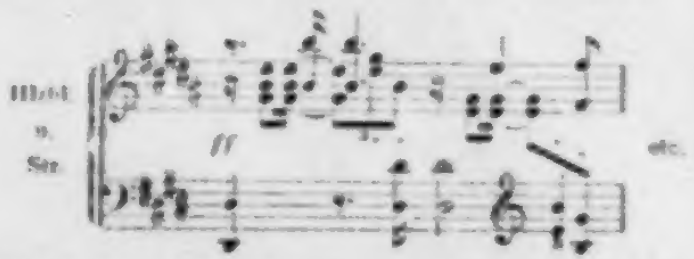
zu erstrecken hatte. Dieses Thema selbst war wiederum mit jener dominirend wirkenden rhythmischen Schärfe vorzutragen, von der wir schon beim Eingange des ersten Aktes gesprochen haben. Im letzten Takte des Vorspieles

waren die Anfangsnoten des daktylischen Motivs scharf zu markiren. Das sich hieran anschliessende kurze Zwiegespräch zwischen Wotan und Brünnhilde ward durchaus energisch und rasch vordringend wiedergegeben; die Reden Wotan's von wuchtiger Kraft, die Brünnhilden's von überschäumendem Jugendmuth erfüllt. Bei den Worten der letzteren *Hei! wie die gold'ne Geissel sie schwingt! Die armen Thiere ächzen vor Angst, wild rasseln die Räder, zornig fährt sie zum Zank* war die den scenischen Vorgang so drastisch illustrirende Orchesterbegleitung wesentlich schwächer zu spielen. „*Vornehm, wie ein König zu sprechen*", lautete die ausdrückliche Anweisung des Meisters bei Wotan's Worten *Was Fricka kümmert, künde sie frei.* In dem ganzen, an fesselndem Detail überreichen Dialoge erneute er eine oft gethane Mahnung, keine Zögerung im Tempo eintreten zu lassen, zu welcher Sänger und Spieler gerade bei gemüthstiefen Stellen so leicht hinneigen. Am Schlusse ihrer in hartem Tone gehaltenen Rede *Wie thörig und taub du dich stellst, als wusstest fürwahr du nicht, dass um der Ehe heiligen Eid, den hart verletzten, ich klage!* musste Fricka etwas zurücktreten und mit Emphase die linke Hand erheben. Der Anfang der Stelle *Achtest du ruhmlich der Ehe Bruch, so prahle nun weiter und preis' es heilig, dass Blutschande entblüht dem Bunde des Zwillingspaars!* war ohne alle äusseren Bewegungen wiederzugeben; erst von den eine steigernde Erregung verrathenden Worten *Mir schaudert das Herz, es schwindelt mein Hirn: brünstlich umfing die Schwester den Bruder!* angefangen, belebt sich wieder die

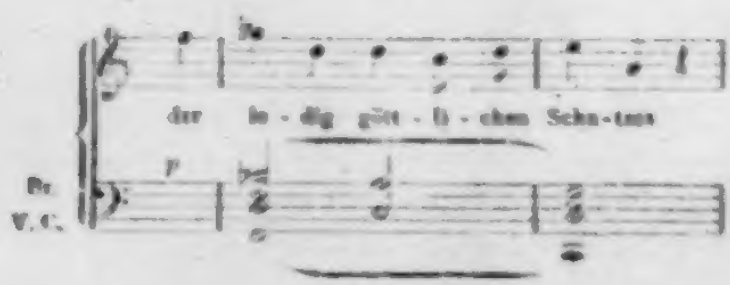
mimische Aktion, die bei dem im Tone einer erhabenen Entrüstung gethanen fragenden Ausrufe



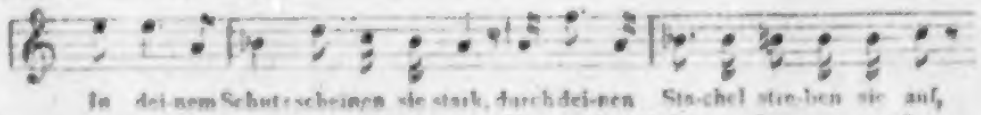
in eine plastische Attitüde übergeht. Mit zurückgebeugtem Oberkörper und hoch erhobenen Armen steht Fricka vor uns und verharrt dann einige Zeit in dieser grossartig wirkenden Stellung. Bei den Worten *So ist es denn aus mit den ewigen Göttern, seit du die wilden Wälsungen zeugtest?* schreitet sie nahe an Wotan heran; hart und heftig klingt ihre Stimme, wenn sie ihm zuruft: *Heraus sagt' ich's, traf ich den Sinn?* und bei den letzten Worten ihres Vorwurfes *dass nach Lust und Laune nur walte dieses frevelnde Zwillingspaar, deiner Untreue zuchtlose Frucht* wendet sie sich mit Schauder ab. In dem sich hieran anschliessenden arioso, im Tone leidenschaftlicher Klage gehaltenen Tonsatze in Gis-moll, ist die Begleitung dem Gesange sorgsam unterzuordnen und besonders bei der üppig klingenden H-dur-Stelle *wie des Wechsels Lust du gewannest* etc. ist die Tonstärke in allen Instrumenten möglichst zu mässigen. Von den Worten *und Brunnhilde selbst, deines Wunsches Braut, ist Gehorsam der Herrin du gebot* angefangen wendet sich Fricka wieder direkt Wotan zu und am Schlusse ihrer zuletzt zu grösster Leidenschaft sich steigernden Rede, in welcher der anfängliche Ton der Klage sich in den der Anklage verwandelt hat, tritt sie bei dem Orchesternachspiele



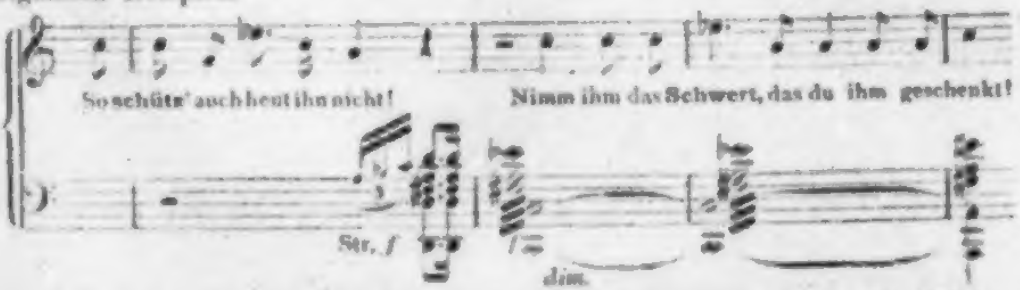
mit grosser Heftigkeit zurück. Ihr ganzes Wesen hat nun einen wie gebieterischen Charakter angenommen und mit schneidigster Schärfe ruft sie die Worte *So fuhr' es nun aus, fülle das Mass, die Betrog'ne lass auch vertreten.* Ernst drohend horcht sie Wotan's ruhig gesprochener Antwort, in welcher die Takte



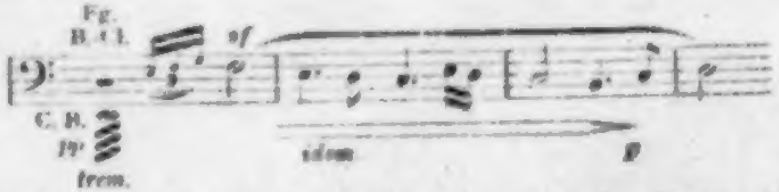
mit bedeutsamem Ausdruck und etwas gehalten wiederzugeben waren. Bei den Worten *Mit tiefem Sinne willst du mich täuschen!* etc. fährt Fricka mit der Hand nach der Stirn; ihre ganze Erwiderung durfte bei aller Bestimmtheit des Tones nicht das Gepräge der Hastigkeit haben, und besonders mahnte der Meister bei der Stelle



daran, die kleinen (Sechzehntheil-) Noten ja nicht zu kurz zu nehmen. In dem Satze *doch diesen Walsung gewinnst du dir nicht* war das Wort *gewinnst* mit scharfer Akzentuirung hervorzuheben. Das Gleiche gilt für die in dem folgenden Beispiele

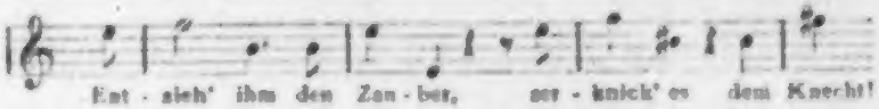


gesperrt gedruckten Worte. Erschreckt fährt Wotan zusammen. Die Wirkung des jetzt folgenden Vorganges beruht hauptsächlich darauf, dass der Darsteller des Wotan sein vergebliches Ankämpfen gegen Fricka's immer herrischer werdendes Drängen durch die stumme mimische Aktion in ergreifender Weise zum Ausdrucke zu bringen versteht. Das musikalische Gegenbild der an seinem Innern „nagenden Herzensnoth" bildet die Fricka's Rede begleitende Melodie des Orchesters

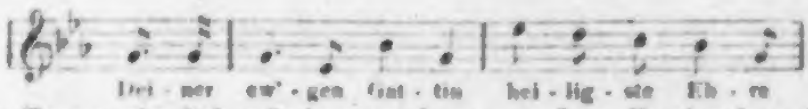


Bei den Worten *für ihn stiessest du das Schwert in den Stamm*, tritt Fricka nahe an Wotan heran, entfernt sich aber nach der Stelle *Mit Unfreien streitet kein Edler!* wieder von ihm und mit einer (mit dem scharf zu akzentuirenden Worte *straft* genau zusammentreffenden) gebietenden Handbewegung ruft sie ihm zu: *den Frevler straft nur der Freie* etc. In gleicher Weise und dabei mit geradezu furchtbarer Energie hat Fricka ihre Forderung *Lass' von dem Walsung!* kundzugeben, und mit erlebendem und unheimlich gedämpftem Tone spricht Wotan die Worte *Er geh' seines Wegs.* Bei der Stelle

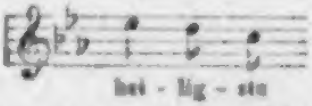
musste der letzte Ton (des) ganz kurz abgebrochen werden und Fricka von hier an wieder in Wotan's Nähe stehen. Mit einschneidender Markirung und stätem Festhalten des gebieterischen Tones hat Fricka die Anfänge der Phrasen



hervorzuheben. Bei der durch Adel und Gemüthstiefe gleich hervorragenden Melodie



ist das Tempo ziemlich mässig zu nehmen, so dass die einzelnen Achteltriolen der Begleitung scharf abgetrennt zu Gehör kommen. Der Melodietheil



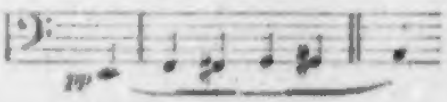
musste nach des Meisters Anweisung mit besonderer Wärme und gehobenem Ausdruck gesungen werden, und Wotan's Stimme bei seiner letzten, in furchtbarem Unmuth gegebenen Antwort *Nimm den Eid!* wie gebrochen klingen.

Zweite Scene.

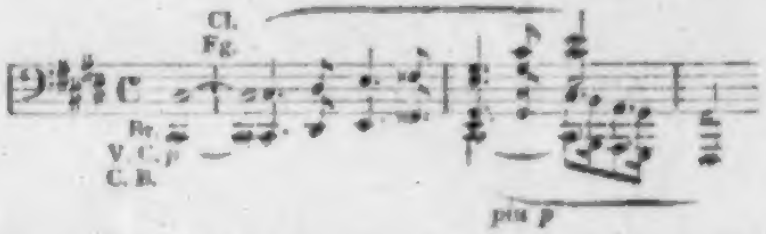
Bei ihren Worten *So sah ich dich nie: was sagt dir das Herz* musste Brünnhilde mit ängstlicher Besorgtheit nahe an Wotan herantreten. Zu geradezu furchtbarer Wirkung gelangte der das gewaltigste Pathos verlangende Gefühlsausbruch Wotan's, in welchem das vergebliche Ankämpfen gegen eine höchste, selbst über dem Gotte herrschende sittliche Macht einen so erschütternden Ausdruck findet. Hier sind die heftigsten Akzente am Platze, besonders ist auch im Orchester das rasche Anwachsen der Tonstärke in dem mit dämonischem Grollen aufsteigenden Motive

und dem damit alternirenden Fluchthema mit grosser Vehemenz auszuführen. Das Tempo von Wotan's geheimnissvollem Berichte *Als junger Liebe Lust mir verblich* etc. ward etwas bewegter genommen, als die vorangehenden Takte des Orchesters. Der Vortrag trug hier durchaus das Gepräge jenes episch-dramatischen Styles an sich, der uns den Gemüthszustand des Erzählenden mitempfinden lässt und ebenso den Inhalt seiner Mittheilung zu deutlichstem Wissen bringt. Nur das durchdringendste Verständniss des letzteren kann die Darsteller befähigen, bei stätem Festhalten einer unheimlich-düsteren Tonfärbung eine solche Mannigfaltigkeit der Charakteristik der einzelnen Momente zu verbinden, durch die auch unsere Verstandesthätigkeit stäts von

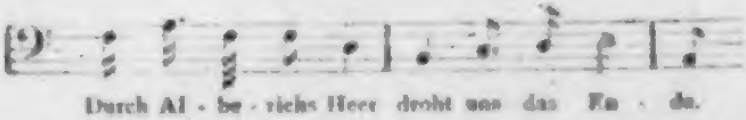
Neuem wachgerufen und befriedigt wird. Die Eigenthümlichkeit und Schwierigkeit des hier gestellten Problems hat der Meister selbst (unter Anerkennung der Vorzüglichkeit seiner Lösung durch den Darsteller des Wotan) in seinem „Rückblicke auf die Bühnenfestspiele“ *) zur Sprache gebracht. Die Angaben der Partitur über die geforderte Art des Vortrags gehen übrigens gerade hier so sehr ins Einzelne, dass ihnen nur einige ergänzende Bemerkungen beizufügen sind. So war der aufsteigende Gang der Bässe bei den Worten *mit ihm bezahlt' ich Walhall's Zinnen*



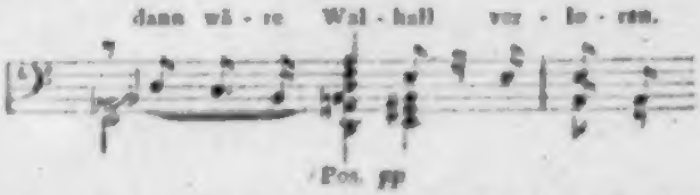
mit etwas schwerer, wie mühevoll aufwärts schreitender Akzentuirung auszuführen. Die zu Wotan's Füssen gelagerte Brünnhilde erhebt sich beim Beginn ihrer Rede *Deinen Saal fullten wir weidlich* etc. ein wenig, kehrt aber bei den Worten *Was macht dir nun Sorge, da nie wir gesaumt?* sogleich wieder in ihre frühere Stellung zurück. Das hierauf, als Ausdruck einer in Wotan's Innern aufsteigenden Erinnerung geheimnissvoll ertönende Erda-Motiv



war in einem gegen das Vorangegangene kontrastirenden wesentlich langsameren Tempo zu nehmen. Am Schlusse der Takte

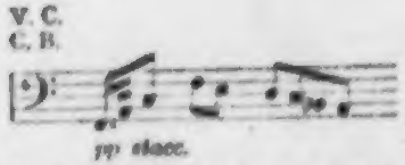


musste der Sänger den Ton leise wie in's Leere verhallen lassen, und die kurz darauf folgende, analoge Kadenz

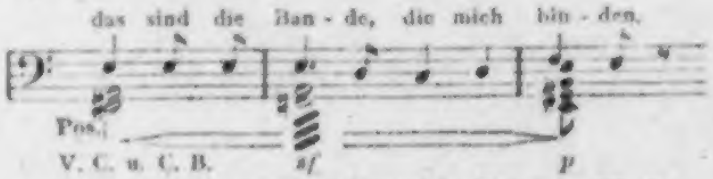


wirkte durch eine geringe Dehnung als der Ausdruck eines tief sorgenvollen Bedenkens. Das gangartig durch mehre Takte geführte Vertragsmotiv

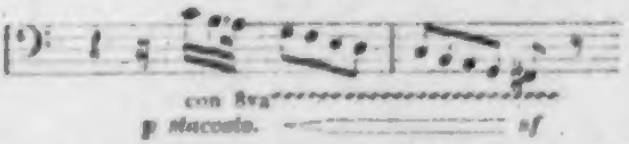
*) Bayreuther Blätter, Jahrgang 1878, 12 Stück, S. 360.



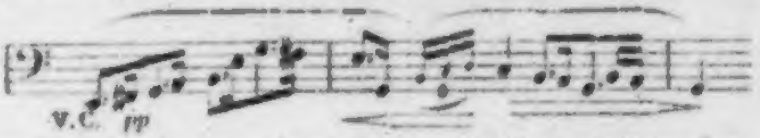
war ohne jedes Eilen scharf und gemessen zu spielen, und mit Bedeutsamkeit und geringem Zurückhalten des Tempo's ward die mit dem Ausdruck der Bitterkeit zu sprechende Phrase



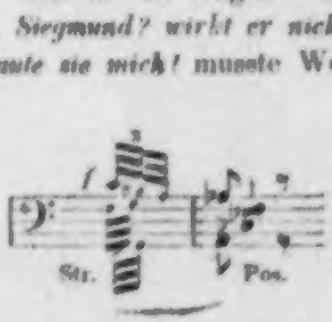
vorgetragen. Das als Reminiszenz auftretende Vertrags-Motiv



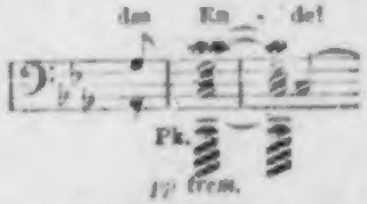
hatten die Posaunen mit hervortretender Markirung zu Gehör zu bringen. Der jetzt nachfolgende, von einer weit ausgedehnten Bassmelodie



getragene Tonsatz durfte anfangs nicht schnell gespielt werden, und die nach und nach eintretenden Beschleunigungen des Zeitmasses waren wohl motivirt und ohne jede überstürzende Hastigkeit auszuführen. Dieser tief leidenschaftliche und gleichzeitig elegisch klagende, wie aus dem Munde unsichtbarer Rhapsoden ertönende Gesang ist als ausdrucksvollste Deklamation vorzutragen, und die Raschheit des Tempo's darf sich nur so weit steigern, dass durch sie die vorgeschriebene reiche dynamische Nuancirung nicht unmöglich gemacht wird. Brünnhilde, die den leidenschaftlichen Ergüssen Wotan's immer mit grösster Theilnahme folgt, legt bei dessen Ausrufen *O göttliche Noth! Gräuliche Schmach!* in erregtem Mitgefühl die Hände auf seine Knie und mit innigstem Blicke ihm in die Augen schauend stellt sie dann die Frage *Doch der Walsung, Siegmund? wirkt er nicht selbst?* Nach der Stelle *zu tiefster Scham durchschaute sie mich!* musste Wotan bei dem schneidenden Einsatze

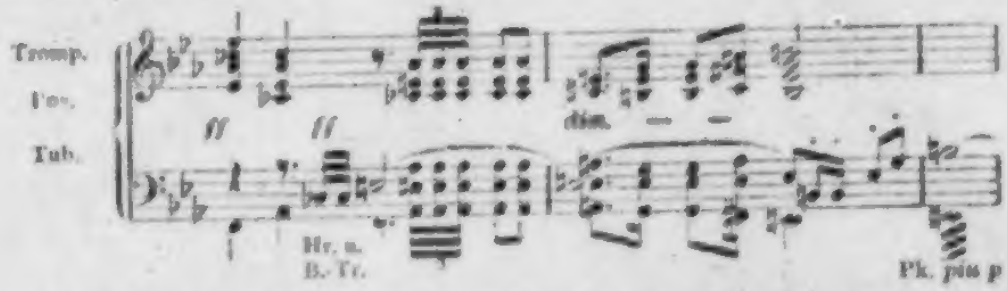


schmerzlich aufzucken. Unmittelbar nach den rasch hingeworfenen Worten *Ihren Willen muss ich gewähren* etc. erhebt er sich, und gleich darauf steht auch Brünnhilde auf. Den Höhepunkt des nun folgenden, mit immer furchtbarer werdender dämonischer Energie hervorbrechenden und von überströmender Gefühlsgewalt erfüllten Ausbruches Wotan's bildet der machtvoll hervordringende Ausruf *Nur Eines will ich noch — das Ende!* Vor dem uns mit unheimlichem Grauen berührenden C-moll-Dreiklange



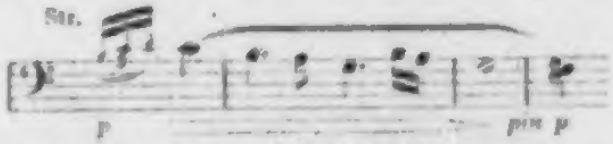
ward eine lange Pause gemacht. Sie wirkte als Nachklang der uns im Tiefsten durchbebenden Erschütterung, und zugleich hatte man das Gefühl, wie während dieses von einer geheimnissvollen Erhabenheit umgebenen Schweigens in Wotan's Innern eine tiefe Selbstbesinnung sich vollziehe. Die beiden Phrasenglieder

mussten in scharfem Kontraste sich von einander abheben, und die erste Hälfte mit dem Tone schneidiger Bitterkeit, die zweite mit nachlassender Weichheit gesungen werden. Auf die Nothwendigkeit eines genauen Auseinanderhaltens der beiden gleichzeitig in so charakteristischer Umbildung auftretenden Motive

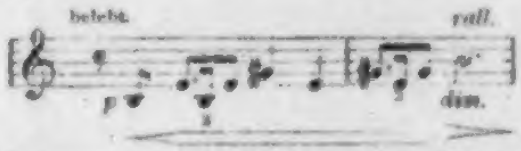


hat der Meister in seinem Aufsatze „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama" (Bayr. Bl. 1879 S. 322) mit Nachdruck hingewiesen. Mit schwerer Wucht müssen die beiden ersten Akkorde des Walhall-Thema's ertönen, dem das querständig einsetzende Weltherrschaftsmotiv mit schneidiger Schärfe wie ins Wort fällt, um dann allein aus dem wie zusammenbrechend versinkenden Walhallthema wieder aufzutauchen. Ein geringes, wie hemmendes Zurückhalten des Tempo's ermöglicht eine deutliche Gestaltung dieser merkwürdigen Stelle. Vor ihren Worten *O sag' kunde, was soll nun dein Kind?* stürzt Brünnhilde mit

leidenschaftlich heftiger Bewegung in Wotan's Nähe. Ihr lyrischer Erguss *Den du zu lieben stets mich gelehrt* ist mit freiestem Durchbruche der Empfindung zu singen und besonders die Stelle *der in hehrer Tugend dem Herzen dir theuer* (während welcher sie noch näher zu Wotan vorschreitet) durch glühende Wärme des Ausdruckes hervorzuheben. In ihrer Erregtheit dann jede Rücksicht vergessend wendet sich Brünnhilde nach ihren Worten *gegen ihn zwingt mich nimmer dein zwiespältig Wort!* mit trotziger Gebärde ab. Doch der eben hierdurch hervorgerufene furchtbar dämonische Zornesausbruch Wotan's vernichtet schnell dieses plötzliche Aufwallen eines selbständigen Wollens, und der Nachklang ihres erschreckten Erbebens durchzittert noch ihr Inneres, wenn sie mit Erstaunen sich wieder zu fassen suchend vor sich hin spricht: *So sah ich Siegvater nie, erzürnt ihn sonst wohl auch ein Zank.* Die im Orchester ertönenden Zwischensätze wie



dürfen nicht verschleppt werden, und das Walkürenmotiv



war sehr leicht, gleichsam nur andeutungsweise zu spielen. Während des gleich einem tragischen Chorgesang uns berührenden Nachspiels des Orchesters (A-moll) geht die in ihrem Wesen wie gebrochen erscheinende Brünnhilde langsam und mit stockenden Schritten ab.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal."

3.

Gelehrte Beurtheilungen dramatischer Charaktere.

Nachdem wir die beiden Lieblingsgedanken des geistlichen Mythologen Paulus Cassel betrachtet haben, unter deren Banne er als Gelehrter Wagner's Dichtungen zu beurtheilen gezwungen war, wenden wir uns seiner Beurtheilung selber zu und gerathen gleich vor dem ersten Worte in ein bedenkliches Stutzen. Wenn Jemand eine Besprechung von Wagner's Parsifal mit dem Namen „*Secundille*" anhebt, der uns sofort ganz aus Wagner's Gestaltenkreise hinweg in das litterarisch interessante Nebenwerk Wolframischer Epik führt, so zeigt er uns damit

schon deutlich genug, auf welchem Standpunkte er steht; und dieser erste Eindruck bewährt sich als richtig durch die ganze Besprechung hindurch. Obwohl jene beiden Lieblingsgedanken unseres Gelehrten (der Gral als panes gradilis und Klingsor als Lucifer) der epischen Dichtung Wolframs, mit ihrem Gral als Edelstein und Klinschor als nekromantisch-pfäffischer Herzog von Capua, gerade gänzlich fremd sind, so ist ihm jedoch in allem Übrigen Wolfram, und nur Wolfram, der einzig echte und strenge Massstab für alle späteren Dichtungen, welche ihren Stoff dem Gral- und Parcivalkreise entnehmen. Was Wagner in seinem Drama, abgesehen von jenen beiden Cassel'schen Gedanken, nicht nach der Schablone des Wolfram'schen Epos gemacht hat, das ist falsch und schlecht, ja, es ist eigentlich niederträchtig, und mindestens frivol. Dieses nennt man draussen „wissenschaftliches Verfahren". War die Gelehrsamkeit des Sagenkenners vielleicht allzu philologisch geartet, um den wesenhaften Unterschied zwischen den ästhetischen Gesetzen für die Bildung eines *Epos* und eines *Drama's* zu erkennen, so musste er doch auf das Klarste das litterarische Gewordensein einer Dichtung wie Wolfram's „Parcival" durchschauen, musste wissen, wie sich derselbe Grundstoff aus einzelnen mythischen Urzügen mit der Zeit zu vielfach wechselnder Form zusammengefügt und auf diesem Wege dann auch in einem gewissen Zeitpunkte des Mittelalters eine bestimmte Gestaltung durch Wolfram angenommen hat, worin er nun als eine epische Darstellung der weltlichen und kirchlichen Anschauungen und Lebensformen eben jener historischen Hohenstaufenzeit vom Anfange des 13. Jahrhunderts uns erhalten geblieben ist. Diess anerkannt, dürfte der besonnene Gelehrte aber nicht verlangen, dass nach 666 Jahren ein Dramatiker unserer Tage das jener historischen Periode vollkommen entsprechende, in sich vollendete Meisterwerk eines Wolfram nur einfach in dramatische Form umzuschreiben habe, um nur so und nicht anders wieder ein vollkommenes modernes Kunstwerk zu schaffen. Nun aber kommt ihm plötzlich das eigenthümliche gelehrsame „*Versehen*" an einer bestimmten, besonders interessanten geschichtlichen Periode oder litterarischen Gestaltung mitten zwischen die wissenschaftliche Entwickelung und verstopft sie an jener gewissen Stelle zum dichten Knäuel hartnäckigsten Vorurtheiles. Was nun nicht mit jenem historisch-litterarischen Ideale des Gelehrten übereinstimmt, das rettet alle Weisheit der Welt und alle Schönheit der Kunst nicht vor seiner verurtheilenden Kritik, worin er schliesslich aus fachmässiger Beschränktheit der Urtheilsfreiheit geradezu als böse erscheint und auf höchst unwürdige Missdeutungen verfällt. Hören wir nur gleich das Ärgste:

„Es ist ein romantisches Zauberspiel, was Wagner geschaffen, das sich die Farben und Namen aus dem alten Werke leiht, soweit sie auf der Bühne Effekt machen. Das Spiel ist für die Bühne und die Musik geschrieben. Die Legende von Parcival selbst zieht es herab und entkleidet sie ihrer tiefsten Lehren; wie wenn ein Mädchen aus einem duftenden Kirch-Garten hier und da eine Blume abreisst um einen Kranz für die Statue einer Venus zu pflücken, so ungefähr nimmt sich das Bühnenweihfestspiel aus. Die Poesie des Heiligen und Wahrhaften im Menschenherzen wird entweiht, um der Bühnen-Kunst zu blendenden Effekten zu dienen."

Soweit kommt man in solcher Verfahrenheit des Geistes; und hiernach heisst es dann weiter in entsprechender Flachheit der Auffassung und des Ausdruckes:

„Man kann allerdings dem Komponisten, und einem Wagner nun gewiss nicht, verbieten, ein selbstständiges Textbuch zu componiren, aber warum nennt er es Parsital? Es stand ihm ja frei, die wenigen Personen, die darin agiren, mit anderen Namen zu nennen." — —

O ja, es stand ihm Alles frei; was er aber in seiner künstlerischen Freiheit gethan hat, das ist nichts Anderes, als was jedem Dichters eigenthümlichen Recht von jeher gewesen ist und immer bleiben wird: er hat aus einer alten viel

gestaltigen Volksüberlieferung von tiefbedeutsamem, geistigem Gehalte die einfachen typischen Grundzüge der Handlung, der Personen und des leitenden Gedankens entnommen, und daraus in einer Konzentrirung, wie allerdings nur der musikalische Dramatiker es vermochte, ein Drama geschaffen, welches ohne den geringsten Ueberschuss an episch-dichterischem, aber auch an opernhaft-musikalischem Nebenwerke ganz aufgeht in der erhabenen Darstellung der reinen Idee christlicher Religion, durchgeistigt von deutscher Weltanschauung nach der genialen Entschleierung des Welträthsels durch unseren letzten grossen Philosophen. Dass dies nicht mit einer formellen Dramatisirung des mittelalterlichen Epos Wolfram's abzumachen war, ist jedenfalls ein grosses Glück für das Kunstwerk und seine Hörer, wie sehr es auch den Gelehrten bekümmern mag, der überall nur nach Wolfram sucht, und den wir nun auf dieser Suche noch ein wenig in das Einzelne begleiten wollen.

Es wird bei Wolfram einmal (519) erwähnt, dass eine heidnische Königin Secundille dem Anfortas ein missgestaltetes Geschwisterpaar, Malkreatür und Kondrie, zum Geschenke gemacht habe; den Ersteren schenkte er dann weiter an die verführerische Orgelase, die Andere blieb als Gralsbotin in seinem Dienste. Welche besonderen Folgen dieses Schenken und Geschenknehmen für Anfortas gehabt habe, ist nirgends gesagt; doch mag der Sagenforscher kombiniren, dass es wohl in einer gewissen Verbindung stehen dürfte mit der an anderem Orte (478 ff.) erzählten Verschuldung des Anfortas, welche als ein Minneabenteuer dargestellt wird, wobei ihn „ein Heide" mit vergifteter Lanze traf. Wenn der Gelehrte dergestalt kombinirt, so nennt man ihn geistreich, und er leistet dem Verständnisse der „Sage" einen grossen Dienst. Wenn der Dichter dasselbe thut, aber nicht nur einer geistreichen wissenschaftlichen Kombination halber, sondern um daraus zur Schöpfung lebenskräftiger und künstlerisch vollkommener Gestalten zu gelangen, so wirft der Gelehrte ihm den willkürlichen Eingriff in die „Sage" vor, welche doch selbst erst durch allerhand gelehrte Kombinationen aus überlieferten Einzelzügen sich herstellen liess, aber niemals als ein geheiligtes Ganzes gleichsam vom Himmel gefallen ist. In Wolfram's Epos, das als ein solches reiche Gestaltenfülle verlangt, nimmt sich das phantastisch-hässliche Geschwisterpaar recht gut oder, wie Cassel sagt, *neckisch genug* aus, und die Unterscheidung ihrer Charaktere, des bösartigen Malkreatür und der treuen Kondrie, darf mit Recht als „ein feiner Zug" des Dichters bewundert werden, obschon diese ganze hübsche Erfindung in die eigentliche Handlung nicht eingreift. Nur Kondrie spielt darin eine bedeutsame Rolle als die Botin des Fluches und der Befreiung vom Fluche über Parcival, während Malkreatür überhaupt nur in der Episode von Gawan's Abenteuer bei Orgelase einmal vorübergehend erwähnt wird, wobei die Geschichte der Gaben-Secundillens gelegentlich ihren Platz findet. Was aber sollte um des Himmels Willen Wagners Drama mit einem Malkreatür anfangen?! Hierin wäre jede epische Gestaltenfülle vom Uebel; an Stelle jener bunten Menschenmenge, welche für die Veranlassung und Ausstattung der verschiedenen Abenteuer der epischen Helden nothwendig ist, stehen hier die wenigen, vom Dramatiker in der Gesammtheit der Tradition empfindungsvoll erschauten, aus der genialen Intuition des Künstlers zu neuem Leben geschaffenen, einfach und stark gezeichneten Grundfaktoren der tragischen Handlung vor uns, und gerade jenes „Wenige", das der Gelehrte so spöttisch akzentuirte, ist das Grosse und Künstlerische, das wir bei unserem Dichter zu bewundern haben. Für die *feinen Züge* sorglich ausmalender *Epiker* haben wir hier die *grossen Thaten* des aus der Tiefe des tragischen Gedankens schöpfenden Dramatikers. Wird uns von ihm eine solche wunderbar einzige dramatische Gestalt wie die Kundry seines

„Parsifal" geschaffen, so sehen wir in ihr mit staunender Freude das selbständige lebendige Kunstwerk, und wenn wir „gelehrt" genug sind, so können wir auch an der hier ganz zur dichterischen Persönlichkeit gewordenen mythologischen Kombination unser Wohlgefallen finden, welche der Dichter für diese seine seelenvolle und tiefsinnige Charakterschöpfung vollzogen haben musste. Doch der rechte Gelehrte, so scheint es, ist durch die feinen Züge eines in mittelhochdeutscher Sprache gedichteten Epos dergestalt geblendet, dass er kein Auge mehr haben kann für die neue dichterische Gestaltung der ganzen Sagenfülle des Gral- und Parcival-Kreises, in welcher, um des dramatischen Zweckes willen, gewissermaassen die vielfältige Menge epischer Weiblichkeit (welche der Gelehrte wiederum als Brechungen und Spaltungen einer weiblichen Urgottheit kennen muss) zur einheitlicher Persönlichkeit sich wieder verschmolzen hat. Ja, er übersieht sogar, im Bedauern über den unbenutzt gelassenen Gegensatz von Malkreatur und Kondrie, die weit über die blosse Diensttreue der Gralsbotin hinausreichende, in ihrer tragisch-dramatischen Entwickelung um so tiefer ergreifende Darstellung wahrhaft *dienender Treue* in der Gestalt der Kundry Wagner's, und fragt vorwurfvoll: „Warum das Kundrie nehmen, was ihr die Dichtung gab — in hässlichem Körper ein wunderbar treues Herz!" gleichwie er eine der menschlich schönsten Figuren des Dramas, den derb-gemüthvollen **Gurnemanz**, nicht zu schätzen versteht, weil er in ihr nur eine, den „organischen Gedanken" Wolfram's zerstörende „*Verwechslung*" des weltlich erfahrenen Ritters Gurnemanz mit dem geistlich erhabenen Sittenlehrer und Klausner Trevrecent aus dem Epos missbilligend zu bemerken hat! —

In dieser seltsamen Auffassung, als ob jede Verbindung episch getrennter Züge zu plastisch-dramatischer Einheit nur eine Verwischung, Entstellung und Veräusserlichung dichterischer Gestaltung sei, hierin spiegelt sich dieselbe Befangenheit der Urtheilskraft wieder, welche wir in der so allgemein verbreiteten Meinung über die Vermischung und Entstellung der *Einzelkünste* durch Wagner wirksam finden; wobei Niemand zu beachten scheint, dass durch ihn eine neue, in sich vollendete *Kunstform* uns gewonnen ist, welche in sich selbst die Macht besitzt, an lebendiger Stylvollkommenheit und Wirkungsfähigkeit im edelsten Sinne die in die Gränzen ihrer Eigenart eingeschlossene Bedeutung der Einzelkünste zu übertreffen.

Von der völligen Misskennung dieses neuen Kunststyles zeugt es nun auch, wenn der Gelehrte an Wagner's **Amfortas** Anstoss nimmt, weil dieser nicht, wie bei Wolfram, sein Leiden in „majestätischer Geduld" trage, sondern „wie ein Fieberkranker mit wahnsinnigen Phantasien" sich benehme. Also die grandiose Tragik des Leidens, die wahre Majestät des höchsten Pathos, die herzzerreissende Gewalt der Selbstzerstörung in der Verzweiflung der Schuld und der bis zum Wahnsinne sich steigernden Sehnsucht nach der Erlösung von dem fluchverfallenen Leben im Tode — diess sagt dem Gelehrten nichts?! Amfortas als der leidenschaftsvolle Gegensatz zu der erhabenen Heiligkeit des Titurel und seiner reinen, schuldlosen Gralsgenossenschaft, — und alsdann wiederum zu dem erlösungbringenden, mannhaft starken Helden Parsifal — davon bemerkt der Gelehrte nichts?! — Und warum nicht? — „*Amfortas ist der kranke Staat, und sein Bruder Trevrecent die Klostertheologie.*" — So lautet hier seine vorgefasste und maassgebende Meinung. Er klagt daher: „Amfortas hat die Idee des kranken Staates, welche er auch im Leid noch kraftvoll darstellt, bei Wagner völlig verloren." Das ist das Unglück! Warum hat Wagner diese „Idee" nicht festgehalten? Nun ist natürlich sein ganzer Amfortas voller „Missverständniss" — für den Gelehrten; ja, er sagt es geradezu: „Auch was Amfortas **spricht**, ist

voller Missverständniss." Wagner hat also seine eigene Dichtung nicht verstanden, weil er sie nicht so verstanden hat, wie Cassel den Wolfram. Von diesem Verstehen und Missversehen liefert uns dann auch schliesslich der Moment der Heilung des Amfortas ein interessantes Beispiel. Diese Heilung des majestätisch Geduldigen durch die gebotene Frage Parcival's: „*Was fehlt euch, Ohm?*" ist von rührender Wirkung — im Epos. Dort konnte auch diese s. z. s. symbolisch formale Abstraktion der Fragestellung selbst von Wirkung sein, weil der Erzähler nicht nur an die Phantasie, sondern auch an den denkenden Verstand der Hörer sich richtet. Der Dramatiker aber hat überall das volle, warme, sichtbare Leben zu bieten. Wie sollte sich wohl jener epische Vorgang der Heilung des demüthig duldenden Königes durch das blosse Aussprechen der *Frageformel* auf der Bühne dramatisch wirksam denken lassen? Das dramatisch Wirksame ist aber nicht identisch mit jenen „Bühneneffekten", welche der Gelehrte einzig zu erblicken glaubt, wann er sich aus dem Epischen hinausgewiesen sieht. Hier gerade war es allein der grossgeartete Gegensatz zwischen dem zum Wahnsinne der Todessehnsucht ausbrechenden verzweifelt Leidenden und dem plötzlich wie vom Himmel herab sich ergiessenden Segen der Heilung durch den in feierlicher Ruhe mit dem heiligen Speere heimkehrenden und die Wunde berührenden Parsifal, was den höchsten Begriff dramatischer Wirkung in der Schlussscene des Dramas zu lebendigem Ausdrucke bringen konnte. Und wiederum eben in dieser dramatischen Darstellung der Heilung wird auch der Kern der Wahrheit uns enthüllt: wie in der höchsten Verzweifelungsnoth die göttliche Gnade die Erlösung bringt. Diess aber ist nicht von dem erzählenden Epiker zu verlangen, welcher, wo die *Beschreibung* nicht ausreicht, durch eine geistige *Symbolik*, durch Wort und Bild, dem begrifflichen Verstande sich mittheilen muss. Die vollkommene Darstellung der Leiden, der Klagen und der Heilung des Amfortas war allein dem musikalischen Dramatiker möglich; der Epiker konnte uns nur erzählen:

„Das that an seinen Wunden
Anfortas weh mit solcher Qual,
Die Frau'n und Ritter allzumal
Hörten sein Geschrei ertönen,
Mit Jammerblicken und mit Stöhnen
Gab er seinen Jammer kund",

woraus man übrigens ersieht, dass die „majestätische Geduld" des Anfortas, welche der Gelehrte rühmt, nicht so wörtlich zu nehmen ist.

Wenn man weiter in der Erzählung Wolfram's liest, so merkt man auch, welche phantastische Fülle epischer Ausstattung den strengen Kritiker Wagner's, auch noch bei diesem Schluss-Momente in der Gralsburg Wolfram's, das jammervolle Geschrei des kranken Königes gänzlich vergessen machen konnte:

„Als Stollen an dem Spannbett prangen — sah man aus Horn gedrehte Schlangen.
Dass das Gift beruhigt sei, — waren Wurzeln mancherlei
auf die Kissen ausgesät. — Nur gesteppt und nicht genäht
war das Pfühl, drauf er lehnte, — ein Seidenstoff aus Nauriente;
das Polster drunter war palmate — Das Spannbett war auch sonst berathen
mit theuern Edelsteinen — und mit anders keinen:

— —

Karfunkel und Selenit — Belagius und Jerachit,
Onix und Chalcedon — Korallis und Bertion,
Unio und Ophthallius — Egistites Kerunius,
Gagatrum Heliotropia, — Pantherus und Antrodragma,
Prasem und Sarda, — Hematites, Dionysia,
Achates und Chelidon, — Sardonix und Chalkophon,
Karneol und Jaspis, — Echites und Iris,
Gagates und Ligurius, — Abeston und Cigolithus
Galaktida, Hyacinthus, — Orites und Anydrus,

Absinth und Alabanda, — Chrysolekter, Hiennia,
Smaragd und Magnes, — Sapphir und Pyrrites,
Daneben standen hier und da: — Turkisen und Lizzaris,
Chrysoliten und Rubinen, — Paleisen und Sardinen,
Adamas und Chrysopras, — Diadoch und Topas,
Medus und Malachit, — Berillus und Pesnit."

„*So künstlich fristen musste man Anfortas*" fügt Wolfram dieser Aufzählung bedeutsam hinzu! Ich aber bitte unsere Leser — in Erinnerung an die Anklage des Gelehrten, dass der Dramatiker die feierliche Würde des Gralsritterthumes Wolfram's „opernhaft veräusserlicht" habe — ausser dieser echt epischen Juwelenpracht auch noch die ganze Beschreibung der Gralsburg und des Gralsmahles bei dem ersten Besuche Parcival's genau sich anzusehn, wie man sie in Wolfram's Epos aufgezeichnet findet (Simrock's Uebersetzung, I. 5. S. 312—323, Lachmann's Ausgabe des Originales, S. 115—119, in summa 288 Verse), von den Worten:

„*si giengen uf ein palas*
hundert krone dâ gehangen was"

bis zu dem Schlusse:

„In kleinen Goldgefässen kam — was man zu jeder Speise nahm:
Pfeffer, Salz und Agrass, — Der Genügsame, der Frass,
Alle hatten da genug, — höflich man es vor sie trug.
Morass, Wein, Sinopel roth, — wonach den Napf ein Jeder bot,
was er Trinkens mochte nennen, — das konnte er darin erkennen,
alles durch des Grales Kraft — die herrliche Genossenschaft
ward bewirthet von dem Gral. — Wohl bemerkte Parzival
den Reichthum und das grosse Wunder; — *doch nicht zu fragen unterstand er* ..."

im Originale:

„*durch zuht* in vrâgens doch verdrôz"! —

Der Gelehrte nennt diess eine „*erhabene lehrreiche Schilderung, ganz frei von der theatralischen Ausschmückung mit Gralsglühen und Gralsschwenken*", welche aus dem Drama „nicht wegzuwischen" wäre. In der That aber musste der Epiker also *schildern*; er konnte das über alle sinnliche Erfahrung hinaus Herrliche und Heilige, Feierliche und Weihevolle, nicht anders als durch eine Fülle von merkwürdigen und glänzenden Einzelheiten aus der Erscheinungswelt, und womöglich aus recht fremden Zonen dieser Welt, aufzählender Weise anschaulich zu machen suchen; während der *musikalische Dramatiker* bei den feierlichen Vorgängen des „Liebesmahles" das christliche (nicht kirchliche) Sakrament in seinen drei Grundbedeutungen, als geistige Erinnerung, leibliche Reinigung und seelische Weihung (vgl. die drei Gesänge beim Mahle), mit der edelen Schlichtheit des tiefsten Verständnisses für das heilige Mysterium darstellen und die Versinnlichung des geistigen Gehaltes nur noch durch die beiden Urelemente des *Tones* und des *Lichtes* in grandioser Reinheit und Würde sich vollziehen lassen konnte. Der Gelehrte aber, in der Reichthumsfülle mittelalterlicher Ritterphantasie auf's Genaueste bewandert, — in dem Gralsheiligthume des „Parsifal" unseres Künstlers vergass er selbst das Fragen, „durch die Zucht" seiner Gelehrsamkeit „verdrossen" es ihn, und er sah nur — die *Oper*; und sprach darüber, an Fragens Statt, seine wahrlich den Unverstand nicht heilenden, sondern den Anstand verletzenden bösen Worte! —

Auch Parsifal's „Thorheit" wusste der Gelehrte nicht zu begreifen, weil in Wagner's Darstellung die vielberedete *Frage* aus Wolfram fehlt. Alsbald tritt ihm die ganze Gestalt wiederum in jenes bösartige Opernzwielicht, sodass er „über die Verzerrung dieses Helden, des schönsten Charakters des ganzen Mittelalters", laute Klage zu erheben hat. „*Es* ist keine Spur mehr von dem Ge-

danken, den Parcival's Frage verschliesst; die Hauptsache sind prachtvolle Kostüme, Anfangs „düstere Beleuchtung", und dass zuletzt der Gral glüht?" Weiter sieht er nichts und weiss er nichts, und ist doch ein gelehrter Sagenkenner, und glaubt als ein solcher auch über unser Bühnenweihfestspiel, noch ehe es auf der Bühne erschienen ist, sein kritisches Verdikt abgeben zu dürfen. In welchem Lichte er selbst dabei betrachtet sein will, das erhellt aus einem, späterhin noch besonders zu berücksichtigenden, „*Nachtrage*", worin er erklärt: „Ich bin nicht sowohl als Kritiker des Wagner'schen Gedichtes, wie als Apologet Wolfram's aufgetreten — oder um mich noch richtiger auszudrücken, als Retter der „Einfalt" des Parcival selbst." Und als dieser „Einfaltsretter" fährt er alsdann fort:

> „Ich kann nicht glauben, dass, wenn R. Wagner die erhabene Idee der *Simplizitas*, die sich in Parcival kund thut, gekannt hätte — durch welche sich allein die Bedeutung der „Frage" auflöst — er sich mit der alten mythischen Erzählung von der Lanze, die verwundet und heilt und die ganz anderen Ideenkreisen angehört, befasst hätte. Denn wo hat dann die Frage seines „Parsifal" noch für einen Sinn, wenn sie gar keine Wirkung haben kann und auf die Lanze warten muss — und warum wird dann das Nicht fragen des Parsifal so sehr gerügt! Es war ja nichts gewonnen, wenn er fragte, nichts verloren, wenn er es nicht that. Hätte nun R. W. die Macht und die Bedeutung des „Simplex" richtig gelöst — und sie ist eben so sittlich wie poetisch herrlich — so würde er die Lanze ruhig haben bei Klingsor hängen lassen. Sie hat gar kein berechtigtes Motiv."

Konnte der Gelehrte „keine Spur" mehr von dem „Gedanken" finden, den „Parsifal's Frage verschliesst", — um so weniger, als es sich bei Wagner gar nicht um diese „*Frage*" handelt —: so müssen wir hier dagegen nun gerade auf jenen Gedanken, nämlich auf die Bedeutung der „Frage" überhaupt hinweisen, um so auch auf die „Berechtigung des Motives der Lanze" zu kommen. Die Frage erscheint bei dem Epiker schliesslich nur noch als ein formell zu erledigendes Symbol für etwas Verschwiegenes, nicht aber als eine, wirklich zum Zwecke des Wissens von etwas Nichtgewusstem gestellte Frage. Denn als Wolfram's Parcival bei seiner endlichen Rückkehr in die Gralsburg den Anfortas fragt: „Oheim, was fehlt euch?" da weiss er längst, was ihm fehlt; aber um die Verkündigung zu erfüllen, dass durch seine Frage der Oheim geheilt werden solle, muss er trotz seinem Wissen noch „fragen". Wilhelm Henzen bemerkt dazu (a. a. O.) Folgendes:

> „Was endlich die mysteriöse Frage betrifft, die Parsifal an den kranken Amfortas richten muss, um ihn zu erlösen, so hat sie Wagner vertieft. Vielleicht liegt auch schon ein tiefer Sinn in den Gegensätzen von Elsa und Parsifal: Das Weib muss glauben, der Mann muss forschen. Wagner aber fasste unser Problem noch mehr an der Wurzel an. Er verpflanzte dasselbe ganz aus der intellektuellen in die ethische Sphäre. Dass Parsifal den Mund aufthut, um zu fragen, das ist doch nur äusserlich; was er dabei empfindet, das ist die Hauptsache. Er kümmert sich eben gar nicht um den Amfortas bei seinem ersten Erscheinen auf Montsalvat, beim zweiten kümmert er ihn, das heisst er empfindet Mitleid. Wie hoch eine solche Auffassung Wolfram von Eschenbach lag, beweist z. B. die folgende Stelle im „Lohengrin". Dort heisst es vom kranken König:
>
> „Er war ohn' alle Hilfe wund,
> Helfen konnten sie ihm nicht;
> Jedoch die Aventiure spricht,
> Nun sei die wahre Hilf ihm da,
> Beim Mitleid lassen sie ihn da."
>
> d. h. Hiesses Mitleid kann ihm nicht helfen; der Held muss erst seine Frage thun."

Hierin zeigt sich die richtige Erkenntniss der „Hauptsache" doch noch mit einigem Irrthume gemischt. Wohl bedeutet die Frage das Mitleid, nicht aber ist das Gefühl des Mitleidens an sich selbst schon für die Leiden des Amfortas

Erlösung spendend. Dem Epiker musste das Mitleiden, nach sagenhafter Symbolik, in die Form der Frage sich kleiden, welche einen bestimmten *Ausdruck* angenommen, und zwar einen Ausdruck im Munde gerade des Einen Menschen, des aus kindischer Thorheit durch Irren und Kämpfen, der Verheissung gemäss, zur Erfüllung seiner Heilungsaufgabe gelangenden Parcival. Der Dramatiker bleibt nicht bei dem blossen *Ausdrucke* stehen; ihm muss das Mitleiden zur *That* werden: aus der Frage, dem symbolischen Worte, wird die Heimbringung des geraubten heiligen Speeres, eines thatsächlichen Symboles. Nicht das Mitleiden, auch nicht der Ausdruck des Mitleidens allein, sondern die That des Mitleidens heilt und erlost. Diess hat der Gelehrte nicht verstanden, wenn er sich darüber verwundern kann, was denn der thörige Parsifal überhaupt das erste Mal in der Gralsburg solle, da er ja doch, selbst wenn er schon damals kein Thor, sondern „aus Mitleid wissend" gewesen wäre, den Amfortas nicht hätte heilen können, insofern, als diess nur durch den heiligen Speer zu vollbringen war. Ihm fallen also beide Bedingungen der Heilung, der „reine Thor" und die Berührung der Wunde mit dem Speere, in zwei verschiedene, wenn nicht sich gegenseitig ausschliessende, so doch Einer das Andere überflüssig machende Momente auseinander; und in diesem Sinne „versteht" er nun auch den Inhalt der grossen Verzweiflungsklage des Amfortas, welche ihn so „voller Missverständniss" däuchte, und er giebt ihn mit folgenden artigen Worten wieder: „Amfortas verliert sich in den Gedanken, den erst R. Wagner hineinmischt, und der aus der Mythe entlehnt ist, dass der Speer, der verwundet, auch heilen müsse, wodurch Parcival's Heilung an sich *verloren* geht. Denn es kommt bei R. Wagner nur auf den Speer, nicht auf den Mann an." —

Bei Wolfram verheisst der Spruch am Gral überhaupt nur den *Frager*, der da kommen soll, nicht aber die *Art* dieses Fragens („aus Mitleid wissend"). Die Frage ist, wie gesagt, das *Symbol* der Art des mitleidigen Reinen. Als der verheissene Helfer, der junge Parcival, auf Monsalvat eintrifft, nun aber nicht fragt, wird ihm diess als Herzenshärte vorgeworfen; denn Alle wissen, dass er der Helfer ist, und sehen nun, dass er nicht hilft. Anders bei Wagner. Hier ist Parsifal nicht persönlich als Solcher verheissen, sondern nur: „aus Mitleid wissend ein reiner Thor". Gurnemanz allein glaubt, da er in Parsifal einen *reinen Thoren* erkannt hat, in ihm auch denjenigen gefunden zu haben, welcher im *Mitleiden* mit Amfortas, wenn er ihn erblickt, *wissend* und so zum Helfer werden wird. Aber er sieht sich getäuscht, als Parsifal auch nach dem Anblicke des Leidens des Amfortas der nichtwissende Thor geblieben ist. Hier tritt das Recht des Dramatikers ein; er muss Parsifal erst durch Leiden und Thaten zum Helfer und Heilbringer sich entwickeln lassen. Der reine Thor muss sich das *Wissen* aus Mitleiden erst erkämpfen. Damit aber erkämpft er sich zugleich die Macht, den heiligen Speer wieder zu gewinnen. Nur der verheissene Helfer kann diese nothwendige Heilsthat vollbringen. Bei seinem ersten Aufenthalte in der Gralsburg war Parsifal dieser Helfer noch nicht; das Drama führt ihn dazu es zu werden, um dann mit dem Symbole der Heilung, dem Speere, heimzukehren und die erlosende That des Mitleidens zu vollbringen. Wäre er auch schon bei dem ersten Besuche zum Wissenden geworden, so hätte er, mit dem Wissen der Leiden des Amfortas, nach der Aufhebung seiner Ursache durch die Gewinnung des verlorenen Speeres aus Klingsor's Hand nicht anders noch suchen und streben müssen. Der Helfer muss handeln um helfen zu können. Dass er die Heilsthat durch seine Thorheit verzögert hat, dass er in die Urschuld des *Nichtmitleidigseins*, welche nicht persönlich, sondern Weltschuld ist, so tief verstrickt sich finden musste: das treibt ihn noch nach der That in die Verzweiflung, und da bemitleiden ihn die Andern, während sie bei Wolfram ihn verfluchen.

So verwandelt sich Alles durch die lebendige Vertiefung der ethischen Bedeutung überlieferter Sagenzüge in der dramatischen Darstellung und der dadurch nothwendig gewordenen Umwandlung der *Frage* in die *That* bei Wagner. Wie der Thorige zum Wissenden, der Wissende zum Handelnden, zum Helden wird, und wie er dabei durchweg der Reine bleibt, und durch seine thätiggewordene Reinheit die Schuld der anderen in wissendem Mitleiden austilgt: diese gewaltige seelische Entwickelung hebt Wagner's Drama weit über den geistigen Horizont des mittelalterlichen Epos mit seiner verhehlenden Symbolik hinaus.

Daher ist auch die Verlegung der Irren und Leiden des Helden von ihrem Platze im Epos, wo sie gleichsam als Bussfahrt *vor* der endlichen Fragestellung erscheinen, nunmehr als der Fluch des Bösen *auf* das Gute *hinter* die eigentliche That (die Speergewinnung) des Helden, von unvergleichlich tieferer Bedeutung. Nicht nur eine Busse für die persönliche Schuld, sondern die Busse für die Weltschuld trägt dieser irrende Parsifal; er trägt sie, wie jeder erhabene, edele, liebevolle Heilbringer für die Menschheit, er trägt sie, weil er *gesiegt* hat, weil er durch die Güte seines Herzens zur Einsamkeit verdammt ist in der Welt der Bösen, weil er die Schuld gegen die Welt begangen hat, anders zu sein als sie, und weil er selbst in dieser erhabenen Stellung ganz der *Mensch* bleiben muss, welchem die Bewahrung seines Seelenheiles einen ruhelosen Kampf bedeutet gegen das Böse, das nicht blos um ihn her, das auch in ihm, in der dämonischen Willenstiefe seiner menschlichen Natur, tückisch auf die edelste Beute lauert!

Hier berührt sich Parsifal mit Lohengrin. Die Sendung des Lohengrin, welche an dem Mangel des Glaubens bei der Liebenden scheitert, ist gleichsam die schwerste Episode aus dem schwellen Leben in den Weltirren eines „Parsifal". Es ist das Loos des Grossen und Edlen, des Genius — des Herzens wie des Geistes — dass er verfolgt, verkannt und nicht geglaubt wird. Wenn die innigste menschliche Liebe selbst diesen Fluch — als den Fluch der Kundry — in dem Herzen einer Elsa an ihm sich erfüllen lässt: dann ist ihm selber die irdische Lebensmöglichkeit vernichtet, und er kehrt in der heroischen Entsagung des hoffnungsloe-raubten Heiligen von dem menschlich-sinnlichen Leben fort in das übersinnliche Reich der göttlichen Gnade zurück. Gut hatte auch schon Herzen auf den Unterschied der *Fragen* bei Parsifal und Lohengrin hingewiesen. Drücken wir uns noch präziser aus: im „Lohengrin" heisst es: frage nicht nach dem Uebermenschlichen, — *glaube!* — im Parsifal aber: frage nach dem Menschlichen, — *liebe!* — Diess aber ist die Kraft und Bedeutung der Liebesthat des Parsifal Wagner's, der That jener *Liebe*, welche selbst in heiligem *Mitleiden* zur übermenschlichen, übersinnlichen Macht wird: sie giebt unserer menschlichen Seele auch die Kraft des *Glaubens* wieder, den Glauben an das Gute im Menschen und die Gnade des Göttlichen, — wie es Goethe einmal schön ausgedrückt hat: „Heil den unbekannten höheren Wesen, die wir *ahnen!* Sein (des guten Menschen) *Beispiel* lehr' uns jene *glauben*." — Und von diesem durch die Liebesthat geweckten Glauben aus strömt neue beseligende *Hoffnung* auch durch unsere Seelen, eine Hoffnung weit hinaus über alle epischen Zukunftsphantasien von Feirefiz und Repanse de Schoie, von Kardeiss und Lohengrin, und selbst von dem „Priester Johannes"! — Wenn am Schlusse des „Parsifal" der Gral enthüllt wird, und die Chöre singen: *Höchstes Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!* — dann glauben wir es der thätigen Liebe, dem wir hoffen dürfen auf den Sieg des Guten durch die heilige Gnade der selber in der guten That erlösten ewigen Gotteskraft.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Besondere Nachrichten vom Patronatvereine.

Grössere Spenden zum Fonds. — Eingegangen sind seit Ende 1880: ℳ 1000 aus Brüssel (Geberin: Frl. v. Cetto), aus Herrnhof b. Wien, New-York und Valentigney (Doubs) in Frankreich, ℳ 2400 vom *Wiener akad. Wagnerverein*, ℳ 800 aus Moskau, ℳ 500 aus Dresden, ℳ 335 aus München, ℳ 300 von Amsterdam und Leipzig (akad. W.-V.), ℳ 250 in 2 Spenden à 125 aus London, ℳ 200 aus Dresden-Berlin, ℳ 100 aus Aach, Berlin, Dresden, Naumburg, Pest, Strassburg und Wien, ℳ 60 aus Heidelberg. Summa also 9845 ℳ. (Spende 1 und 4 war schon auf S. 332 v. J. erwähnt.) — Zum *Wiesbadener Fonds* wurden 240 ℳ von einem Ungenannten, 10 ℳ aus Petersburg, 10 ℳ aus Strassburg gezahlt. Im Ganzen gingen für ihn 1275,40 ℳ ein; der Bestand beträgt 597,61 ℳ.

Statistik der Mitgliederschaft und der Blättersendungen. — Im Jahre 1880 sind dem Bayreuther Patronatvereine 122 neue Mitglieder beigetreten, und zwar im Januar 18, im Februar 13, im März 7, im April 19, im Mai 13, im Juni 9, im Juli 8, im August 4, im September 3, im Oktober 4, im November 5, im Dezember 19. Ausgetreten waren dagegen bei der Jahreswende 1879—80, wegen der Verschiebung des Festspieles, im Ganzen 30 Mitglieder, und im Verlaufe des Jahres 1880 noch 4. Dies ergiebt also für das vorige Jahr ein Mehr von 88 Mitgliedern.

Bei der letzten Blättersendung v. J. gingen an unsere Mitglieder:

126 Ex. nach *Wien*, 99 nach Berlin, 92 nach München (84 nach Bayreuth), 60 nach *Riga*;

53 nach *Brüssel* und Mainz, 51 nach Leipzig, 41 nach Mannheim und Weimar, 34 nach Breslau, 32 nach *New-York*;

29 nach Dresden, 28 nach *London*, 27 nach Hamburg und Regensburg, 26 nach Frankfurt a. M., 23 nach Cöln, 22 nach *Paris* und Schwerin;

17 nach Düsseldorf und Freiburg i. B., 18 nach Ludwigshafen und Würzburg, 17 nach Braunschweig, 15 nach Minden, 12 nach *Buda-Pest*, Königsberg und Stuttgart, 11 nach Chemnitz und Possneck;

10 nach Aachen, *Aach*, *Barcelona*, Elberfeld, Strassburg i. E. und Viersen, 9 nach Baden, Gladbach, Heidelberg, Kiel und *Moskau*, 8 nach *Amsterdam*, *Basel*, *Bern*, Karlsruhe, *Helsingfors*, *Prag*, Wiesbaden und Worms, 7 nach Magdeburg und *Petersburg*, 6 nach Bonn, Dessau, *Graz*, Stettin und *Zürich*, 5 nach Charlottenburg, Hannover, Nürnberg, *Rom* und Villingen;

4 nach Cassel, Coburg, Darmstadt, Dürkheim, Goslar, Koberwitz bei Breslau und Schweinfurt, 3 nach Bamberg, Barmen, Brandenburg, *Carlsbad*, Crefeld, Edenkoben, *Genf*, Görlitz, Güstrow, *Haag*, Halle, Kaiserslautern, *Lüttich*, *Luxemburg*, Naumburg a. S., Neu-Strelitz, Osnabrück, *Salzburg*, *Warschau*, *Winterthur* und Zabern;

2 nach Altenburg, *Antwerpen*, Augsburg, *Baumgarten*, Bellin, Blankenburg, *Boston*, Brieg, Büren, Eisenach, Essen, Giessen, Gotha, Hagen, *Haus St. Pierre*, Halberstadt, Herzogswalde, Liegnitz, *Mons*, Neisse, Neustadt i. d. Pf., *Neuburgbach*, *Nizza*, Nordhausen, Oldenburg, Plagwitz, Posen, Potsdam, *Rotterdam*, Schwabing bei München, Solingen, Sondershausen, Strehlen, *Turin*, *Venedig* und Zittau;

1 nach *Agram*, Alexandersbad, Alt-Jessnitz, Altona, Alzey, *Arnheim*, Artern, Aschaffenburg, *Battle*, Bernburg, Berneuchen, *Birmingham*, *Blaisdon Hall*, Blasewitz, Blieskastel, Bromberg, *Burgdorf*, *Carlshalton*, *Cheltenham*, *Clermont Fd.*, Cöthen, Colberg, Constanz, *Czernowitz*, *Davos*, *Defiance* (Ohio), Deutz, Donaueschingen, *Drem*, Duisburg, Edesheim, Elbing, Erfurt, Erlangen, Essmannsdorf i. Th., *Floreffe*, *Florenz*, Frankfurt a. d. O., *Franzensbad*, Freiburg a. d. U., Fürth, Gera, Gladbach (Bergisch), *Glasgow*, *Gorée* (Senegal), *Gries*, Gross-Glewitz, Gross-Linden, Gross-Oerner, Hagenbach, Hankensbüttel, Heidenheim, Heilbronn, Hirschberg, Hochstein, Hörselgau, Jena, Iserlohn, *Kampen*, *Kapelle*, *Keythorpe Hall*, Kislegg, Kriewald, Lasdehnen, *La Louriere*, Lichterfelde bei Berlin, *Linz*, Manau, *Madrid*, Marktsteft bei Würzburg, Meiningen, Morsbroich bei Schlebusch, Mühlhausen i. E., Mühlhausen i. Th., Münster, *Neapel*, *Neuhaus a. d. D.*, *Newcastle a. T.*, *Newport* (R. J.), *Odessa*, Oeiber, *O'Gyalla*, Oldisleben, Ostrichen, *Oxon*, *Pilsen*, *Puntigam*, Ratzeburg, Rawitzsch, Rheinzabern, *Richmond*, Rohnstock, Rostock, Schwetzingen, Siegfeld bei Bonn, Speyer, *Stafa*, Stibbe bei Tütz, Stralsund, Straubing, Tübingen, Trier, Uerdingen, Untermünsterthal, Wandsbeck, Weissenburg i. E., *Wermeric*, *Windsor*, *Xeres de la Frontera*, Zehlendorf bei Berlin, *Znaim* und Zweibrücken.

Es gingen also 1657 Exemplare nach 238 Orten, worunter 161 deutsche und 77 ausländische, nämlich: 20 österreichisch-ungarische, 13 englisch-schottische, 7 holländische, 7 schweizerische, 6 belgisch-luxemburgische, 6 französische (1 afrikanischer), 6 russisch-polnische, 5 italienische, 4 nordamerikanische, 3 spanische Orte. Ausserdem wurden noch 50 Exemplare an Adressaten versandt, deren Mitgliedschaft zum Theile wegen rückständiger Bezahlung zweifelhaft war, so dass im Ganzen 1707 Ex. die letzte Dezembersendung bildeten.

Im ersten Halbjahr 1881 kamen hinzu im Januar: 8 neue Mitglieder, aus *Amsterdam*, Grossenhain, *Kampen*, Königsberg i. Pr., Leipzig, München und *Wien* (2), im Februar: 32, aus Barmen (3), Berlin (15), Bonn, Cassel, Cöln, Dresden, Elberfeld (2), *Fünfkirchen*, Kiel, Leipzig, München (3), Strassburg i. E., *Valentigney* (Doubs), im März: 5, aus Greifswald, Hamburg, Wiesbaden und Worms (2), im April: 6, aus *Amsterdam*, Kiel, München, *New-York*, *Paris* und *Wien*, im Mai: 8, aus Braunschweig, Krumbach, Marburg, München (3) und Strassburg (2), im Juni: 5, aus *New-York*, in Summa also ein Zuwachs von 64 Mitgliedern.

Den Verein verlassen haben dagegen nach Zahlung der 3 Jahresbeiträge für die Periode 1878—80 bei der Jahreswende 1880—81 und bis zum 1. Juli 81, meist gemäss Anzeige durch Zurücksendung des Januarstückes: **66 Mitglieder**, und zwar aus Aachen (3), *Arnheim*, Berlin (4), *Bern* (2), Bonn, Breslau (6), Cassel, Chemnitz, Cöln (2), Frankfurt a. M. (2), Freiburg i. B., Gladbach (Bergisch), Görlitz (2), Goslar (2), *Graz*, Halle, Hamburg (3), Hirschberg, Kiel, Koberwitz, Königsberg i. Pr., Leipzig (4), Magdeburg (2), Metz, München, *Moskau*, Nordhausen (2), Oldenburg, Possneck (3), Posen, *Prag*, Viersen (6), *Wien* (4), Zabern. Der Pfälzer Verein hat 19 Mitglieder verloren, die *New-Yorker* Vertretung 8, die Regensburger Vertretung 20, die *Riga'er* Vertretung 20; das ist mit obigen 66 zusammen also ein Verlust von 133 Mitgliedern gegen den Zuwachs von 64. — Ausserdem sind drei Mitglieder (in Braunschweig, Breslau und Magdeburg) verstorben.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

August. Achtes Stück. 1881.

Inhalt: — Ueber Goethe's Wanderjahre. Von Heinrich von Stein. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Die Walküre. II. Aufzug. A. v. Seyne. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von H. von Wolzogen. 4. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Beilage: Nachträge zur Geschichte der Wagner-Vereine. —

Ueber Goethe's Wanderjahre.

Von Heinrich von Stein.

Wie der Mensch sich zur Natur verhält,
so verhält die Kunst sich zum Menschen.

Richard Wagner,
Das Kunstwerk der Zukunft, I, 1.

Der Wanderer Meister trifft, im dritten Buche der Wanderjahre, eine Genossenschaft von Auswanderern an: diese ist das letzte der mannigfachen Bilder von Arbeit und Leben, welche ihn der Reife entgegenführen; voll freudiger Hoffnung, voll der schöpferischen Kraft einer Zukunft darf er sich sodann mit dem inzwischen herangewachsenen Felix vereinigen. — Es ist in den „Bayreuther Blättern" bereits auf diese letzte Wendung jenes tiefsinnigen Werkes als auf eine allerbedeutsamste Uebereinstimmung mit den schliesslichen Andeutungen von „Religion und Kunst" hingewiesen worden.*) Wir dürfen nun die Bedeutung dieser Analogie weiter zu erläutern hoffen, indem wir auch die hauptsächlichsten Vorgänge der beiden ersten Bücher mit diesem Ereig-

*) 1881, IV. Stück S. 205.

nisse des letzten Buches verknüpfen, und hierbei zugleich, wie in diesem, so auch in jenen, tiefgehende Beziehungen zwischen den Gedanken Goethe's und den Ideen unseres Meisters wahrnehmen.

Haben wir uns so über den Gesichtspunkt erklärt, welchen wir zum Behufe einer einheitlichen Auffassung der Wanderjahre wählten, so bliebe doch noch wohl zu erwägen, inwiefern denn überhaupt ein einheitlicher Gesichtspunkt bei der Betrachtung eines so verwirrend vielgestaltigen Werkes möglicher Weise festzuhalten sei. Als müssige Künstelei müsste es ja in der That erscheinen, eine strenge Kompositions-Idee, einen bewussten „Grundgedanken" durch diese regellose Fülle der Erzählungen hindurch zu verfolgen. Vielmehr wissen wir, dass Goethe, wenn er eine jener eingestreuten Novellen mit dem Hinweise auf „die Papiere, welche uns zur Redaktion vorliegen" einführt, hiermit die Art der Abfassung der Wanderjahre aufrichtig und zutreffend bezeichnet hat. Auch haben Kritiker, welche davon Kenntnis gewonnen hatten, eine solche Zusammenstellung des Romans dem greisen Autor als ein Spielen mit der Gunst des Publikums vorwurfsvoll ausgelegt. Man hätte diess vermeintliche Spiel als ein misslungenes anzusehen; denn das Publikum hat dem Romane nur eine achtungsvoll abgemessene Gunst bewiesen; es fand sich durch eine solche Fortsetzung der Lehrjahre enttäuscht, und falsche Wanderjahre blieben nicht ohne allen Erfolg. Hat der Dichter diese Aufnahme — wenn auch nicht durch ein launenhaftes Spiel verschuldet — so doch durch die Regellosigkeit der Erzählung veranlasst?

Wir glauben nicht, dass das Rätsel der regellosen Behandlung eines im Grunde dennoch einheitlichen Gegenstandes im Sinne einer litterarischen Zufälligkeit zu lösen sei. Der „Misserfolg" der Wanderjahre wird von dem greisen Goethe nicht gar hart empfunden, wird von ihm kaum bemerkt worden sein. Zu wohl wusste er sicherlich, in welchen unsäglichen Dingen ein „Erfolg" dieses Gedichtes einzig hätte bestehen können. In eine weit tiefere, erhaben-schmerzliche Erregung dieses machtvollen Dichtergemüthes blicken wir demnach, wenn wir uns vorstellen, dass Goethe die völlige historische Erfolglosigkeit aller tieferen Gedanken seines letzten Werkes sich habe voraussichtsvoll zum Bewusstsein bringen müssen; eine schwermüthige Ahnung, welche keineswegs erst durch die Theilnahmlosigkeit des Publikums entstand, sondern dem Gegenstand entstammte, und ihn also bei der Abfassung nicht verliess, vielmehr den Mangel der strengen, künstlerischen Form selber bedingt, den Verzicht auf eine ernstlich durchgeführte Komposition veranlasst hat. — Der Dichter greift in die Tiefen der Erfahrung eines langen, grossen Lebens; er möchte nichts von alle dem, was sich da so überreich angesammelt hat, bei Seite lassen: seine ganze Sorge ist, dass „aus den Papieren, welche der Redaktion vorliegen," auch das Gleichgiltigere nicht fortbleibe, weil es doch immerhin eine Erfahrung gewesen, deren Gewinn seinem Volke hinterlassen zu können er innig gerne hoffen möchte. So erscheint als die „Kompositions-Idee" der Wanderjahre, der Wunsch eines letzten, ausgesagten

Worten, einer letzten vollen Wirkung am Abend seines Erdentages: Goethe's Vermächtniss. Nun jedoch, an diesem Einen Worte, hinsichtlich dieser letzten Wirkung beginnt er zu zweifeln, je gewisser er eines unsäglich tiefen Inhalts wird, bei jedem neuen in Betracht gezogenen Blatte seines Lebensbuches. Die formgebenden Einflüsse, welche ihn wohl sonst bestimmten, fehlten ihm jetzt: Shakespeare und Rousseau, welche seiner Jugend den Götz und Werther eingegeben hatten — die höchste Steigerung seiner bildnerischen Kraft durch die Gestalten italienischer Natur und Kunst — und endlich der strenge, grosse Freund, dem er mit seinem Besten genugzuthun sich hatte freudig bemühen dürfen. Vielmehr allein die nach ihm kommenden, unerregten Tage lasteten auf ihm mit der Unmöglichkeit einer völlig neuen, unsäglichen That und Kunstform, welche „Orient und Okzident" zu beherrschen und zu bestimmen vermöchte, weit über seinen letzten Tag hinaus. Wir meinen ihn auf dieselbe mit tiefer Wehmuth verzichten zu sehen, wenn er sich anschickt, seine letzten, edelsten Gedanken in losen Blättern auszustreuen.

Diesen wohnt nun dennoch, als Erfahrungen Goethe's, eine gewisse Einheitlichkeit inne; wir nehmen an ihnen eine gemeinsame Richtung wahr, welche wir jedoch weniger als bewusste Tendenz, vielmehr als einen unwillkürlichen tief-wesentlichen Zug der Person des Dichters aufzufassen hätten. Wir haben in jenen, die Formlosigkeit des Buches nicht am wenigsten ausmachenden Einlassungen auf die allernüchternsten Einzelheiten, — darin, dass Goethe eher Vorschläge zu machen als Ideen auszusprechen sich bemüht, — wir haben in allen diesen Eigenheiten die bedeutsame Eigenart des Autors und des Werkes zu erkennen, insofern, unter Wahrung hoher poetischer Ideale, die höchst reale, kräftig gestaltende Einlassung mit dem Leben stäts als das hauptsächlichste Augenmerk erscheint. Von dem leidenschaftlichen Verlangen also nach einer tief aufrichtigen, wahrhaft menschlichen Wirklichkeit bewegt sehen wir Goethe auf's Deutlichste gerade vermöge jener nüchternen Einzelheiten. Es ist dieselbe hohe Lehre vom Ideal, welche der jugendliche Schiller im Don Carlos zuerst so vernehmbar verkündet hatte; inzwischen durfte dieser, für einen Augenblick, das „menschliche Jahrhundert" (Antrittsrede in Jena) wohl gar schon gekommen wähnen, und überliess es dem Freunde, hierüber immer entscheidender enttäuscht zu werden: so dass Goethe zu den lauten Worten der Jugend nun nicht mehr zurückkehrt, sondern, in besonnener Fassung, die erhabensten Regungen den Wirklichkeiten eines irdischen Daseins anzupassen versucht, und demnach, im Grunde, vor lauter Drange des wuchtigsten Gehaltes, der vollen künstlerischen Gestaltung entsagen muss.

Nun steht freilich zu so sorglich ersonnenen Realtäten die völlige Unbewegtheit der historischen Wirklichkeit, wie für des Dichters Ahnung, so für eine etwa achtsamer werdende Nachwelt, im schmerzlichen Gegensatze. Ein sterbender Seher, hat der Dichter der Wanderjahre zu weit entlegenen Geschlechtern gesprochen; die unmittelbare Wirkung des Buches ist bis heute sogar noch geringer gewesen, als die jener unmittelbareren idealen Verlaut-

barungen; und wer die Wanderer Goethe's begleitet, wandelt vor allem heute einen stillen, einsamen Pfad. Nur jedoch das Ziel, dieses ist uns aufs neue sonnig erhellt. Der wieder erschlossene Born der Sagen und Symbole, und die andere Welt der Musik haben dasjenige Kunstwerk geschaffen, dessen idealen Formen Goethe in den Wanderjahren entsagen zu müssen scheint, da er ihnen doch so sehnsuchts- und ahnungsvoll im zweiten Theile des Faust zustrebt. Solches Wunder der Kunst machte uns an neue Wunder glauben, an Wunder auch im Bereiche irdischer Thatsächlichkeit; weltenfernes, künstlerisches Gestalten ist dennoch einem träumerischen Verkennen des Wirklichen gerade entgegengesetzt, und es sind vielmehr künstlerische Gestalten zugleich auch die wahren Triebe eines allerbesten, wirklichsten Werdens: diess hatten wir aus „Religion und Kunst" zu entnehmen. In diesem Sinne denn fühlen wir uns allein befähigt und ermuthigt, den thatsächlichen Inhalt des Vermächtnisses Goethe's zu erwägen. Ein uns aufs Eindrucksvollste gewiss gewordenes, und gleichsam neu bestrahltes Ziel wirft einiges Licht auch auf jenen einsamen Pfad zurück, und wir erkennen, dass derselbe, von unvergleichlich wegekundiger Hand gebahnt, diesem selben Ziele ebenfalls zuführe.

Ausgehend von jenem letzten, lebensvollen Gedanken einer thatkräftig gemeinsamen Auswanderung auch den Inhalt der voraufgehenden Bücher kurz zu erwägen, haben wir uns vorgenommen; demnach haben wir allein die Geschichte der beiden, heranreifenden und heranwachsenden, Wanderer, des Vaters und des Sohnes, in's Auge zu fassen, und von den mannigfachen Abschweifungen des Romanes, insbesondere von jenen zahlreichen Novellen, Schwanken und Märchen, möglichst abzusehen.

An dem umdüsterten Himmel Wilhelm's geht, zu Anfang, ein freundliches Gestirn auf: eine „heilige Familie," in heiterster Lieblichkeit uns auf der Wanderung, und sodann in ihrem Hause dargestellt. Einem Heiligthume gleicht ihre Heimath: andächtig bildende Kunst hat die Mauern gegründet und geschmückt. Und doch ist auch dieser zweite heilige Joseph ein einfacher Tischler und ernährt die Seinen durch seiner Hände Arbeit: so ist es denn die Heimstätte des *Handwerks*, welche Goethe mit so tief anmuthenden Zügen hat schildern wollen.

Durch reiche, künstlerische Ausschmückung hat der Dichter seine Schätzung desselben ausgedrückt; wir glauben demgemäss seinen Sinn zu deuten, wenn wir an die Verwandtschaft des Handwerkes mit der Kunst erinnern, und also den an die Spitze gestellten Satz hier zum ersten Male anwenden: indem wir durch die uns allergewisseste Thatsache der Kunst das Verhältniss des Menschen zur Natur erläutern, ja dasselbe durchaus in seiner Richtung auf jene höchste Steigerung des menschlichen Wesens zur Kunst

zu begreifen bestrebt sind. – Blicken wir denn aufmerksam auf das Thun des Tischlers oder des Maurers; so sehen wir Beide mit Massen schalten, deren unmittelbare Wucht ihrer menschlichen Kraft weit überlegen erscheint. Wir glauben den herkulischen Handlanger unter der Last der ihm aufgeladenen Steine erliegen zu sehen; bequemt sich nun, dieselben ihm abzunehmen, der Maurer selbst, der Meister seines Handwerks, so thut er es mit wenigen Griffen, und in erstaunlich leichtem Schwunge, und hat ihnen doch dann bereits auch eine bestimmte Ordnung zu weiterer Handhabung angewiesen. So keucht der kräftigste Lehrling schweisstriefend über demselben Holze, welches die Kunst der Meisterhand in wenigen, leichten Zügen glättet. Wir beobachten hier ersichtlich dieselbe Wirkung, in deren bewusster Gestaltung Schopenhauer das Wesen der Baukunst erkennt: denn wenn der Philosoph eine Aufhebung des mechanischen Druckes schwerer Massen im Anblicke als architektonische Schönheit einzig gelten lässt, so entspricht diesem der erfreuliche Eindruck des Handwerkes völlig; und wir ersehen somit in der Beherrschung und Bearbeitung der schweren und zähen Stoffe, welche uns die Natur zur Benutzung allein darbietet, eine elementare künstlerische Thatsache, des Menschen erste und allgemeinste Kunst. Wer nun aber eine so überzeugende Auffassung auch für praktisch massgebend zu halten geneigt wäre, hätte sich einer grossen Enttäuschung ausgesetzt; denn er müsste sich daran erinnern lassen, dass der Dichter der Wanderjahre sich hiermit an ein Zeitalter wandte, welches sich bald darauf mit Stolz das Zeitalter der Maschinen genannt und demnach fast durchgehends, unter dem Scheine eines entscheidenden Fortschrittes, Hand-Arbeit an die Stelle des Hand-Werks gesetzt hat. Sorgfältig haben wir uns vor einer Entmuthigung durch solche Perspektiven zu hüten, und vielmehr auch fernerhin nicht zu erstaunen, wenn uns der greise „Realist" in Gebiete führt, welche heutiger Wirklichkeit so sonderbar entlegen sind.

An die Spitze des Buches gestellt, scheint das Bild des Handwerks zugleich eine erste, erziehende Beeinflussung des Felix bedeuten zu sollen. Begeben sich nun Vater und Sohn unmittelbar aus der Kapelle des Tischlers in die Berge zu Jarno, dem Forschenden und Wissenden, so erscheint hier ferner die Kenntniss von den Grundstoffen der Natur mit den übrigens so mannigfach durch den Roman verstreuten Beispielen von deren Bearbeitung absichtsvoll verknüpft. Wenn wir auch in dieser Wendung der Erzählung einen Zug eines allgemeinen Bildes von Welt und Wirklichkeit angedeutet finden wollten, so würden wir diese bestimmende Verbindung des Wissens von der Natur mit der Arbeit an der Natur ebenfalls für sehr bedeutsam zu halten haben; sowie auch den scharfen, thatsächlichen Gegensatz heutiger, allanspruchsvoller Naturwissenschaft hierzu empfinden. Beachten wir jedoch allein das Geschick der Wanderer, so hätten wir besonders dies hervorzuheben, dass Wilhelm hier nicht weniger als Felix zum Lernenden wird. Die Brüderlichkeit also der Beiden, wie sie am Schlusse als erreicht sich

darstellt, tritt zum ersten Male von selber ein vor der erhabenen Aufgabe, welche die beständige Natur dem flüchtigen, sie erforschenden Geschlechte stellt, und vermöge deren sie, in Wissen und Arbeit, von Allen den gleichen, ernsten Gehorsam fordert. Die Pfade einer schlichten Natürlichkeit hat demnach der Dichter seine edlen, jungen Menschengestalten zu führen begonnen.

Jedoch finden wir dieselben, für den weiteren Verlauf des ersten Buches, in eine von der bisherigen völlig verschiedene Umgebung versetzt. Feste Mauern schliessen wohlgepflegte Besitzungen von einem unstäten Draussen ab, und Bildliches, Historisches scheint die Wanderer in reicherem Maasse mehr zu empfangen, als zu umgeben; einen aus dem Lande der Zukunft zurückgekehrten Wanderer treffen wir hier als den sorgsamsten Pfleger aller Vergangenheiten an: abermals soll uns, in schmuckreich bildnerischem Gewande, eine der Gewalten des Bestehenden, nach der Absicht des Dichters, Theilnahme abgewinnen. Zwar könnte diese Erscheinung, unmittelbar neben dem arbeitsamen, stilleren und schöneren Heim der heiligen Familie des Tischlers, anfangs beinahe düster gemahnen, ist aber jenem Bilde dennoch, im Grunde, verwandt. Betrachten wir nämlich im Sinne Goethe's ein solches wohlgepflegtes und vererbtes Besitzthum; so ersehen wir in demselben ebenfalls ein gestaltetes Verhältniss des Menschen zur Natur, und über der Pflege der besessenen Gegenstände durch die besitzenden Generationen mag man ebensowohl des rohen Begriffes der Ausnutzung vergessen, als vor der Gewandtheit eines meisterlichen Verfahrens die Idee des widerstrebenden Stoffes verschwand. Belehre uns hierüber der Hinblick auf einen, dem Weltverkehr entlegenen, deutschen Wald. Da steht, sorglich von allen zehrenden Schösslingen befreit, mühsam vor nagenden Schädlichkeiten bewahrt, der uralte, würdige Stamm, bereits unbenützbares, und also durch die Verzehrung der Bodenkräfte sogar nachtheiliges Holz, und doch, solange noch irgend Leben in ihm keimt, der Stolz eines frommen Geschlechtes. Da künden Wege und Ruheplätze den Beschauer an, und zahlloses Wild den Beschützer, ja bereits die Stellung der Bäume erzählt von dem Wohlgefallen der Vorältern, welche dieselben einst gepflanzt haben: dies heisse uns *Besitz*, und bedeute uns — im Gegensatze zu der Macht über die Dinge, dem Eigenthume, dem Gegenstande des Unrechts und somit des „Rechts" — ein inniges Verhältniss zu den Dingen, in welchem man einen Hauch künstlerischen Geistes wohl abermals empfinden mag. — Wie weit nun Goethe in der weihevollen Würdigung solcher festgegründeten Verhältnisse hat gehen wollen, ermessen wir in der Betrachtung einer der besitzenden Familie angehörigen Gestalt: Makarien's. In ihr umschleiern die überaus geheimnissvollen Hüllen den wahrhaftesten, seelenvollsten Gehalt. Die Regungen ihres Innern sollen der sichtbaren Gestalt des Weltalls verwandt sein, und ihr geheimstes Seelenleben wird mit der herrlich offenbarten Wissenschaft, dem Wissen von den Sternen, verknüpft. Zu welchen Höhen erhebt sich das Gespräch Wilhelms mit dem Astronomen in der Erwägung dieser so räthselhaften Verknüpfung: wir erfahren, wie die Bedeutung

für das Gemüth auch einmal den, rein dem Verstande gemäss einstweilen problematisch belassenen, Gedanken allerdings rechtfertigen könne, und erkennen, wie der Dichter uns hier das freilich missverständliche Begehren einer dennoch allzusehr verkannten Vorwelt, das Bedürfniss nach einer Einheit von Glauben und Wissen, menschlich nahe bringt.

Gefahren aber und Täuschungen bedrohen ein enges, in Handwerk und Besitz wohlumfriedetes Dasein. Diess sagt uns ein symbolischer Gegenstand, dessen kühne Deutung eine Erinnerung an den Ring Alberich's rechtfertigen möge. — Wilhelm und Felix müssen bei ihrem Eintritte in das Besitzthum des „Oheims" für diebische Eindringlinge gelten; nun tragen sie in diesem Augenblicke wirklich fremdes Eigenthum bei sich, bei dessen Erlangung Felix auch zugleich List und Verstellung erlernt hat: ein Kästchen von reich geschmücktem, werthvollem Aeusseren, und durchaus zweifelhaftem Inhalte. Sein schöner Anschein mahnt an die möglichen, verblendenden Wirkungen all der künstlerischen Zierde, mit welcher der Dichter die Gebilde dieses Buches umgab. Hier nun muss uns ein abermaliger historischer Ausblick gestattet sein: auf jene unsere Zivilisation bedingende Epoche der Renaissance, und deren flüchtiges, künstlerisches Aufleuchten; insofern wir uns ihre tiefe Erfolglosigkeit im Sinne wahrer Kultur schon wiederholt, ausgehend von „Religion und Kunst", vorzuführen hatten. Denn nur indem wir auf diese letztere, von einem neuen Gesichtspunkte aus vollzogene, einschränkende Beurtheilung einer ganzen anspruchsvollsten Vergangenheit und Gegenwart hinweisen, vermögen wir den Fortschritt der Wanderjahre, über die Welt des ersten Buches hinaus, zu immerhin noch weit kräftigeren, weil völlig andern begründeten Erscheinungen, sowie die symbolische Darstellung dieses Fortschrittes in der Hinterlegung des fragwürdigen Werthstückes verständlich zu machen. — Wir haben schliesslich mit den Wanderern in die vor schmuckvollem Reichthum wohl gar öde und unheimliche Behausung des Antiquars einzutreten, wo das Kästchen sich gleichen Gegenständen zugesellt. Nun aber fühlen wir, dass wir, zugleich mit diesen Dingen, einem ganzen weiten Bereiche den Rücken kehren, wenn Goethe das Buch mit den Worten abschliesst: „Manchmal sieht unser Schicksal aus, wie ein Fruchtbaum im Winter. Wer sollte bei dem traurigen Anschn desselben wohl denken, dass diese starren Aeste, diese zackigen Zweige im nächsten Frühjahr wieder grünen, blühen, sodann Früchte tragen könnten! Doch wir hoffen's, wir wissen's."

Durch welches Zauberwort nun erstünde wirklich dieses junge Geschlecht, von welchem neue, schöpferische Thaten sich erwarten liessen? *Freiheit* hat hierauf die Aera der Revolutionen, haben die furchtbar wahrhaftigsten Regungen des Jahrhunderts geantwortet. *Ueberzeugung*, so liess man sich von der anderen

Seite mit erstaunlich grossen, thatsächlichen Leistungen vernehmen. Von beiden Gegensätzen aber steht Goethe's Antwort im Grunde wohl gleich weit ab. Sie lautet: *Ehrfurcht*: „Ehrfurcht", wiederholen die Leiter der Erziehungsprovinz dem Wilhelm. „Allen fehlt sie, vielleicht auch Euch."

Wir treffen, nachdem wir Haus und Stadt des Antiquars hinter uns gelassen haben, ein Volk von Knaben und Jünglingen auf freiem Felde bei seiner Arbeit an. Wir lernen es in den Gebärden kennen, welche den vorbeireitenden Aufseher begrüssen, freudig und regelrecht von Allen angenommen; denn sie nicht annehmen zu dürfen, ist, wie wir später erfahren, die härteste Strafe dieses Reiches. Nun liegen diesen Gebärden nicht sowohl verschiedene Gründe, als vielmehr verschiedene Formen der Ehrfurcht zu Grunde: sie sind die anmuthige, schön ersichtliche Ausübung tiefster religiöser Bildung. — In der Gebärde der Jüngeren, dem Aufblick nach oben, kommt die Religion des Kindes als die Ehrfurcht vor etwas unerkannt Höherem, etwas unbestimmbar Ueberlegenem zur Anschauung, wie dieselbe übrigens von den Erziehern durch die ‚ethnischen' Religionen historisch belegt, durch die Mythen des Götter- und Jehovah-Glaubens bildlich dargestellt wird. Hat dagegen der heranreifende Knabe den Blick dem Boden zuzuwenden, so weisen die Meister ihn hiermit auf die heitere Ehrfurcht vor dem Stoffe seiner Arbeit, auf die weise Freude am Wirklichen hin. Jedoch vor allem haben sie ihn hier in ein tiefes Mysterium einzuweihen, auf dessen sinnlichen Ausdruck durch die Gebärde sie verzichten mussten, und dessen historisches Gegenbild sie in ein selten gelichtetes Dunkel hüllten: denn wir erfahren, dass dieselben in der Verklärung des Leidens und in der Ehrfurcht vor den feindseligen Möglichkeiten des Bodens, auf welchem wir stehen, den tiefsten Inhalt der christlichen Religion erblicken, und in diesem Sinne den Tod ihres göttlichen Stifters abgesondert von dem weisen Erdenwandel desselben darstellen, um ihn nur der Andacht eines feierlichen Augenblickes zu entschleiern. Ist nun der Schüler dieser Belehrung theilhaftig geworden, dann darf er sich als Mensch im höchsten Sinne empfinden; wir sehen ihn in bescheidener, sicherer Ehrfurcht vor sich und den ihm Gleichen mit Anderen zusammentreten: und der Dichter zeigt uns das Bild einer geheiligten Gemeinde, zu solchen Thaten verbunden, wie sie auch der ernstesten Besinnung über das tragische Wesen der Welt und des Lebens dennoch als ein Gegenstand wahrer und würdiger Hoffnung erscheinen dürfen. — Mit dem nach Jahren zurückkehrenden Wilhelm aber fragen wir, wie sich denn eine solche Heranbildung vollziehe; und fast ausschliesslich Schilderungen sorgsam geleiteter, künstlerischer Thätigkeit sind es, welche uns hierauf Antwort geben. Während nämlich die Zöglinge in den beständigen Beschäftigungen des Tages, in der Pflege des Landes und der Thiere, den unmittelbaren Nöthigungen der Natur überlassen scheinen, richtet sich der erziehende Einfluss fast einzig auf die künstlerische Veredlung der Sinne jedes Einzelnen, wie wir ihn sogleich der Erzielung einer religiösen Gesinnung Aller zustreben sahen: in Kunst und Religion sollen wir die eigent-

liche Bedeutung, den Werth und die Weihe auch der elementaren Mächte des „Handwerks“ und des Wissens allein erblicken.

Die Ansprüche des Gemüths sind somit vor den Ansprüchen des Verstandes durchaus bevorzugt, und alles Theoretische muss sich durch eine Anknüpfung an das, freilich im höchsten Sinne so benannte, praktische Bedürfniss rechtfertigen. Ebendiess nun scheint sich, als ein allernatürlichstes Prinzip, dem Denker, welcher die Erziehung zu seinem Gegenstande machte, fast stäts wie von selbst ergeben zu haben; wir machen nur das berühmteste Beispiel namhaft, wenn wir an Rousseau's leitende Idee im „Émile“ als hiermit völlig übereinstimmend erinnern. Form und Ausdruck beider Schriftsteller, und alle Einzelheiten weichen weit von einander ab: dennoch erscheint ihre prinzipielle Uebereinstimmung tief und wesentlich, wenn sie auch nur in der von Beiden ersonnenen, völligen Absonderung der Erziehung von allen auf dieselbe gerichteten, bestehenden Einrichtungen hervorträte. Denn wenn auch Rousseau sein Prinzip der natürlichen und demnach individualisirenden Heranbildung des ‚Menschen‘ nur durch thatsächliche Vereinzelung seines Zöglings durchführen zu können vermeint, so stimmt es damit immerhin überein, wenn Goethe seiner erziehenden Gemeinsamkeit ein von aller Welt so gänzlich entlegenes Bereich anweist; bewahrt sich doch, obschon er Gemeinschaft stäts als ein letztes Ziel festhält, auch bei ihm die Individualität bis zu ihren sinnlichen Eigenheiten, in der Wahl des Anzugs, der täglichen Beschäftigungen, ja der künstlerischen Thätigkeiten, ihr volles Recht. Was aber lehrt uns eine solche, im Sinne des natürlichsten Grundgedankens vollzogene Abwendung von allen Formen der *‚Schule‘*, über diese letzteren? Wie haben wir das regungslose Verharren in mittelalterlichen, und durch einige Belehrungen der Renaissance nicht wesentlich veränderten Einrichtungen im Verhältnisse zu dem Ruhme der das durchaus Entgegengesetzte uns so nachdrücklich ansinnenden Denker und Dichter zu verstehen? Jene „zarteste Bildung und Uebung“, die der Sprache, welche wir bei Goethe mit dem lebendigen Bedürfniss so erfreulich verknüpft finden, belastet, nach gymnasialen Gewohnheiten, bereits das Kind mit unausgesetzter Arbeit, deren Zeit den Normal-Arbeitstag des Mannes (von 8 bis 10 Stunden) schon hier und da übersteigt: hiergegen haben selbst diejenigen *theoretischen* Fächer, welche dem eigenen Erleben des Kindes ein wenig näher stehen, erheblich und zuletzt völlig zurückzutreten, da ja auch die abstrakteste Naturwissenschaft, Mathematik, sich eigentlich in dem Lehrplane des Gymnasiums nur geduldet sieht. Nun führt man freilich gerade für diese Abwendung von allem praktischen Bedürfniss, für die Erlernung *todter* Sprachen, dieses an, dass eine erste Möglichkeit idealer Gesinnung in dieser Form der Schulung liegen sei; man glaubt jene heute so anspruchsvolle, fälschlich materialistisch genannte Bildung, welche Schopenhauer als die Philosophie der Apothekergehilfen und Barbiergesellen verspottet, auf diesem Wege zu umgehen. Jedoch in der That erzielt das Regime der Grammatik etwas ganz anderes, als ‚Ideen‘ und Ideale‘, nämlich allein Begriffe, und ver-

möge dieser einmal erreichten Freude am begrifflichen Spiele unlebendigen Wesens unterwirft es seine Zöglinge der Tradition scholastischer Gelehrsamkeit, bleibt auch, wie angedeutet, hierin seiner historischen Abkunft getreu. Denn hätte auch nur die Renaissance diesem Gebilde des Mittelalters ihren Stempel aufzudrücken vermocht, so stände nicht das klösterlich überlieferte, obschon hierauf auch philologisch erforschte Latein, sondern die Sprache von Hellas im Mittelpunkte des gymnasialen Unterrichts; doch haben sich vielmehr, hier wie anderwärts, jene für einen Augenblick so schön entkeimten, neuen Triebe der Mitte unseres Jahrtausends als im Grunde machtlos erwiesen. — Wenn aber nun, unter solchen Verhältnissen, der einzelne Lehrer, dem Einflusse jener Denker und Dichter getreu, wirklich einmal die höheren Klassen eines Gymnasiums zur Heimstätte einiger idealer Regungen zu machen vermöchte, so erscheint im Lichte eines solchen vereinzelten, von uns dankbarlichst wahrgenommenen Strebens die gesammte Einrichtung nur um so widerspruchsvoller, und ihr zähes Bestehen räthselhaft.

Inzwischen glaubt man wohl den Idealismus des Gemüths durch die Familie hinreichend begründet und vertreten; ja man vermeint mit dieser Nebeneinanderstellung von Schule und Familie auch die bestehende Form der ersteren rechtfertigen zu können, und sich hiermit gegen so entlegene Gestaltungen, als die der Wanderjahre sind, verwahren zu müssen. Nur freilich, bei der immer wachsenden theoretischen Bedrängung des Kindes, scheint gerade jetzt dies Nebeneinander ein immer weniger harmonisches und friedliches zu werden. In der That müsste es auch Wunder nehmen, wenn jene ideale Gestaltung eines natürlichen Verhältnisses mit den Gedanken Goethe's in weniger tiefem Einklange sich erwiese, als die Institutionen historischer Zufälligkeit; aber allerdings ist eine Gestaltung viel weiterer Bereiche der Gegenstand der Wanderjahre. Wer nun in der sorglichsten Umfriedung des Heims der Familie einzig sich genug zu thun vermag, der musste vielleicht an einer solchen sittlichen Durchdringung der weiteren Gemeinsamkeit verzagen. Nimmermehr jedoch wird der Ernst einer solchen Entsagung gegen die kühnen Schilderungen des Dichters Verwahrung einlegen, sondern vielmehr in ihnen die tief verwandte Gesinnung erkennen.

Die edle Natürlichkeit Goethe's also hindert uns, ihm Gedanken des Umsturzes sittlicher Ideale zuzuschreiben; wie sie uns auch davor bewahrt, seine Gebilde für phantastische Träumereien anzusehen. Hier stehe die helle Natur vor uns, so will es uns bedünken, indessen wir in den bestehenden Hierarchien der Erziehung, von den Schulen der gymnasialen Höhe bis herab zu dem klüglichen Mechanismus der elementaren Dorf- und Stadtschule, vielmehr ein täuschendes Phantasma voller Nebel und Trübungen zu erblicken glauben. In hohem Grade zuträglich, und durchaus ausführbar muss uns der Vorschlag erscheinen, zur hauptsächlichen Beschäftigung des reifenden Knaben eine körperlich produktive Thätigkeit zu machen; und die Folgen einer solchen Einrichtung könnten sich weit über die augenblicklichen Geschicke der Zög-

lange hinaus heilsam bewähren. Denn üben wir, in weisem Maasse, bereits die Kräfte des jugendlichen Menschen den Aufgaben der Natur zugewandt, so müsste nicht allein der Morgen seines Daseins einen unmittelbareren Werth für ihn erhalten, weil er ihm bereits Früchte seiner Mühen böte, anstatt ihn mit lauter Anweisungen an eine Zukunft zu ermüden, welche ihn dann enttäuscht — sondern es müsste sich auch diese Zukunft des späteren Alters in manchen Richtungen nicht unbedeutend entlastet finden. Vor allem verschwänden, durch eine Einschränkung des theoretischen Elementes in der Erziehung, die Gefahren einer verkümmernden Tradition, und wohl könnten vor einem solchen Geschlechte wirklich die hoffnungslosesten Hinderungen wie Schatten verbleichen, ja es müsste diesem plötzlich die uns unsägliche, kühnste, menschliche That als die zunächstliegende, und eigentlich natürliche erscheinen.

Einzig aber durch jene besondere Sinnesart, welche Goethe Ehrfurcht benannte, vermöchte ein solches Thun Weihe und Kraft zu bewähren: seine erste Möglichkeit hätte er dieser Regung zu entnehmen, und seine letzte Bedeutung in diesem Affekte zu ersehen. Demnach wäre die Erweckung einer ehrfürchtigen Besonnenheit den Dingen gegenüber die vornehmlichste, fast die einzige Aufgabe der Erziehenden. Nun könnte sich hier sehr wohl das Bedenken einstellen, dass gerade diese Regung nicht „lehrbar“ sein dürfte. Nur jedoch eine Form der Beeinflussung des Menschen durch *Anschauungen* müsste zur Erzielung einer solchen Anschauungsweise wiederum als durchaus vollziehbar erscheinen; ja sie müsste offenbar ein unverdorbenes Gemüth auf diesem doch ebenfalls ‚natürlichen‘ Affekt sogar unwiderstehlich hinleiten. Diese ist denn das Werk der Kunst; hierin haben wir also die einheitliche Bedeutung jener Schilderungen der Wanderjahre zu erblicken, welche sowohl die künstlerische Gestaltung der Umgebung der Zöglinge, als auch die Anleitung derselben zu eigenem künstlerischen Gestalten uns in so mannigfachen Bildern vorführen.

Jene Gebärden der Ehrfurcht hätten uns als ein anschaulicher Typus der dem Dichter stäts vorschwebenden Verknüpfung der tiefsten Regungen des Gemüthes mit dem äusseren Verhalten, und der hierin angedeuteten Einheit von Religion und Kunst zu gelten. Wir gedenken hierbei aber ferner der absichtsvollen Bedeutsamkeit, mit welcher Goethe wiederholt der menschlichen Gestalt Erwähnung thut. Hat er uns bereits im Künstler-Liede ermahnt, „im Menschenbilde zu genießen, dass ein Gott sich hergewandt,“ so erhält diese Beziehung in der bald darauf eingefügten Erzählung aus Wilhelm's Kindheit den erschütterndsten Ausdruck. Wie nun von dem hier geschilderten Ertrinken der Knaben Wilhelm's Beschäftigung mit anatomischen und chirurgischen Einzelheiten Ausgang nimmt, um dann die glückliche Wendung des Schlusses zu vermitteln, so erhellt auch die wahre Bedeutung des am Schlusse berichteten Vorganges nur aus einer Verbindung mit jenen früheren Anschauungen und Gedanken. Da staunt, in dem dahingestreckten Sohne, der Vater die Ewigkeit des Menschenwesens an, und erfährt also in einem solchen Anblick eben-

talls jene Regung der Ehrfurcht, welche ihm vordem noch zu fehlen schien. Demnach haben Beide ein Gleiches erlebt, wenn sie sich nun „wie Brüder auf dem Wechselwege vom Orkus zum Licht begegnen;“ der Gang des Romans hat das menschliche Ideal eines natürlichen Verhältnisses auf dem gleichen Wege hervorgebracht, welchen die Prinzipien der Erziehungs-Provinz für einen weiteren Umfang menschlichen Werdens empfahlen.

Wie nun als der gemeinsame Inhalt von alle diesem die Hervorbringung des wahrhaft und tief Menschlichen durch die Kunst, im Sinne unseres Motto's, beständig ersichtlich bleibt; so finden wir uns, durch die hier in Betracht gezogene Bedeutung der Gebärde, der Gestalt für ein solches Verhältniss, auf einen der Hauptpunkte der künstlerischen Theorie unseres Meisters noch unmittelbarer hingewiesen*) Täglich erfahren wir, wie Musik, dem innersten Kerne unseres Wesens verwandt, auch unser körperliches Sein unwiderstehlich beeinflusse: den Rhythmus des Athems, Blick und Hand. So nun erläutert Richard Wagner — in Anlehnung an die ursprüngliche Verbindung der symphonischen Form mit dem Tanze — die Bedeutung der Musik für das Drama an ihrer Verwandtschaft mit der, ebenfalls unaussprechlichen und „unwillkürlichen“ **) Gebärde des Handelnden. Die höchste Aufrichtigkeit des Menschen trete, auf Augenblicke, in der Gebärde hervor; und ein entsprechender Ausdruck der Wahrhaftigkeit seines innersten Wesens sei die Musik. — Erkannten wir nun, im Verlaufe unserer Erläuterungen, in der Gebärde den anschaulichen Typus der Beeinflussung des Menschen durch die Kunst: so werden wir, vermöge der angeführten Nebeneinanderstellung, darauf hingeleitet, in der Musik den eigentlichen Kern dieser Beeinflussung anzunehmen. Was dem Historiker in der Kultur der Hellenen durch die Plastik, wenn auch nicht als vollzogen, so doch anlässlich derselben als vollziehbar erscheint, das hoffen wir, an unserem Theile, von der Musik für die Schöpfung eines jungen, menschlichen Geschlechts.

Ein Beispiel einer solchen Wirkung giebt Goethe bei der Ausführung desjenigen Gedankens, welcher uns zu einer Betrachtung der Wanderjahre hauptsächlich veranlasst hat.

*) Vgl. bes. Oper und Drama, III, 5.

**) S. Ges. Schriften Bd. III, S. 4.

Von dem Berge, an den Hügeln,
Niederab das Thal entlang,
Da erklingt es wie auf Flügeln
Da bewegt sich's wie Gesang:
Und dem unbedingten Triebe
Folget Freude, folget Rath;
Und dein Streben, sei's in Liebe,
Und dein Leben sei die That.

Denn die Bande sind zerrissen,
Das Vertrauen ist verletzt;
Kann ich sagen, kann ich wissen,
Welchem Zufall ausgesetzt,
Ich nun scheiden, ich nun wandern
Wie die Wittwe trauervoll,
Statt dem einen, mit dem andern,
Fort und fort mich wenden soll!

Bleibe nicht am Boden heften,
Frisch gewagt und frisch hinaus!
Kopf und Arm mit heitern Kräften,
Ueberall sind sie zu Hause;
Wo wir uns der Sonne freuen,
Sind wir jeder Sorge los;
Dass wir uns in ihr zerstreuen,
Darum ist die Welt so gross.

In einem gewaltigen, fugenartig wirkenden Wechsel- und Chorgesange lösen sich die Auswanderer von ihrer Heimath los, theilen sie ihren Entschluss, sich selber aufmunternd, den Zuhörenden weit hinaus mit. Das ganze Land scheint in eine rhythmische Bewegung gerathen zu sein; unter dem gleichen Bekenntnisse im Gesange vereinigen sich Züge um Züge. Geweiht durch diese Gesänge, wird der grosse Tag des Auszuges zum Feste, zum ernstesten Feste, welches jemals gefeiert worden ist.

Und muss es uns nicht wirklich bedünken, dass die Wucht eines Ereignisses, wie es Goethe hier ersann, durch eine erhabene Tonfolge weit besser, als durch blosse Erörterungen mittheilbar sei? Hierin aber wird der Schüler Schopenhauer's, der Leser des „Beethoven", eine tiefere, wesentlichere Beziehung nicht verkennen. Wenn wir nämlich die Möglichkeiten des schöpferischen Willens als ein Wesen anzusehen haben, welches der an der Hand der Erfahrung sich von Anschauung zu Anschauung tastende Begriff nicht zu erfassen, noch mit dem ihm ausschliesslich zu Gebote stehenden Worte zu erläutern vermag, so belauschen wir dagegen in der Musik die Kräfte, die ‚Ideen' seines Schaffens, ohne dazwischentretende Vermittlungen. Daher fühlen wir Einzelnen uns, im Anhören der Musik, mit einer höheren Ordnung der Dinge weihevoll verbunden; in dem gleichen Sinne aber vermögen wir uns jene undenklichste aller Begebenheiten, die weise That einer grossen Gesammtheit, nur unter dem Bilde einer Melodie vorzustellen, ja dieselbe müsste uns als ihrem Wesen nach dem Geiste der Musik verwandt erscheinen. Wie sich die wahre, übrigens aber wohl gar unerfindliche Natürlichkeit des Menschen durch Musik offenbare, daran erinnerte uns soeben jene Lehre, welche den musikalischen Ausdruck mit der Gebärde verknüpft. Sehen wir nun als jene unerhörte, jedoch im höchsten Sinne gleichfalls natürliche Begebenheit von den beiden Meistern deutscher Nation übereinstimmend eine neue Wanderung namhaft gemacht, und blicken wir zugleich von da aus auf die Geschichte der deutschen Stämme zurück: so erkennen wir in einer solchen Auswanderung, wie sie als

Lösung mannigfaltigster Verkettung jenen Meistern hier vorschwebt, vermöge einer wahrhaften, obschon kühnen, biblischen Anschauung, die erhabene Geburtswehe eines erregten Volkes, und zwar insbesondere ihre der germanischen Race eigenthümliche Gestalt.

An die Andeutungen Goethe's in Betreff des Zieles und der Form dieser Auswanderung haben wir folgende Betrachtungen anzuschliessen. Es ist ein Irrthum, den Anlass seines Gedankens in einer Laune des Zeitalters finden zu wollen; denn wenn sogar für die Mehrzahl die Zauberkraft des Wortes *Amerika* bereits verloren zu gehen begann, so befing dieser Zauber um so weniger den Dichter, welcher das Heim eines von dort zurückgekehrten, jenes Landes ernstlich Müden — im ersten Buche der Wanderjahre — mit so vielen Reizen auszustatten bedacht war. Demnach kann aber auch die allerdings eingetretene Enttäuschung über die Bedeutung nordamerikanischer Kultur den weit allgemeineren Gedanken Goethe's nicht entkräften. Allerdings nämlich hat uns das Jahrhundert darauf verzichten gelehrt, eine wirkliche Reformation von Nord-Amerika zu erwarten, und vor allem jene in der Renaissance am grausamsten hervortretende Zerklüftung zwischen dem glaubens- und lebensvollen Element vereinzelter, echter, künstlerischer Menschlichkeit und der gemüthlos unerregten Masse dort etwa überwunden zu finden; die in jenes Land sämmtlich und einschliesslich der dumpfesten okzidentalen Superstitionen übertragenen Probleme einer gewaltsamen, scheinbaren europäischen Zivilisation mögen daselbst ihrer Lösung höchstens darum, weil sie in grösserem Umfange und offenbarer auftreten, nicht aber vermöge einer eigentlichen gründlichen Erneuerung angenähert erscheinen. — Dagegen wendet sich immer wieder ein wahres Erhoffen neuer Möglichkeiten dem Süden Amerika's zu; in dessen schöner Gestalt wir, tiefbedeutsam, ein vergrössertes Abbild der Urheimath des Menschengeschlechtes, der Halbinsel des Himalaya, erblicken, und dessen Boden, indem er in den Abstufungen eines erhabensten Gebirges und dem nur hier auf der ganzen Erde bereits von der Natur verbundenen System dreier gewaltiger Ströme ein gleich vollkommenes Geschlecht zur Ansiedlung auffordert, seiner Bewohner noch gewärtig steht — Weniger also auf das Ziel, als auf die Form einer gemeinsamen Auswanderung sehen wir Goethe's Augenmerk gerichtet, wenn derselbe sogar noch im Augenblicke des Auszuges einen grossen Theil der Wanderer zu heimischer Arbeit, zu einer Kolonisation des eigenen Landes umkehren lässt. Derart erwartet er das Ungemeine von einer sozialistischen Organisation, auf den besonnenen Entschluss zu gemeinsamem Thun begründet, wo auch immer solche Thätigkeit sodann ihre Stätte finden möge.

Gerade jedoch gegen diesen Gedanken pflegt man heute, trotz zahlreicher sozialistischer Bestrebungen und sogar Wirkungen, den Einwand der völligen Utopie zu erheben. Nun sollte zwar, so will uns bedünken, eine Zeit, welche sich der gänzlichen Unvergleichlichkeit ihrer Erfindungen rühmt, auf diesen Einwand zuletzt verfallen; sie müsste sich erinnern, dass Niemand „utopischer"

verfuhr, als der Erfinder des ersten Fahrzeuges, da derselbe den Gedanken verwirklichte, den Ort auf eine aller vorgängigen Erfahrung widerstreitende Weise zu verlassen. Bedenken wir weiter, welche Bedeutung wir, im Handwerk, dem Werkzeug in der Hand des Arbeitenden beimassen, so scheint uns gerade das Zeitalter der Maschinen darauf hinzudrängen, zu diesem vollkommneren, zusammengesetzten Werkzeug auch eine vollkommenere und umfassendere Meister-Innung zu schaffen: eine dem Gedanken Goethe's sehr verwandte Gestalt. — Jedoch hatten wir vielmehr bereits zu erwähnen, wie völlig entgegengesetzt bisher der Betrieb der Maschinen gewirkt, wie derselbe bisher eine allgemeine Entwürdigung und Knechtung der Arbeit des Einzelnen herbeigeführt habe. Somit scheint auch hier den glücklichen Einfällen der Erfinder in der Gesammtheit ein irgend gleichgearteter Instinkt nicht zu begegnen; wäre dieser vorhanden, gäbe es ein Zeitalter der Erfindungen, welches von sich wüsste und an sich glaubte, so würde der triviale Einwand der Utopie seltener erhoben werden. Wie nun demnach eine solche skeptische Verwahrung einem Mangel an seelischem Gehalte entspringt, so gilt sie auch dem Gehalte jener wahrhaft fördernden Ideen weit mehr, als ihrer etwaigen äusseren Möglichkeit: dieser ihr Gehalt nämlich, eine Umgestaltung der Gesinnung und des Gemüths, muss allerdings einem Zeitalter utopisch erscheinen, welches den Fortschritt bereits in den Schienensträngen und rauchenden Essen selber erblickt, ohne der tieferen hiermit verbundenen Verhältnisse und Schicksale zu gedenken. Uns kann gerade diese innere Umgestaltung einzig eingehender beschäftigen; und so finden wir uns, bei Goethe, abermals von dem dritten auf das zweite Buch zurückgewiesen, von den Erwägungen der Form und des Zieles jener grossen Wanderung, auf die Erwägung der Möglichkeit einer Gemeinschaft besonnener Menschen. Denn es sind nicht die Reichthümer neu erschlossener Länder, von welchen wir eine regenerirte Menschheit zu erwarten hätten; wie denn auch das durch die Noth erzwungene, unbesonnene und ungeregelte Hinüberströmen unserer besten Arbeiter in die neue Welt keine Kultur erschafft: aber wohl wäre die Erschliessung einer neuen Welt als die bedeutsamste Form einer von tiefen Ideen beherrschten Regeneration anzusehen.

Der „Gemeinde der Heiligen" vergleicht Goethe einmal sein einer solchen Erneuerung fähiges, junges Geschlecht. Er gemahnt uns an jene erhabenen Menschen, in welchen der Drang des Wollens sich gelöst hatte, um uns die Möglichkeit eines edlen, weisen Thuns begreiflich zu machen. Als Heiligung hätten wir demnach hier das Verhältniss des erlösten Menschen zur Welt zu verstehen, insofern er sich derselben und ihrer Wirklichkeit nicht entziehen kann noch darf. Hervorbringen zu können vermeinte der Dichter der Wanderjahre dieses Verhältniss durch Gewöhnung zur Ehrfurcht, und diese gedachte er durch die Pflege künstlerischer Anschauung zu erwecken. — Der Ehrfurcht vor dem Leiden hatte auch er die entscheidende Bedeutung beigemessen; aber freilich war die künstlerische Anschauung, welche etwa auch dieser Form der Ehrfurcht hätte zu entsprechen vermögen, aller Bildlichkeit fremd. Hier nun

hat uns der Schöpfer des „Parsifal“ neue, und tiefere Mahnungen zu ertheilen gehabt. Wer sich freilich nicht gestimmt fühlte, anlässlich jenes ersten Wortes gegen die Vivisektion, in der Erkenntniss der sittlichen Unmöglichkeit auch der nutzenbringenden Peinigung eines Thieres, einer tiefen Besinnung bezüglich der Auffassung scheinbar unabänderlicher, allgemeiner Gewohnheiten und Gestaltungen Folge zu geben, dem musste, mit Nothwendigkeit, das Verständniss für alle weiteren Ausführungen versagen: weil dieselben eine derartige „praktische“ Giltigkeit der für das Kunstwerk maassgebenden, und auch im Eindrucke desselben unwiderstehlichen Empfindungen zu immer weiteren Ausblicken verfolgten. Wir aber haben den Ernst einer solchen Verbindung zwischen künstlerischer Besonnenheit und religiöser Gesinnung durch die ersichtliche Analogie des Gedankens Goethe's erläutern wollen: dort und hier kann demjenigen jener Vorschlag der Auswanderung nicht mehr ausschweifend erscheinen, dem der Gedanke der Heiligung unumgänglich und tief vertraut geworden ist.

Als nicht analog sähe dagegen unsere Hoffnung gerne das Eingangs erwogene Verhältniss Goethe's zu einer in Wirklichkeit unerregt gebliebenen Mit- und Nachwelt an; wir berufen uns hierbei auf die völlige Verschiedenheit der Ausgangspunkte und aller Einzelheiten, insbesondere aber darauf: dass die Thatsache des Kunstwerks von Bayreuth bereits unmittelbarer eine ideale Gestaltung realer Wirklichkeiten bedeutet. Von dem Eindrucke dieser vollendeten Thatsache ausgehend, vermochten wir jenes Wort, mit welchem Richard Wagner die Theorie des Kunstwerkes einleitete, indem er das Verhältniss des Menschen zur Natur als verstanden voraussetzte, vielmehr nun auf das Verständniss dieses letzteren Verhältnisses selber anzuwenden; und versuchten demnach mit diesen Ausführungen einige bestätigende Anschauungen an einander zu reihen jenes von höchster philosophischer Besonnenheit eingegebenen, für uns aber zugleich prophetisch bedeutsamen Wortes Schopenhauer's: „Das vollkommene Genügen, die finale Beruhigung, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im *Kunstwerk*, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgendwo vorhanden sein müssen.“ Wenn wir in einer früheren Betrachtung die Dichtung Shakespeare's als eine Verurtheilung seiner Welt und Wirklichkeit erkannten, so gelte es hiernach nun vielmehr, zu der Kunst des bewussten Ideals, in ihrer Vollendung durch die Musik, eine neue Welt als Gegenbild zu finden, zu erschaffen: ein Gedanke von grösster Kühnheit, welchen wir jedoch sich in einem ersichtlichen Falle, der Frage der Vivisektion, bereits tief eingreifend bewähren sahen; und den wir ferner, im Einzelnen, auf eine wirkliche Einheit der gestaltenden Kräfte alles wahrhaft menschlichen Daseins mit den Regungen des künstlerischen Schauens zu begründen vermochten. Ein trotzdem weitab und in die Irre führender Gedanke, wenn wir seines Zusammenhanges mit der *ethischen* Philosophie Arthur Schopenhauer's und dem *tragischen* Kunstwerke Richard Wagner's vergässen. Stätz

kann allein der Ausdruck des tragischen Inhalts, der moralischen Bedeutung der Welt, jedoch ohne Drang und Qual und, bildlich gesprochen, harmonisch auch in der Wirklichkeit vollzogen, Gegenstand unserer Hoffnung sein; dieser hohen und ungemeinen Hoffnung wohnt aber dann auch etwas von dem „beseligenden Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung“ inne.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

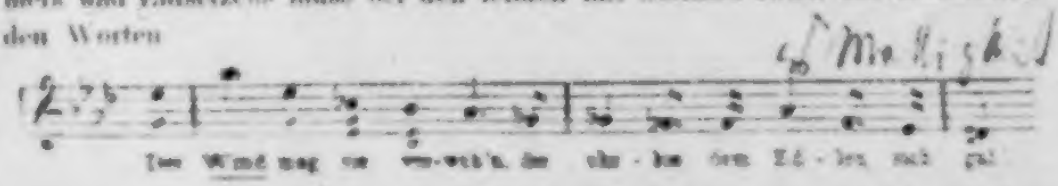
Die Walküre.

Zweiter Aufzug.

Dritte Scene.

Das bewegtere Tempo in dem das Herankommen Siegmund's und Sieglinden's begleitenden Tonsatze darf nicht zu plötzlich eintreten, sondern muss aus dem vorangegangenen Adagio-Zeitmasse wie unmerklich herauswachsen. Es sind tiefschmerzliche und den Geist bis zur Verwirrung beängstigende Empfindungen, die hier zum Ausdruck gelangen, und dem entsprechend muss auch in der Ausführung der sich wie inbrunstig verfolgenden und umschlingenden Tonfiguren, die hinschmelzendste Zartheit mit vehement hervorbrechender Leidenschaftlichkeit sich verbinden. Ganz besondere Sorgfalt verwendete der Meister in dieser Scene auf die Gestaltung der mimischen Aktion, welche den Darstellern durch den geförderten jähen Wechsel der Stellung, der Gebärde und des physiognomischen Ausdruckes eine Aufgabe von nicht geringer Schwierigkeit darbietet. In Blick und Bewegung der handelnden Personen müssen dieselben sich wirr durchkreuzenden Gefühle eines seligen Entzückens und der angstvollsten Verzweiflung kennbar werden, die ihr Inneres erfüllen und die aus den wie im Strome sich ergiessenden Melodien des Orchesters zu uns sprechen. Wenn Sieglinde nach Siegmund's sie zu beruhigen suchenden Worten mit leidenschaftlichem Entzücken sich an seinen Hals hängt, stehen beide in der Mitte der Bühne. Mit angstvollem Forschen sucht Sieglinde gleichsam in Siegmund's Augen zu lesen, was in seinem Innern vorgeht, bevor sie nach dem Halse

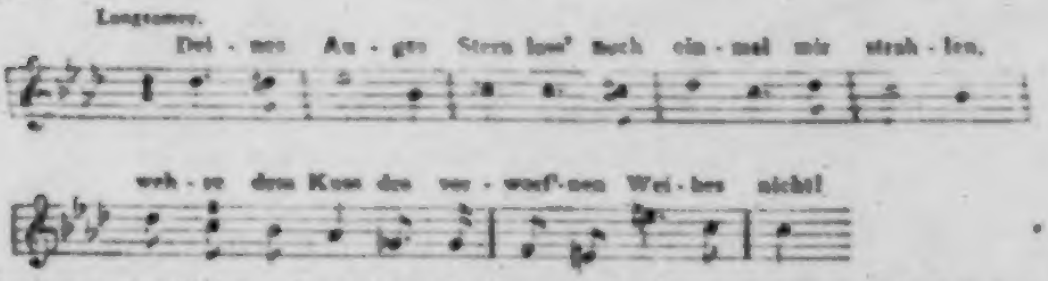
mit jähem Schreck auffährt. Jetzt reisst sie sich von Siegmund los und mit verzweifelnder Gebärde die Arme nach oben streckend ruft sie, indem sie im Zurückschreiten den Blick immer auf den Geliebten geheftet hält: *Hinweg! hinweg! fleh' die Entweihte! Unheilig umfängt dich ihr Arm; entehrt, geschändet schwand dieser Leib! fleh' die Leiche, lasse sie los!* Der Ausdruck des Jammers und Entsetzens muss bei den letzten mit höchster Kraft hervorzustossenden Worten



zum Aeussersten sich steigern. Der Meister machte hier die auf den Kern der Situation hindeutende Bemerkung, wie das, was Sieglinde gesagt, so schrecklich sei, dass Siegmund hierauf lange in tiefer Betroffenheit, wie um sich zu besinnen, den Blick auf den Boden geheftet hält. Beim Ertönen des Motivs

ist es, als tauchte in Sieglinden's Innern eine selige Erinnerung auf: ihr ganzes Wesen verändert sich, schmerzlich süsses Gedenken durchzieht ihr Herz, und mit dem Ausdrucke ergreifender Liebesinnigkeit in Blick und Ton dringen ihre Worte *da er sie liebend umfing, da seligste Lust sie fand* etc. hervor. Doch nur einen Moment hält sie dieser Erinnerungszauber umfangen, wie plötzlich sieht sie wieder die Wirklichkeit mit allen ihren Schrecken vor sich, und es bemächtigt sich ihrer eine bis zum Grässlichen gehende Verzweiflung. Der Meister verlangte hier die alleräusserste, schrankenlos hervorbrechende Heftigkeit der Akzente. Besonders in dem Schluss der Stelle *Grauen und Schauder ob grässlichster Schande musste mit Schreck die Schmähliche fassen, die je dem Manne gehorcht, der ohne Minne sie hielt!* wo Sieglinde gleichsam ihr eigenstes Selbst wie in einem Spiegel erblickt, musste der Ausdruck eines furchtbaren, schauder- und grausenerfüllten Entsetzens liegen. Entsprechend diesen leidenschaftlichen Ausbrüchen war auch die mimische Aktion zu gestalten. Bei den Worten *der Wurde bar* etc. naht sich Sieglinde mit demüthigem Anschmiegen Siegmund, um dann bei ihren Ausrufen *Schande bring ich dem Bruder, Schmach dem freienden Freund!* wieder mit plötzlichem Erschrecken sich zu entfernen. Siegmund's mit männlicher Ruhe und wie einer Kraft gesprochene beschwichtigende Worte *Was je Schande der schuf, das bannt nun das Freiere Blut!* etc. machen auf sie keinen Eindruck. Es ist, als hörte sie seinen Trost gar nicht; von einer inneren Vision beängstigt und verstört zu Boden blickend, ruft sie mit erschrecktem und wie geisterhaft gedämpftem Tone *Horch! die Hörner! hörst du Ruf!* etc. Schon sieht sie Hun-

ding's Meute daherjagen, hört ihr wüthenden Geheul, mit Entsetzen weicht sie vor der drohenden Gefahr zurück und kommt so ganz unwillkürlich in Siegmund's Nähe, der die von Angst überwältigte in seine Arme aufnimmt. Nach ihren stockenden Fragen *Wo bist du Siegmund? seh' ich dich noch?* lehnt sich Sieglinde bei ihren Worten *brünstig geliebter leuchtender Bruder!* an Siegmund. Sowohl für diese Stelle und noch in gesteigerter Weise für die folgende

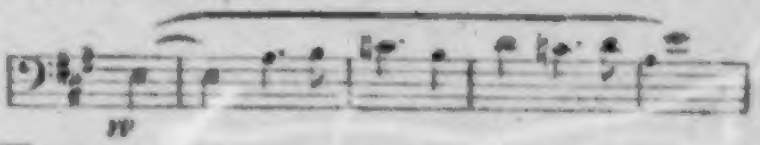


verlangte der Meister den inbrünstigsten, gleichzeitig in Schmerz und Seligkeit erbebenden Ausdruck. Hier darf die Sängerin ihrer inneren Empfindung sich rückhaltlos hingeben. Für die Ausführung des weiteren Theiles dieser Scene ist den genauen Angaben der Partitur für das Spiel und den musikalischen Vortrag nichts Weiteres hinzuzufügen, und es braucht kaum erst versichert zu werden, dass Alles zur lebensvollsten und ergreifendsten künstlerischen Gestaltung gebracht ward.

Vierte Scene.

Bei dem, das feierliche Heranschreiten Brünnhilden's begleitenden Thema*)

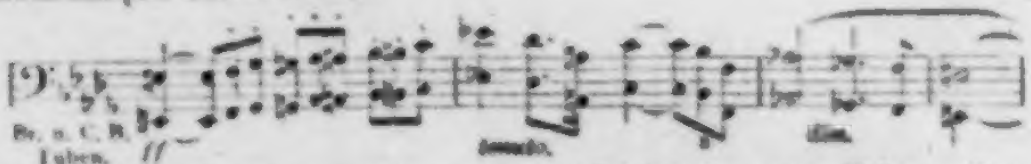
mahnte der Meister: die durch die rhythmische Figur der Pauken ausgefüllten Zwischenpausen nicht zu sehr auszudehnen. Die Erfüllung dieser Forderung geschieht am besten durch ein mit einer kaum fühlbaren Beschleunigung des Tempo's verbundenes Nachlassen der rhythmischen Spannung. Die öfter wiederkehrende, breite Melodie



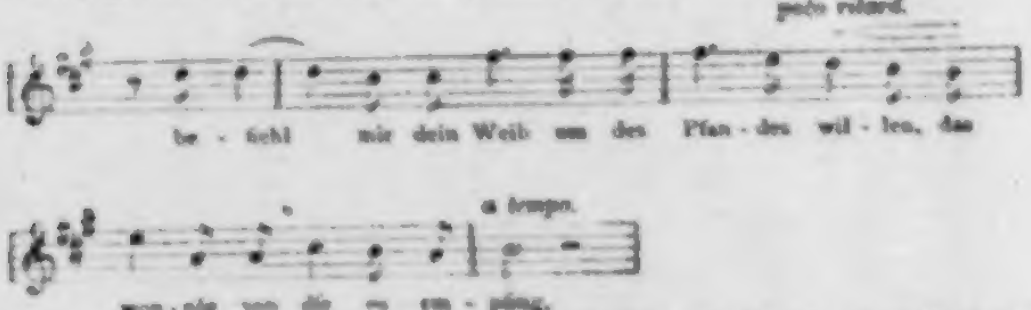
*) Bei einem wiederholten Auftreten dieses Motives S. 148 Z. 4 Takt 1 u. 4 des Cl. A. sind im Cl. A. folgende Stichfehler zu berichtigen. In der Mittelstimme der Begleitung ist statt die, *d* zu setzen und die Singstimme heisst statt

Auch im Texte S. 62 Z. 2 Takt 4 muss bei der Stelle „Wehwalt heisst du fürwahr?" statt c, *d* korrigirt werden.

verleitet gerade durch den Adel und die Gefühlstiefe ihres Gehaltes leicht zu einem Verschleppen des Zeitmasses. Dieser Tendenz, das rein lyrische Element vorherrschen zu lassen, muss mit Bewusstsein begegnet werden, da sonst der dramatisch-dialogische Charakter der Wechselreden vernichtet wird. Die vom Ausdruck eines leisen Erschauderns erfüllten Worte Brünnhilden's *Erdenluft muss sie noch athmen* etc. sind mit Bedeutsamkeit zu sprechen und mit einer symbolisch nach abwärts weisenden Handbewegung zu begleiten. Nach den letzten Worten von Siegmund's ruhiger, aber mit fester Entschlossenheit kundgegebenen Erwiderung *zu ihnen folg' ich dir nicht!* macht Brünnhilde die Gebärde eines betretenen Erstaunens. Noch höher steigert sich aber ihre Verwunderung, wenn Siegmund später am Schlusse seiner leidenschaftlich erregten Rede mit furchtbarer Energie ausruft: *Muss ich denn fallen, nicht fahr' ich nach Walhall, Hella halte mich fest!* Mit äusserster Betroffenheit tritt Brünnhilde einen Schritt zurück, und der Meister machte dazu die ihr Gebahren erklärende Bemerkung: dass ein Mann die höchste Ehre der Helden nach Walhall zu kommen nicht wollen könne, hat eine Walküre nie gehört; Brünnhilde fühlt sich hier von einem neuen, ihr bisher fremden Elemente berührt, das den hehren Gleichmuth ihrer Seele in's Wanken zu bringen beginnt. Dess zeigt sich auch sofort in dem empfindungsvollen Tone, mit dem sie frägt: *So wenig achtest du ewige Wonne?* etc. Das dieser Stelle vorangehende Zwischenspiel des Orchesters

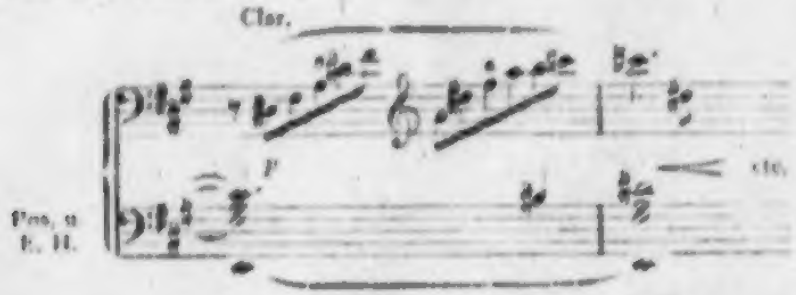


ist mit grosser Wucht auszuführen, und die Triolen des ersten Taktes müssen mit möglichster Schnelligkeit und vordringender Energie auf den den Zielpunkt bildenden Ton e s losstürmen. In den letzten zwei Takten der mit sich steigernder Wärme hervordringenden Ausrufe Brünnhildens

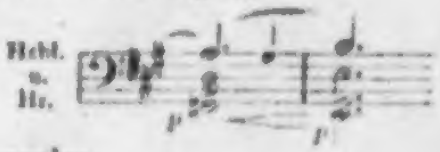


ist ein geringes, durch empfindungsvoll gesteigerten Ausdruck zu motivirendes Langsamerwerden zur Anwendung zu bringen. Wenn Siegmund schon das Schwert gezückt hat, um seinen Entschluss Sieglinde zu tödten zu vollbringen, stürzt Brünnhilde im Sturme des heftigsten Mitgefühles mit den Rufen *Halt ein' Wehrung'* auf ihn zu. Die nun folgende Kundgebung Brünnhilden's Sieg-

mund im Kampfe zu schützen muss im Gesang wie im Orchester gleich einem entfesselten Strome mit leidenschaftlichster Ekstase hervorbrechen. Doch darf das Tempo nicht in sinnloser Weise überhetzt werden und sind bei der, eine etwas ruhigere Episode bildenden Stelle *Nun ruste dich Held!* etc. die begleitenden, rhythmisch scharf einschneidenden Akkorde mit knapper Markirung zu spielen. Von den Takten



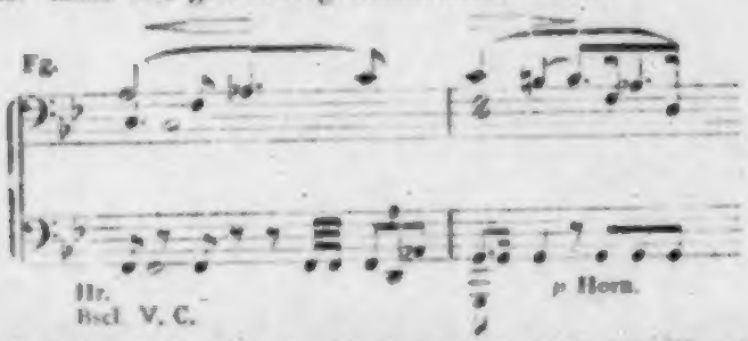
angefangen ist das Tempo etwas zu ermässigen, und bei dem wiederholten Ertönen des Motiv's der Todesverkündigung



beginnt es dunkel zu werden.

Fünfte Scene.

Die nach Siegmund's mit zartestem Ausdrucke wieder zu gebenden Worten *der Traurigen kost ein lächelnder Traum* ertönende Melodie des Liebesliedes des ersten Aktes war im äussersten pianissimo zu spielen. Wie aus einer andern Welt her erklingend, dürfe sie nur als leise durch die Seele ziehende Erinnerung uns berühren, bemerkte dabei der Meister. Grosse Sorgsamkeit ist auf die Ausführung der so charakteristischen Themen zu verwenden, welche im Orchester die Aeusserungen der von unruhvollen Träumen beängstigten Sieglinde begleiten. Besonders die bei der Stelle *Mutter! Mutter! mir bangt der Muth* etc. gleichzeitig auftretenden Motive



sind durchaus piano, aber dabei mit scharfer rhythmischer Phrasirung vorzutragen, durch welche sie dann dem Gehöre als selbständige Tongebilde fass-

bar werden. In der jetzt wie unaufhaltsam sich entwickelnden Katastrophe hielt der Meister mit grösster Strenge darauf, dass die in so raschem Wechsel sich folgenden scenischen Vorgänge immer auf das Genaueste mit den ihnen entsprechenden Themen zusammentrafen. Bei diesen selbst musste besonders ihr jeweiliges Eintreten mit äusserster Prägnanz hervorgehoben werden; denn nur dadurch wird es erzielt, dass selbst in jenen Momenten, bei denen die elementare Tonstärke zu der Gewalt eines entfesselten Orkans sich steigert, die plastischen Umrisse der, hier in wahrer Riesengrösse erscheinenden, Tongestalten nicht verwischt werden. Durch ein derartiges Zusammenwirken aller scenischen und dramatischen Faktoren wird aber eine Gesammtwirkung von ganz einziger Art erzeugt. Durch die plastische Gegenständlichkeit, mit der wir Alles vor uns sehen, und hauptsächlich dadurch, dass die Musik den ungeheuren Schmerz zum Ausdruck bringt, der sich besonders in dem Momente, als Siegmund von Hunding's Schwert durchbohrt seinen Todesseufzer aushaucht, zu einer kaum mehr zu ertragenden Höhe steigert, wird unser Gemüth von der gleichsam zerschmetternden Wirkung eines innigsten Miterlebens des tödtlich Furchtbaren entlastet. Nach einem solchen künstlerischen Erlebniss lernt man erst die schwerwiegende Bedeutung von Goethe's Ausspruch, *er könne keine Tragödie schreiben, weil er fürchte dabei zu Grunde gehen zu müssen*, seiner ganzen Tiefe nach verstehen.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal".

4.

Ein Intermezzo von Berichtigungen. — Der „thörige Jäger".

Schmerzlich war es zu sehen, wie der Gelehrte, vom wissenschaftlichen Enthusiasmus gleichsam paralysirt, an einer bestimmten Stelle der Historie oder Litteratur fest haften bleibt, und wie ihm nun sein ganzes reiches Wissen nicht mehr zu der fremdigen Erkenntniss einer Kunstthat verhelfen kann, welche aus dem todtgewähnten Stoffe der Gelehrsamkeit uns wiederum die schönbeseelte Form eines vollen, neuen Lebens schafft. Vor der unverstandenen grossen Erscheinung bleibt dem gefesselten Gelehrten dann nichts übrig, als in dieselben Thorheiten zu verfallen, welche jeder ungelehrteste journalistische Verspötter des Grossen begeht, wenn ihm Dieses unwillkommen störend in die glatte Bahn seiner hastigen Tagesbeschäftigung tritt. Hierdurch erhält dann wieder der leidige Geist solcher oberflächlich-missachtenden Manier der Beurtheilung des Grossen in den Augen des Publikums die wirkungsvolle Weihe der gelehrten „Autorität". Der Respekt

vor dem Kunstler aber pflegt leider für dieses Publikum keine genügende Gegenmacht zu bilden wider den Respekt vor jener Autorität, auch wenn es sich nicht um Wissenschaft, sondern um Kunst handelt; andernfalls könnten auch wir uns hier die heiligen Worte ersparen: so aber muss immer weiter geschrieben und geredet werden.

War in unserem Falle sogar eine doppelte Autorität, eine gelehrte und eine geistliche, in einer Person verbunden, so trieben mich die traurigen Erfahrungen von den möglicherfalls nachwirkenden Missverständnissen und Verirrungen derselben zu dem Entschlusse, sie in einem längeren Privatbriefe auf den religiösen Ernst unseres Bühnenweihfestspieles und auf seine künstlerische Entstehung und Eigenart aufmerksam zu machen. Doch auch dazu wäre ich vielleicht nicht gekommen, wenn nicht schon eine besondere Veranlassung vorhanden gewesen wäre, auf die Veröffentlichung der Arbeit mit gewissen Berichtigungen ganz thatsächlicher Fehler und Irrthümer zu erwidern, mit welchen in Folge eines recht tückischen Zufalles der geachtete Gelehrte am Allerauffallendsten der gewöhnlichen Manier unserer zünftigen Wagnerkritik sich genähert zu haben schien. Es waren nämlich in seinem gedruckten Artikel sämmtliche Zitate aus Wagner's Dichtung **ungenau** und **fehlerhaft** angegeben, und gerade an den bösartigsten dieser Fehler waren dann gelehrte Kombinationen und Folgerungen angeknüpft worden, was zu den bedenklichsten Resultaten der Kritik führen musste. Ausser meinem Briefe an den Autor sandte ich daher der Redaktion der **Musikwelt** die folgende „Berichtigung" zu:

„Die Zitate aus R. Wagner's „Parsifal", welche der Aufsatz des Herrn Prof. Paulus Cassel in der vorigen Nr. enthielt, wiesen mehre der Verbesserung bedürftige Unrichtigkeiten auf.

Im **ersten** Zitat (Verheissungsspruch) musste es heissen: „der *reine* Thor", nicht „der arme", was offenbar nur ein Druckfehler der „Musikwelt" war, da der Verfasser des Aufsatzes später selbst vom „reinen" Thoren spricht.

Im **zweiten** Zitat (Klingsor's Zornrede) steht bei Herrn Prof. C. fälschlich:

„Der Stolze *starb* in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir
unerlost." —

Daraufhin deutete der Verfasser den in „Heiligkeit *gestorbenen*" Stolzen auf **Christus**, und muss es nun tadeln, dass Klingsor den *demuthigen* Heiland einen *Stolzen* nenne. Auch bezog er nun das vorhergehende „Hass und Verachtung bussete schon Einer" auf Christus, und das nachfolgende: „*sein Stamm* verfiel mir unerlost" auf die *Juden*, als Christi Stammvolk, was ebenfalls zu etwas bitteren Rügen für den Dichter führte. — Es lauten aber jene Verse im Wagner'schen Texte, und zwar in beiden Ausgaben:

„Der Stolze, *stark in Heiligkeit*,
der einst mich von sich stiess;
sein Stamm verfiel mir", —

und weiter:

„Unerlost
soll *der Heiligen Hüter* mir schmachten;
und bald — so wähn' ich —
hol' ich mir selbst den Gral." — —

Der „in Heiligkeit starke" Stolze ist **Amfortas**, der Hüter des Grales; „sein Stamm" sind nicht die Juden, sondern die **Gralsritter**. Hätte Herr Prof. C. nicht nach „unerlost" einen Punkt gemacht und dieses Wort zum Vorhergehenden gezogen, sondern das Zitat dem Texte gemäss nur um 2 Zeilen weiter fortgesetzt, so wäre ihm der Irrthum, mit allen weiteren Deduktionen daraus, ganz unmöglich gewesen; denn auf „Christus" ist sonst in dem ganzen Umkreise jener Stelle absolut keine Beziehung zu finden, es handelt sich überall nur um das Verhältniss von Klingsor und Kundry zu Amfortas und den Gralsrittern. Der „unerlost schmachten sollende Hüter des Heiligen" im folgenden Verse ist alsbald eine ganz und gar unmissverständliche Bezeichnung des Amfortas und hätte den Verfasser sogleich

von selber darauf aufmerksam machen müssen, dass er sich verlesen habe, als er anstatt „stark" zwischen Kommaten, „*stark*" ohne Kommata las.

Im dritten Zitat (Wörterbeispiele) muss es 1) heissen „Suche *die Gänser* die Gans" (diesmal ohne Kommata, denn „Gänser" ist ein vorwurfsvoller Dativus, kein schimpfender Vocativus!), nicht also: „Suche Du Gänser, die Gans!" 2) und 3) steht im Text nicht: „Wie zur Mauer sie *steigen* — zum Schutz ihres *wilden* Geteufel's", sondern:

„Wie zur Mauer sie *stürmen*"
„zum Schutz ihres *schönen* Geteufels."

Beides ist charakteristisch. Helden steigen nicht, sie stürmen auf die bedrohte Mauer der Burg; und Klingsor's orientalische Zauberblumen-Geister werden nicht durch das tautologisch matte: „wildes Geteufel", sondern gerade sehr prägnant als „schönes Geteufel" bezeichnet.

Ein Druckfehler ist es jedenfalls, dass es auf Seite 105, Spalte 1 der betr. Nr. heisst: „einem Parsifal, dem Klinschor den Speer entreisst." Es war gemeint: „der Klingsor'n", obwohl auch das nicht ganz richtig ist; denn Parsifal braucht nicht thatliche Gewalt, sondern durch die Kraft seiner Sünden-Erkenntniss und Besiegung gewinnt er das verlorene Heiligthum aus der Hand des Bösen zurück, und zwar nach der Hauptscene des Drama's, mit Kundry, nicht nach der Episode mit den Blumenmädchen, wie es nach der Darstellung des Herrn Prof. C. auf Seite 105, Spalte 2 leichtlich erscheinen dürfte." —

Zu dem letzten Satze füge ich als Erklärung hinzu, dass Prof. C. an jener Stelle gesagt hatte: „*Der reine Thor als Parsifal (?) bei Wagner ist nur eine Gliederpuppe, weil er sich als solche in Klinschor's Haus von Mädchen nicht bethören lässt, die um ihn wie in einem Harem umherspringen, bleibt die Lanze, die Klinschor hat und die den von ihr Verwundeten heilen soll, über Parsifal hängen, worauf er sie erfasst!*" — —

Abgesehen von der thatsächlichen Unwahrheit solcher Behauptung, war diess, in Folge einer bemerkenswerthen Missbildung des Gefühles, gewiss weder hübsch noch freundlich gesagt, vielmehr ganz wie Herr Paul Lindau, seiner „aufrichtigen Bewunderung" der Dichtung entgegen, lediglich zum Amüsement der Leser seiner „Gegenwart" es gleichfalls thun zu müssen geglaubt hatte. Auf meinen Brief dagegen erhielt ich von Herrn Professor Cassel eine sehr freundliche und hübsche Antwort, worin er mich seiner, von mir niemals angezweifelten, vollkommenen Ehrlichkeit versicherte, auch seiner Freude Ausdruck gab „die köstlichen Dichtungen aus dem Dunkel gehoben zu sehen", nur thue es ihm leid, „dass der Dichter des Textbuches, statt Wolfram zu geben, ihn verhallen lässt." Die Druckfehler seien „bis auf das Komma bei Gänser" nur Druckfehler gewesen; meine weiteren Erwägungen wolle er „mit Ernst und Wahrheit untersuchen." In der That folgte auch, an Stelle meiner Berichtigung, auf eine sehr lakonische Druckfehlerliste („Seite 106 Spalte 1 Zeile 17: *Stark in Heiligkeit*") schon nach acht Tagen in Nr. 11 ein neuer Artikel desselben Autors, worin er, zunächst meines Briefes erwähnend, sich folgendermaassen aussprach:

„Vor allen Dingen ersah ich daraus, dass der Dichter des „Parsifal" nicht die Absicht hatte, die in dem Werke Wolfram von Eschenbach's niedergelegten Ideen für sich massgebend sein zu lassen, sondern einen eigenen „Parsifal" zu schaffen. (!) Aber mein Urtheil wird doch an sich nicht dadurch geändert werden können. Es ist ja richtig, dass die Grundidee des Parzival auch nicht von Wolfram erfunden war. Sie wurde nur von ihm mit eigenthümlicher Genialität erfasst und wiedergegeben. Er mischte sie mit einer Fülle romantischen Stoffes, aus dem die christliche Idee herausgeschält werden muss. — Aber wir haben in der Litteratur kein grösseres und kunstvolleres Werk über die Erzählungen vom Gral und Parzival als Wolfram's; unser Volk kennt keinen Anderen. Ein moderner „Parsifal", der von ihm Namen und Bilder entlehnt, ohne doch seinem Gedanken die Ehre zu geben, muss *litterarisch verwirrend* wirken."

Was „unser Volk" vom *Parzival* kennt, das möchten wir lieber nicht näher untersuchen! Leider ist das kostbare Werk Wolfram's, trotz Simrock's Ueber-

setzung, für unser grosses Publikum ein von den Gelehrten wieder aufgedecktes *Litteraturstück* der Vorzeit geblieben, das ausser den Gelehrten selber nur etwa ein Theil jener Gebildeten *wirklich kennen* mag, welche sich bei ihrer Bildung mit Vorliebe von den gelehrten Autoritäten leiten lassen; die Uebrigen haben höchstens in der Litteraturstunde einmal Simrock gelesen, um sagen zu können, dass sie Bescheid wissen, — aber das Werk des mittelalterlichen Dichters bedeutet ihnen nichts, es ist stumm und todt für sie. Und nun, auf die wunderbare Gefahr hin, dass das neue Kunstwerk „litterarisch verwirrend" wirken könnte, soll es einem grossen Dichter *unserer Zeit* versagt sein, seinem Volke ein „Bühnenweihfestspiel" zu schaffen, wie es Wagner's *Parsifal* ist?! Es soll ihm versagt sein, unsterbliche Typen des dichtenden Volksgeistes zu benutzen, um auf seine Weise als Künstler einen neuen unsterblichen Typus des nationalen Geistes uns zu schenken?! Alles Dichten ist nur ein Litteraturschaffen, jedes Grals-Gedicht nur „ein Werk über die Erzählungen vom Grale", eine nachgeborene Wolframide, und die „litterarische Verwirrung" ein grösseres Unheil in den Augen des Gelehrten, als das Nichterscheinen einer grossen, neuen, deutschen Kunst-Schöpfung?! *Faust* durfte nicht gedichtet werden, weil die Goethe'schen Umbildungen der Volkssage, nach der Existenz des populären Faustbuches, litterarisch verwirrend wirken mussten?! Hierzu ist nichts weiter zu sagen, doch ist es zu notiren als Beitrag zur Charakteristik der Gelehrtenanschauung unserer Zeit. Im Uebrigen aber theile ich hier nur eine *zweite Berichtigung* mit, welche ich nach dem Erscheinen des zweiten Artikels entworfen, angewidert jedoch von dem journalistischen Hinundwieder damals nicht abgesendet hatte; wogegen ich jetzt, bei Gelegenheit dieser weitgehenden und ernstlichen Erörterungen, in dem Kreise der Leser unserer „Blätter" vor einer Missdeutung der nachträglichen Veröffentlichung mich wohl für gesichert halten darf.

Herr Professor Paulus Cassel hatte in seiner Besprechung des „Parsifal" von Wagner, zunächst vermuthlich nur auf Grund eines Verlesens: „Der Stolze *sterb* in Heiligkeit" anstatt: „*stark* in Heiligkeit", diesen Stolzen in Klingsor's Zornrede auf Christus gedeutet. Nachdem der Irrthum in Betreff der Worte aufgeklärt war, meinte er aber dennoch an seiner ersten Deutung festhalten zu sollen, und zwar auf Grund der Annahme: „*Klingsor ist der Teufel*, der Versucher, Lucifer; es gab nur Einen, der ihn von sich stiess, das war Christus." (Musikwelt II Seite 128.) Wo ist denn aber Klingsor der Teufel? Nimmermehr in Wagner's Drama, um welches es sich hier doch handelt, und woselbst es von ihm heisst:

„Jenseits im Thale war er eingesiedelt;
darüber hin liegt öpp'ges Heidenland:
unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;
doch büssen wollt er nun, ja heilig werden.
Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten,
an sich legt er die Frevlerhand,
die nun, dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll dess' Hüter von sich stiess."

Auf dieses Abweisen des Klingsor von Seiten des Gralshüters Amfortas bezieht sich die Stelle:

„Hohn und Verachtung hauste schon Einer:
der Stolze, stark in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess."

Im Zorn über diese verachtungsvolle Abweisung durch Amfortas „fand Klingsor den Zauber", durch welchen er seitdem die Gralsritter aus ihrer „starken Heiligkeit" zur Sünde verführte, und so auch Amfortas selbst die einst ihm erwiesenen „Hohn und Verachtung" durch die beim Sündenfalle in Kundry's Armen empfangene Wunde büssen liess. Dieser „schon Einer", der Hohn und Verachtung gebüsst (wie nun auch Parsifal seine Klingsor höhnende Reinheit büssen soll), ist also Amfortas. —

Dagegen sagt Prof. C.: „Herr von Wolzogen belehrt mich, dass nicht Christus, sondern Amfortas *der „Eine"* sei. Aber das ist ja nicht wahr. Der Eine, welcher dem Teufel *widerstand*, war eben Niemand als Christus; Amfortas widerstand ihm nicht; darum ist *er* ja krank; er hat ja die Wunde von Klingschor empfangen". —

Aber das ist ja nicht wahr! — Von *Widerstehen* ist ja hier gar nicht die Rede, sondern von *Zurückstossen*: Amfortas stiess den Klingsor zurück, aber er widerstand ihm nicht; im Gegentheile: nur Dieser, des Zurückstossens erlag er seinen Verführungszauber, „darum ist er ja krank u. s. w." —

Prof. C. fährt fort: „Von Christus konnte man sagen, er *empfing* am Kreuze „Hass und Verachtung", aber nicht von Amfortas, welchen mitten im Leid Liebe und Verehrung umgab". —

Aber das ist ja wieder nicht wahr! — Es steht ja nicht da: „*Hass* und Verachtung *empfing* nur Einer" (also nach C.: Christus vom Teufel!, sondern: „*Hohn* und Verachtung *bösste* schon Einer" (nämlich Amfortas durch Klingsor's Speerstich). —

Prof. C. hatte ferner zitirt: „Sein Stamm verfiel mir unerlöst, (Punkt.)" — Dass sollten also die *Juden*, als Christi Stamm, sein. Aber das ist ja auch nicht wahr! — Es heisst ja: „Sein Stamm verfiel mir, (Komma) Unerlöst soll der Heiligen Hüter mir schmachten". „Sein Stamm" sind die Gralsritter, als Amfortas untergebene Genossen in der heiligen Ritterschaft. Dies erkennt Prof. C., trotzdem „der Stolze" ihm Christus bleibt, in seinem Nachtrage selber an, indem er sagt: „Amfortas' Stamm — er hat keine Kinder — können doch nur die Gralsritter sein"; *er* fragt aber, wieso denn die Gralsritter Klingsor'n *verfallen* sein können? Nun, das sagt ihm ja das Drama: sie, die „Heiligen" selbst, erliegen der Verführung durch die Sinnlichkeit, dem Zauber Klingsor's:

„Wen er verlockt, hat er erworben,
schon Viele hat er uns verdorben"

sagt Gurnemanz, und Klingsor selber zur Kundry:

„Seit sind sie Alle,
biet' ich den rechten Preis;
der festeste fällt,
sinkt er dir in die Arme
und so verfällt er dem Speer,
den ihrem Meister (Amfortas) selbst ich entwandt".

Dagegen sagt Prof. C. freilich: *„Amfortas ist der kranke Staat"*, und daraufhin urtheilt er: „Dann sind wir Alle unerlöst, denn der christliche Staat leidet sehr", und weiterhin: „Die *Kirche* ist darum noch nicht dem *Satan* verfallen (NB. Klingschor = Luzifer = Satan), wenn auch *seine* (?) Krankheit an ihrer Erscheinung haftet".

Was soll dieses Alles hier, wo es sich um das Drama handelt, in welchem die Sünde und das Leiden des Gralskönigs Amfortas von dem Zauberer Klingsor auch seinem ganzen Stamme, den Gralsrittern, angedroht werden, die Jener triumphirend schon allesammt sich verfallen wähnt? — Doch auch noch in demselben Nachtrage äussert sich Prof. C. an anderer Stelle wiederum: *„Sein Stamm verfiel mir*, das konnte Klingschor — aber nur dieser — von dem Stamm der Juden sagen". Um sich aber also äussern zu können, musste er selbst alsbald erklärend hinzufügen, die folgenden Worte *Unerlöst u. s. f.* seien „allerdings unverständlich". Hätte er sie verstanden, dann hätte er „allerdings" gar nicht auf die Juden rathen können!

Er meint aber auch: „Der Heiligen Hüter kann nicht gut Amfortas heissen." Warum? „Er ist ihr König". Und weiter: „Sind sie heilig, können sie Luzifer nicht verfallen sein". Dass Klingsor von den Gralsrittern in „satanischem" Hohne stets als von den „Heiligen" spricht, das hat Prof. C., obwohl er ihn für den Satan selber hält, ebensowenig verstanden, wie das „stark in Heiligkeit" vom Amfortas, wogegen er die litterarhistorische Einwendung macht: „Er war vielmehr schwach gegen Gegelase (!) und fiel". — Und so endigt er denn seine Erörterungen mit dem Rufe: „Wie sollte auch Klingschor meinen, Hüter des Grals werden zu können? Er kannte doch den „Einen", der ihn wirklich von sich stiess: — war der nicht die Kraft des Grail?" d. h. also: wie sollte Luzifer Gralshüter werden, da ihn doch Christus von sich stiess? — Zwischen diesen selbigen beiden willkürlichen Annahmen: *Klingschor = Luzifer*, und: *der Eine = Christus* wendet sich die ganze Vertheidigung des Hrn. Prof. C. wie in einem stäten Zirkel hin und her; trotz aller einfach thatsächlichen Widerlegung sind und bleiben sie ihm das A und O, die Voraussetzung wie das Resume seiner Kritik, und

zwar aus dem einzigen, aber zwingenden Grunde: weil er ein Drama zu kritisiren unternommen hat, ohne auf dieses selbst, als freie künstlerische Gestaltung eines über alle einzelnen litterarischen Fixirungsmomente erhabenen, allgemein menschlichen und dichterischen Stoffes, Rücksicht nehmen zu wollen.

In der That war auch bei diesem Nachtrage wiederum Wagner nur etwa insofern berücksichtigt worden, als er in den Augen des Verfassers wie solch' Einer erscheinen konnte, dem man bei dem Worte vom „*unerlosten Stamme*" wohl irgend eine Bosheit gegen das Volk der Juden zutrauen dürfe; in welchem Sinne auch der Ausdruck: „*A-jehovanisches Christenthum*" aus des Dr. Schemann Aufsätzen über die Gral- und Parzivalsage (B. Bl. 1879 I — IV), welche ich Prof. Cassel zugesandt hatte, ihm erwünschte Gelegenheit zu dem folgenden bemerkenswerthen Abschlusse seiner Arbeit gab:

> Wenn das Festspiel sich vermässe, wie Schopenhauer — „a-jehovanisch" erscheinen zu wollen — oder Antisemitismus selbst bis zum Himmel zu tragen, und den ewigen Gott als „alten Juden" zu vernichten, so würde es freilich unter das Wort dessen selber fallen — welcher der Sohn dieses „alten Juden" und der Erfüller seiner Lehre war. Eine Poesie und Kunst, welche die Propheten des alten Bundes nicht verstehen kann, wird trotz aller Patronate dieser Welt, schwerlich das nächste Zeitalter erreichen.
> Es ist leicht „kreuzige" mit zu rufen, aber das Wesen des Kreuzes ist allein die Liebe, freilich nicht die buddhistische blos gegen die Thiere, sondern vor Allem die demüthige gegen jeden Nächsten, der ein Herz hat und weinen kann."

Auf „*die buddhistische Liebe blos gegen die Thiere*" will ich hier nicht näher eingehen; aber indem ich das übrige von der Liebe Gesagte sehr schön finde und von Herzen mitfühle, will ich zum Abschlusse meiner Arbeit einen gelehrten Sagenkenner, von dem ich etwas Gutes lernen konnte, noch einem besonderen Dank sagen; und dieser gelehrte Sagenkenner ist — Herr Professor Paulus Cassel.

In der Berliner Wochenschrift: „*Der Bär*" (VI. 1880. Nr. 33—35) hat Herr Prof. Cassel eine längere interessante Abhandlung über die märkische Sage von *Iron und Isolde* veröffentlicht, welche seitdem auch als Broschüre erschienen ist. Die Geschichte von Iron, Markgrafen von Brandenburg, gehört in den Kreis der Sagen von den dämonischen oder „wilden" Jägern. Vergeblich sucht seine treue Gattin Isolde ihn von seiner blutigen Jagdleidenschaft zu heilen und für edele menschliche Liebe zu gewinnen: als er in den fremden Marken des Königs Salomo jagen will, wirft sie sich auf seinem Wege in den Schnee, dass ihn die Spur ihrer Schönheit an die Pflicht gegen sein Weib erinnere; aber als er erfährt, dass Salomo selbst auf dem Gebiete seines Bruders gejagt habe, hält ihn kein Flehen seiner Gattin mehr zurück, in die Forsten des Königs einzudringen und ihm sogar die nie gejagten Wisente zu tödten. Endlich fällt er in die Hände Salomo's und nur die thatbereite Liebe seines Weibes löst ihn aus der Gefangenschaft. Als aber Isolde gestorben ist, erwacht seine alte Leidenschaft mit voller dämonischer Kraft; er jagt nun nicht mehr nur die Thiere des Waldes, auch das Weib des Nächsten, — ein Zug, der bei vielen „Jägern" der Sage wiederkehrt: der Wilde Jäger verfolgt die Holzweiblein, der verwandte Sturmriese Fasolt im Eckenliede das „wilde Fräulein" im Walde, Actäon stellt der Jagdgöttin Artemis selber nach. Iron wird von Aki, dem zornigen Gemahle der geliebten Bolfriane, erschlagen, und selbst Dietrich von Bern, der seinen Leichnam findet, vermag, als er die Ursache seines Todes erfährt, gegen den Rächer keine Klage zu erheben um die Ermordung des grossen Jägers Iron von Brandenburg.

Auch Dietrich von Bern, der hier episodisch auftritt, erscheint in den Sagen als ein ewiger Jäger — *Hennedietrich* in der Lausitz und im Orlagau, *Hennhard* im Harz, *Hennadietrich* in Böhmen, *Derk met den beer* in Geldern —, was theils auf der Erinnerung an seinen fabelhaften Tod, als wilder Reiter, vom Todtenhirsch zur Hölle verlockt, theils auch auf einem Anklange seines Namens an den des wilden Jägers *Hackelberndt* (Mantelträger d. i. Wodan als Sturmgott) beruhen mag. Auf den „Bären" weist aber auch König Artus oder Arthur (*arktos*, Bär), welcher als Vater Iron's genannt wird, und ausserdem lässt sich in dem Bären- oder Berner-Namen, verglichen mit einer anderen Bezeichnung des wilden Jägers *„der Brennburger"*, eine Ursache für die Verlegung der Ironsage nach Brandenburg (slav. *Brennabor*) vermuthen. Der Name *Iron* selbst aber führt auf den berühmten griechischen Jäger *Orion*, der bei Homer noch in der Unterwelt die Schatten der unzähligen von ihm getödteten Thiere jagt.

Iron von Brandenburg wird nun in deutscher Sage, um seines wilden Jagens willen, als *ein Thor* bezeichnet; so heisst es im „Weinschwelg": *der herzog Iron was ganz âne wisheit*. Sehr treffend macht hiebei Prof. C. darauf aufmerksam, wie auch der biblische Jäger alter Jäger *Nimrod* von der rabbinischen Tradition mit demselben Namen bezeichnet werde, welchen das alte Testament dem Sternbilde des Jägers *Orion* gibt, nämlich *kesil*, d. h. *der Thor*. Der Jäger gilt als thörig; und alle Sagen, welche von wilden Jägern erzählen, stellen sie als Unbesonnene und Verblendete, von unvernünftiger Leidenschaft zu wahnwitzigen Wünschen und Schwüren Verführte dar. Man denke an den Hackelberg oder Hackelberndt und an die ganze Schaar seiner gespenstischen Genossen, welche sich selber zum ewigen Jagen verwünschen, und welche dann sterben an einer Wunde, die nur ihre vermessene Thorheit ihnen zuzieht, indem sie die Warnung vor der verhängnissvollen letzten Jagd, meist auf den dämonischen Eber, frevelnd verlachen, nach dem bereits getödteten Thiere aber spöttisch noch einmal mit dem Fusse stossen, und dabei an seinen Hauern oder Hörnern sich tödtlich verletzen. All' ihr Thun ist Thorenwahn, bis zur Tollheit gesteigert, die sie in den Tod stürzt. So auch bei Nimrod selbst, dem „grossen Jäger vor dem Herrn", der in der Urgeschichte als der „Volkerjäger", der Gründer der ersten Gewaltreiche von Babel und Assur erscheint und sein wildes chamitisches Herrschergeschlecht bis zum Wahnsinnsgedanken des babylonischen Thurmbaus jagt, worinnen die brutale Kraft des Thiermörders zu der höchsten Vermessenheit des menschenknechtenden und gottlästernden assirischen Despoten gränzenlos emporgetrieben erscheint. Die Menschheit auf der unentwickelt rohen Lebensstufe des *Jägervolkes* im wüsten Urwalde, gegenüber dem vorgeschrittenen Kulturvolke der *Ackerbauer* in den gepflegten Thalgründen, zeigt uns die Wildheit, Unwissenheit, Thorheit im Gegensatze zu dem Fleisse, der Besonnenheit und der Kunst, denn der Ackerbauer lernt die schöne menschliche Kunst, die Natur durch den Geist zu besiegen, umzubilden und zu regeln für das Wohl ganzer Geschlechter, während der Jäger nur die mörderischen Listen lernt, die gewaltigeren Thiere für seines Leibes Nahrung zu erschleichen und zu erlegen. Das Jägervolk steht im Stadium des naiven Egoismus, der sich um den Preis des Lebens der Mitgeschöpfe nur die Fristung des eigenen armseligen Daseins erjagt und darin die wilde Kraft seines ganzen Lebens erschöpft. Aus diesem Keime bilden sich dann die eigentlichen *Kriegervölker* heraus, welche, wie einst die Thiere des Waldes, so nun auch die menschlichen Brüder um des rohen sinnlichen Besitzes willen, nicht wie das Ackerbauvolk in der Vertheidigung seiner durch Arbeit selbst erworbenen Gemarkungen, tödtlich darnieder wirft. So ist das Jägervolk auch voll thörigen dämonischen Aberglaubens, wogegen bei dem Ackerbauvolke aus seinem intimen Mitleben mit

der Natur und seiner eigenen Kulturarbeit die ersten Anfänge einer vergeistigten Religion sich entwickeln, deren Höhepunkt in der Erkenntnis der Identität alles Lebens, Werdens und Vergehens erreicht ist, als dem gerade Gegentheile des mörderischen Treibens des Jagdvolkes, welches seinerseits in der ärgsten Thorheit und Unklarheit über das Wesen der Welt und die Bedeutung des Individuums befangen bleibt.

Ausser dem hochbedeutsamen hebräischen Worte *kesil*, der Thor, für Orion und Nimrod, finden wir Hindeutungen auf die Jägerthorheit auch noch in anderen Bezeichnungen der betreffenden Sagengestalten. Orion selbst, dessen Sage wenig ausgebildet war, da er vornehmlich als das Sternbild am Himmel betrachtet und wohl auch danach erst als „Jäger" gedeutet ward, hiess zwar *blind* und *kopflos*, wohl aber eben nach der Figuration und der Bewegung jener Sterne, welche ihm auch den Namen des „Aufsteigenden" (Orion) gegeben haben. Der sog. „Fuhrmann", der kleine Stern *Alkol* auf dem Schweife des grossen Bären oder der Deichsel des „Karlswagens", der sich zum *ewigen Fahren* verwunscht haben soll, wird mit seinem Namen Hans Dumke ebenfalls nicht als ein Dummer, sondern als ein Däumling bezeichnet worden sein. Dagegen dürfte gewiss der Salzburger Dusel, vielleicht auch der Schweizer Dürst (gewöhnlich Thurs, Riese gedeutet) und die angelsächsische Bezeichnung des Orion als *Ehur-Daring* (gew. „Eberhaute" ged.) mit den verwandten idg. Wurzeln *dhras (dhus)* und *dhrar (dhur)* stürmen, rasen, zusammenzustellen sein. Die Wurzel *dhrar* steckt im gr. θοῦρος, der Wilde (θοῦρος ἄρης bei Homer), und also auch in unserem Worte *der Thor*. Noch heute soll man es in Oberbayern von den Gebirgleuten hören können, dass im Gewittersturm „der Thor" wüthe, was unmöglich der nordische *Thórr* sein kann, da dessen Name *Thor-r = Thon-r* nur eine spezifisch altnordische Lautumbildung ist aus dem germanischen Worte Thunor, hochdeutsch Donar, Donner (Wz. *tan*). Ja, mit derselben Wurzel *dhrar*, von welcher unser „Thor" herzuleiten ist, hängt auch das griechische Wort für jagen (θηρᾶν) und so auch das deutsche Thier (θήρ) zusammen; die Grundbedeutung ist das Wilde, Stürmische, Tolle. Unser *toll* aber führt auf eine Nebenform der Urwurzel, mit dem jüngeren L-Laute: *dhrál*, woher das got. *dvals*, Narr, das gr. θολός, trübe, verwirrt, und wiederum die Sagennamen des Ritter Tils, eines wilden Jägers in Niedersachsen, sowie des berühmten Schweizer Schützen Tell herstammen. Tell sagt bei Schiller von sich: *war' ich besonnen, wenn ich nicht der Tell*, denn sein Name ist identisch mit dem des Till Eulenspiegel und bedeutet in der Volkssprache einen Dummen, einen Thoren. — Ob schliesslich mit derselben Wurzel *dhral* auch das jüngere persische *fal* sprachlich zusammenhangen könne, welches Görres in dem Namen Parcival's entdeckt zu haben meinte, und wonach er zuerst diesen Namen als *Pars-fal* d. i. *der reine Thor* deutete: dies zu beurtheilen, muss einem Spezialkenner der Geschichte der persischen Sprache überlassen bleiben. —

In einer Artus-Sage erjagt Parcital den *weissen Hirsch*, nach welchem die Tafelrunder vergeblich getrachtet hatten, und er empfängt dafür einen *goldenen Becher*. Der Hirsch ist das Symbol des Todes, der Becher das des Lebens, ja der Unsterblichkeit. Der Jäger Parcival, der zum Finder des Grales wird, ist der zum Wissenden gewordene Thor, welcher die Thorenjagd nach irdisch vergänglichem Glück und Besitz vertauscht gegen das ewige Erbe der Heiligkeit in einem der thätigen Liebe geweihten Leben, wie es die Gralsritterschaft führen soll. Dass Wagner den Thoren Parsifal zuerst als Jäger aus dem wilden Walde seiner Heimath in das heilige Gebiet des Grales einführt, ist ein wundervoll bedeutsamer Zug, den ich zwar unmittelbar als ergreifendes psychologisches Moment

des Dramas stets empfunden hatte, dessen volle Bedeutung im Sinne der ethischen hier unseres Hahnenweihfestspieles ich jedoch erst nach der Belehrung über die „Thorheit" der Jäger in den Sagen völlig klar zu durchblicken vermochte. — Parsifal tritt auf als thörigter Jäger. Gurnemanz' strafende Rede bei dem getödteten Schwane erweckt in der Brust des Thoren das ungeahnte Gefühl des Mitleidens mit dem gemordeten Mitgeschöpfe. Der wilde Jäger wird zu dem blutlosen Liebesmahle in der Gralsburg geführt, wo Brot und Wein die gläubigen Brüder zu den Werken der Liebe stärken. (Wir haben bereits gesehen, wie diesen Mahl ein Kultursymbol für eine bis zur höchsten göttlichen Bedeutung vergeistigte Religion ist). Das kaum erregte Mitleiden ergreift den unkundigen Jüngling krampfhaft beim Anblick der Leiden des Amfortas, welcher sich die Wunde auf der Thorenjagd nach der Minne geholt hat. Ein noch unverstandener tiefer Schmerz durchzuckt ihn: der Thor empfindet das Geheimniss des Sündenwehes, aber er weiss nicht, was es bedeute, — noch minder, was er, als mitleidender Mensch, zur Heilung selber zu wirken habe. Er wird aus der Gralsgemeinschaft wieder auf die Wege der Welt getrieben, der „Schwanentödter" auf die „Gänsewiese", auf die Jagd nach den Thorheiten und Lasten des wahnvollen sinnlichen Lebens. Die Verführung tritt an ihn heran in der zauberhaften Gestalt des furchtbar schönen Weibes. Dem thörigen Jäger droht die Todesgefahr der Minnejagd. Wie Iron nach Belfriane — d. h. Bei-Floriane, die Schönblühende — so ergreift ihn bei der Schmetten der Blumengeister Klingsor's unbegriffenes schmerzlich wonniges Sehnen nach Heil und Qual der Liebe. Aber der thörige Jäger hat vor der Liebe das Mitleid gefühlt, hat vor der wonnigen Kundry den schmerzensreichen Amfortas gesehen. In den Armen der Verführung selbst entzündet sich ihm der befreiende Gedanke an das in der Gralsburg Erlebte, Erschaute und Gefühlte: er erkennt in der Umarmung der Sünde die Schuld und das Leiden des Amfortas, die Schuld und das Leiden aller sündigen Welt, und das furchtbare Leiden des schuldlosen Heiligen, des Erlösers, als des mitleidvollen Herrn der Liebe, gebannt in diese sündige Welt, in die Hut des fluchverfallenen König's des Grales! Der Thor ist wissend geworden. Die Liebe erwacht in seiner Brust als ein mächtiges Mitleiden, mit Amfortas nicht nur, mit der Verführerin selbst, ja mit dem ganzen Leiden der Menschheit, mit ihrem leidenden Gotte. In erhabenster Mitleidskraft erringt er sich das Symbol des göttlichen Leidens, den Speer; und nun, vom Fluche Kundry's selbst gejagt, sucht der Wissende nach der Heimath des Heiles, Erlösung zu bringen den trauernden Menschenbrüdern und ihrem ewigen Erlöser. Ist das erste Werk seiner heilgewaltigen Liebesmacht auf des Grales geweihtem Grunde ist die Taufe des Weibes, das ihm flüchte in thörigter Sinnenliebe, und das nun ihr Leben dahingiebt für ihrer Seele Heil mit den ersten heissen Thränen der Erlösungswonne.

Du Thräne quillst, du Thräne hast mich wieder!

diesem ergreifenden Worte des Faust tritt hier das erhabenere des Parsifal gegenüber:

Du weinest — sieh, es lacht die Aue!

Die Erinnerungsthräne des Faust giebt den verzweifelnd Todbereiten dem irdischen Leben zurück und damit der lauernden Tücke des Teufels Preis; die Reuethräne der Kundry befreit sie vom Leben der Sünde und deutet zugleich auf die Entsündigung der ganzen Natur in dem Heilsthaue des göttlichen Opferblutes. Der „Schwanenjäger" auf der „Blumenaue", der Blumengespiele im „Charfreitagszauber" — er ist bereitet einzugehen, selbst als ein Erlöser, in das Heiligthum der thätigen Liebe, um mit dem wiedergewonnenen Speere die Wunde zu schliessen, welche der sündige Leib dem Heiligen schlug: die letzte Berührung eines Mitleidenden mit der Schärfe der göttlichen Waffe ist Heil und Befreiung.

Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleid's höchste Kraft
und reinstes Wissens Macht
dem zagen Thoren gab.

Oder wie es in einer merkwürdigen altdeutschen Segensformel aus dem elften Jahrhundert heisst:

der heilego tumba versegene tisa wunda!

Indem ich für die Belehrung zu danken habe, welche der Gelehrte mir durch seine Zusammenstellung der Sagen von den thörigen Jägern zu Theil werden liess, muss ich zum Schlusse leider bemerken, dass er selber auch von der reichen Wissensbeute dieser seiner Sagenjagd es nicht gelernt hat, Wagner's Dichtung gegenüber kein Thor mehr zu sein, denn der Verfasser von *Iron und Isolde* spricht über Parsifals Auftreten als Schwanentödter Folgendes: „*Bei R. W. kommt er zu dem Ritter und zu Kundrie, als er einen Schwan schiesst. Aber was soll dieser Schwan hier. Schwanenritter sind alle Gralsritter.*" — Wieso? Die Sage kennt nur Einen Schwanenritter: Helias-Lohengrin; unser Gelehrter aber sagt einfach: „*Es sind eben Ritter im weissen Kleid von der Höhe*" und er fährt fort: „*Nun denke man sich den Schwan von einem Pfeile getroffen sterbend, als ob es ein Rebhuhn wäre, das ein Sonntagsjäger erlegt.*" Und auch als ich ihn in meinem Briefe auf seine eigene Deutung der Jäger als Thoren aufmerksam gemacht hatte, schrieb er noch in seinem Nachtrage: „*Dass Parcival sich mit einem Jagdstück in das Reich des Gral einführt, widerspricht eben der ganzen Idee des Gralsberges, zu dem man nur in Stille, unbewusst, wie das Wolfram schildert, kommen kann.*"

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Litterarische Neuigkeiten.

Das vormals angezeigte Buch: *Unsere Zeit und unsere Kunst* von Hans von Wolzogen ist nunmehr bei Gebrüder Senf in Leipzig erschienen. (14¾ Bogen. Preis ℳ 3,75, für Mitglieder des Patronatvereines ℳ 3.)

Ein neues beherzigenswerthes Werk von Constantin Frantz: *Die sociale Steuerreform als die conditio sine qua non, wenn der socialen Revolution vorgebeugt werden soll* erschien bei Franz Kirchheim in Mainz. Wir hoffen darauf zurückkommen zu können.

Der Separatabdruck von der ersten Abtheilung der Artikel über *die Bühnenproben des Jahres 1876* von Heinrich Porges („Rheingold", 3 Bogen, Preis ℳ 1,25) ist bei E. Schmeitzner in Chemnitz erschienen.

Vom Vorstande des Wiener Ak. Wagner-Vereins erhielt die Redaktion der Blätter vor einiger Zeit die folgende, leider nicht eher hier Platz findende, Zusendung:

Die Aufführung der Dante-Symphonie in Wien.

Die Osterfeiertage dieses Jahres haben uns die Erfüllung eines lang gehegten Wunsches gebracht: am Charfreitage ward Franz Liszt's „*Dante-Symphonie*" in dem ausserordentlichen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführt und mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Für den Wiener akademischen Wagner-Verein knüpft sich an diese erste Aufführung der gewaltigen Tondichtung in unserer Stadt noch insbesondere eine erhebende Erinnerung. Das schöne Gelingen der durch unseren Verein am 24. Jänner 1874 veranstalteten ersten Aufführung der „Faust-Symphonie" in Wien, und der Hinweis Richard Wagners (im X. Stücke des ersten Jahrganges der Bayreuther Blätter) auf die „Dante-Symphonie" als auf „eine ebenso geniale als meisterliche Schöpfung" hatten uns ermuthigt, zu Beginn des vorigen Jahres an Meister Liszt mit der Bitte heranzutreten, er möge unserem Verein mit den Vorbereitungen zu einer weihevollen Aufführung des letzteren Werkes betrauen. Durch die Aufnahme der „Dante-Symphonie" in das Programm der Gesellschaftskonzerte trat in der Weise, wie sich unsere Bitte erfüllen sollte, eine Aenderung ein: der Meister versprach uns nämlich, an dem der Orchesteraufführung vorhergehenden Abende uns und unsere Freunde durch den Vortrag der Symphonie am Klaviere mit seiner Schöpfung selbst vertraut zu machen. — Wie in den beiden vergangenen Jahren versammelten sich im festlich geschmückten Saale Rosendorfer die ordentlichen und ausserordentlichen Mitglieder des Wagner-Vereines, die in Wien weilenden Mitglieder des Bayreuther Patronat-Vereines und eine Anzahl geladener Gäste. Der Chor „Wach auf!" begrüsste den ehrwürdigen Meister. Es folgte nun die „Dante-Symphonie"; für die Begleitung auf dem zweiten Klaviere hatte sich der Meister eine ausgezeichnete Schülerin, Frau Toni Raab, auserwählt. Der schweren Anstrengung nicht achtend, die er sich durch die Vorführung des mächtigen Orchesterwerkes auferlegt hatte, erwiderte der liebenswürdige Künstler den huldigenden Beifall, den der Vortrag zweier seiner Lieder durch die k. k. Hofoper Sängerin, Frau Bertha Ehnn, bei den Versammelten zu Stande brachte, durch die unbeschreiblich anmuthige Wiedergabe zweier Klavierstücke („An la de Walbenstädt" und „Chant polonais"). Und zum Schluss noch überraschte der Meister Alle auf's Freudigste, indem er die Begleitung des „Schmiedchores" aus seinem „Prometheus" übernahm. Möchte der edle Mann aus den schmucklosen Worten des Dankes, die ihm unser Verein für seine überreichen Gaben einzig zu bieten hatte, gleichwohl die Ueberzeugung empfangen haben, dass ebenso die Bewunderung für seine Kunst, wie liebende Verehrung für seine Person es sind, welche den Wiener akademischen Wagner-Verein dem grossen Freunde des Meisters Richard Wagner verbinden.

Anlässlich des Festabends am 11. April sind an unseren Verein von seinen Mitgliedern und treuen nachhalte Spenden gelangt, bezüglich deren die Vollversammlung vom 2ten April beschlossen hat, dass tausend Mark als Spende zum eisernen Fond, und tausend Mark für zehn Fondsbeiträge zu hundert Mark dem Vermögen des Patronat-Vereines zugeführt werden sollen.

Nachträgliches aus verschiedenen Vereinen und Vertretungen.

Am 27. April fand in Hof auf Veranlassung der Vertretung des Patronatvereines in Asch (Musik-Direktor Labitzky) ein Konzert statt, ausgeführt von der Hofer Stadtmusik unter Leitung ihres Direktors Herrn Scharschmid und unter Mitwirkung des Frl. Lina Wagner vom Culmer Stadttheater, wobei zur Ausführung kamen: Ouverture zum „fliegenden Holländer", Vorspiel und Elsa's Traum aus „Lohengrin", Faust-Ouverture, Einleitung und Festscene aus dem III. Akt der „Meistersinger", Huldigungsmarsch, „Träume", „Der Engel", „Die Erwartung" und Ouverture zu „Tannhäuser".

Am 21. Mai ward im Mindener Wagner-Verein durch Herrn Gymnasiallehrer Dr. Rusch die Dichtung des „Parsifal" vorgetragen. Am selben Tage fand im Wiener akad. Wagner-Vereine eine Vorfeier des Geburtstages des Meisters (Chor „Wach auf" aus den „Meistersingern", Cdur Rhapsodie op. 87 von Beethoven, Loge's Erzählung aus „Rheingold", Schlusschor aus „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, Walrautenscene und Siegfried's Rheinfahrt aus der „Götterdämmerung", und das Quintett aus den „Meistersingern") unter Mitwirkung der Frl. Elsa Wagner und Rosa Papier, und der Herrn Baumgartel, Beyha, Krankenhagen, Schalk, Schaumann, Schittenhelm, Strinek statt.

Den 22. Mai feierte auch der Münchener Wagner-Verein durch eine festliche Versammlung, wozu ein Gedenkblatt ausgegeben ward, welches einen poetischen Prolog von F. Ranchegger, ein Gedicht „Allegorie" von J. H. Löffler, und eine Fest-Hymne zur Melodie des „Kaisermarsches" enthält.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
In Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September. Neuntes Stück. 1881.

Inhalt: Ausführungen zu „Religion und Kunst". Heldenthum und Christenthum. Von Richard Wagner. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Die Walküre. III. Aufzug. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: IX. Zur Kritik des „Parsifal". Von H. von Wolzogen. (Schluß.) — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus E. T. A. Hoffmann's Werken gesammelt von Martin Plüddemann. — Mittheilungen aus der Gegenwart.

Ausführungen zu „Religion und Kunst."

Heldenthum und Christenthum.

Wenn wir, nach dem Innewerden der Nothwendigkeit einer Regeneration derselben, den Möglichkeiten der Veredelung der menschlichen Geschlechter nachgehen, treffen wir fast nur auf Hemmnisse. Suchten wir ihren Verfall uns aus einem physischen Verderbe zu erklären, und hatten wir hierfür die edelsten Weisen aller Zeiten zu Stützen, welche die gegen die ursprüngliche Pflanzennahrung eingetauschte animalische Nahrung als Grund der Ausartung erkennen zu müssen glaubten, so waren wir nothwendig auf die Annahme einer veränderten Grundsubstanz unseres Leibes gerathen, und hatten aus einem verderbten Blute auf die Verderbnisse der Temperamente und der von ihnen ausgehenden moralischen Eigenschaften geschlossen.

Ganz abseits dieser Erklärung, und mit völliger Unbeachtung der Versuche die Degeneration der menschlichen Geschlechter von dieser Seite ihres Bestehens her zu begründen, wies einer der geistvollsten Männer unserer Zeit diesen Ver-

fall allerdings auch aus einem Verderbe des Blutes nach, liess hierbei die veränderte Nahrung aber durchaus unbeachtet, und leitete ihn einzig von der Vermischung der Racen her, durch welche die edelsten derselben mehr verloren, als die unedleren gewannen. Das ungemein durchgearbeitete Bild, welches Graf Gobineau von diesem Hergange des Verfalles der menschlichen Geschlechter uns mit seinem Werke „*Essai sur l'inegalité des races humaines*" darbietet, spricht mit erschreckender Ueberzeugungskraft zu uns. Wir können uns der Anerkennung der Richtigkeit dessen nicht verschliessen, dass das menschliche Geschlecht aus unausgleichbar ungleichen Racen besteht, und dass die edelste derselben die unedleren wohl beherrschen, durch Vermischung sie aber sich nicht gleich, sondern sich selbst nur unedler machen konnte. Wohl könnte dieses eine Verhältniss bereits genügen, unseren Verfall uns zu erklären; selbst, dass diese Erkenntniss trostlos sei, dürfte uns nicht gegen sie verschliessen: ist es vernünftig anzunehmen, dass der gewisse Untergang unseres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit sei, so werden wir uns wohl auch daran gewöhnen müssen, das menschliche Geschlecht einmal aussterbend zu wissen. Dagegen darf es sich aber um eine ausser aller Zeit und allem Raume liegende Bestimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten versuchen, dass wir uns selbst zunächst befragen, ob wir viehisch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.

Hierbei wird es wohl zunächst darauf ankommen, die besonderen Eigenschaften jener edelsten Race, durch deren Schwächung sie sich unter die unedlen Racen verlor, in genauere Betrachtung zu ziehen. Mit je grösserer Deutlichkeit die neuere Wissenschaft die natürliche Herkunft der niedersten Menschenracen von den ihnen zunächst verwandten thierischen Gattungen zur billigenden Anschauung gebracht hat, um desto schwieriger bleibt es uns, die Ableitung der sogenannten weissen Race aus jenen schwarzen und gelben zu erklären: selbst die Erklärung der weissen Farbe erhält unsere Physiologen noch in Uebereinstimmung. Während gelbe Stämme sich selbst als von Affen entstammt ansehen, hielten die Weissen sich für von Göttern entsprossen und zur Herrschaft einzig berufen. Dass wir gar keine Geschichte der Menschheit haben würden, wenn es nicht Bewegungen, Erfolge und Schöpfungen der weissen Race gegeben hätte, ist uns durchaus klar gemacht worden, und können wir füglich die Weltgeschichte als das Ergebniss der Vermischung dieser weissen Race mit den Geschlechtern der gelben und schwarzen ansehen, wobei diese niederen gerade nur dadurch und soweit in die Geschichte treten,

als sie durch jene Vermischung sich verändern und der weissen Race sich anähneln. Der Verderb der weissen Race bietet sich nun aus dem Grunde her, dass sie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigeren Racen, zur Vermischung mit diesen genöthigt war, wobei sie, wie bereits bemerkt, durch den Verlust ihrer Reinheit mehr einbüsste, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnten.

Ohne nun hier selbst auf eine nur ferne Berührung der unendlich mannigfachen Ergebnisse der immer mehr vermittelten Mischungen stäts neuer Abarten der alten Ur-Racen uns einzulassen, haben wir für unseren Zweck nur bei der reinsten und edelsten derselben zu verweilen, um ihres übermächtigen Unterschiedes von den geringeren inne zu werden. Ist beim Ueberblick aller Racen die Einheit der menschlichen Gattung unmöglich zu verkennen, und dürfen wir, was diese ausmacht, im edelsten Sinne als Fähigkeit zu bewusstem Leiden bezeichnen, in dieser Fähigkeit aber die Anlage zur höchsten moralischen Entwicklung erfassen, so fragen wir nun, worin der Vorzug der weissen Race gesucht werden kann, wenn wir sie durchaus hoch über die anderen stellen müssen. Mit schöner Sicherheit erkennt ihn Gobineau nicht in einer ausnahmsweisen Entwicklung ihrer moralischen Eigenschaften selbst, sondern in einem grösseren Vorrathe der Grundeigenthümlichkeiten, welchen jene entfliessen. Diese hatten wir in der heftigeren, und dabei zarteren, Empfindlichkeit des Willens, welcher sich in einer reichen Organisation kundgiebt, verbunden mit dem hierfür nöthigen schärferen Intellekte, zu suchen; wobei es dann darauf ankommt, ob der Intellekt durch die Antriebe des bedürfnissvollen Willens sich bis zu der Helligkeit steigert, die sein eigenes Licht auf den Willen zurückwirft und, in diesem Falle, durch Bändigung desselben zum moralischen Antriebe wird: dahingegen Ueberwältigung des Intellektes durch den blind begehrenden Willen für uns die niedrigere Natur bezeichnet, weil wir hier die sollicitirenden Bedürfnisse noch nicht als vom Lichte des Intellektes beleuchtete Motive, sondern als gemein sinnliche Antriebe uns erklären müssen. Das Leiden, so heftig in diesen niedrigeren Naturen es sich auch kundgeben mag, wird dennoch im überwältigten Intellekte zu einem verhältnissmässig nur schwachen Bewusstsein gelangen können, wogegen gerade ein starkes Bewusstsein von ihm den Intellekt der höheren Natur bis zum Wissen der Bedeutung der Welt steigern kann. Wir nennen die Naturen, in welchen dieser erlösende Prozess durch eine ihm entsprechende That als Kundgebung an uns sich vollzieht, Helden-Naturen. —

Als erkennbarsten Typus des Heldenthumes bildete die hellenische Sage ihren *Herakles* aus. Arbeiten, welche ihm in der Absicht ihn dabei umkommen zu lassen aufgegeben sind, verrichtet er in stolzem Gehorsam und befreit dadurch die Welt von den grausamsten Plagen. Selten, und wohl fast nie, treffen wir den Helden anders als in einer vom Schicksale ihm bereiteten leidenden Stellung an: Herakles wird von Hera aus Eifersucht auf seinen göttlichen Erzeuger verfolgt und in dienender Abhängigkeit erhalten. Nicht ohne Berechtigung dürften wir in diesem Hauptzuge eine Beziehung auf die Schule der beschwerdevollen Arbeiten erkennen, in welcher die edelsten arischen Stämme und Geschlechter zur Grösse von Halbgöttern erwuchsen: die keineswegs mildesten Himmelsstriche, aus denen sie vollkommen gereift endlich in die Geschichte treten, können uns über die Schicksale ihrer Herkunft füglich Aufklärung geben. Hier stellt sich denn auch, als Frucht durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen, jenes stolze Selbstbewusstsein ein, durch welches diese Stämme im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte von anderen Menschenracen ein für alle Male sich unterscheiden. Gleich Herakles und Siegfried wussten sie sich von göttlicher Abkunft: undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hiess der wahrhaftige Mann. Nirgends treten diese Stammes-Eigenthümlichkeiten der arischen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geschichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen Welt. Hier wiederholt sich geschichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden: sie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten sie als unendlich geringer denn sie, etwa wie Herakles den Eurystheus verachtet. Dass sie, gleichsam weil es die Gelegenheit so herbeiführte, zu Beherrschern des grossen lateinischen Semiteureiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben. Die Tugend des Stolzes ist zart und leidet keinen Kompromiss, wie durch Vermischung des Blutes: ohne diese Tugend sagt uns aber die germanische Race — nichts. Denn dieser Stolz ist die Seele des Wahrhaftigen, des selbst im dienenden Verhältnisse Freien. Dieser kennt zwar keine Furcht, aber Ehrfurcht, — eine Tugend, deren Name selbst, seinem rechten Sinne nach, nur der Sprache jener ältesten arischen Völker bekannt ist; während die Ehre selbst den Inbegriff alles persönlichen Werthes ausdrückt, daher sich nicht geben noch auch empfangen lässt, wie wir diess heut' zu Tage in Uebung gebracht haben, sondern als Zeugniss göttlicher Herkunft den Helden selbst in schmachvollstem Leiden von jeder Schmach unberührt erhält. So ergiebt sich aus Stolz und Ehre die Sitte, unter deren Gesetzen nicht der

Besitz den Mann, sondern der Mann den Besitz adelt; was wiederum darin sich ausdrückt, dass ein übermässiger Besitz für schmachvoll galt und deshalb von dem schnell vertheilt wurde, dem er etwa zugefallen war.

Beim Ueberblicke solcher Eigenschaften und aus ihnen geflossener Ergebnisse, wie diese sich namentlich in einer unverbrüchlichen edlen Sitte kundgeben, sind wir, sobald wir nun wieder diese Sitte verfallen und jene Eigenschaften sich verlieren sehen, jedenfalls berechtigt, den Grund hiervon in einem Verderbe des Blutes jener Geschlechter aufzusuchen, da wir den Verfall unverkennbar mit der Vermischung der Racen eintreten sehen. Diese Thatsache hat der ebenso energische als geistvolle Verfasser des oben angeführten Werkes über die Ungleichheit der menschlichen Racen so vollständig ermittelt und dargestellt, dass wir unsere Freunde nur darauf verweisen können, um annehmen zu dürfen, dass, was wir jetzt noch an jene Darstellung knüpfen wollen, als nicht oberflächlich begründet angesehen werde. Für unsere Absicht ist es nämlich nun wichtig, den Helden wiederum da aufzusuchen, wo er gegen die Verderbniss seines Stammes, seiner Sitte, seiner Ehre, mit Entsetzen sich anfrafft, um, durch eine wunderbare Umkehr seines missleiteten Willens, sich im *Heiligen* als göttlichen Helden wieder zu finden.

Es war ein wichtiger Zug der christlichen Kirche, dass nur vollkommen gesunde und kräftige Individuen zu dem Gelübde gänzlicher Weltentsagung zugelassen wurden, jede leibliche Schwäche oder gar Verstümmelung aber dazu untüchtig machte. Offenbar durfte dieses Gelübde nur als aus dem allerheldenmüthigsten Entschlusse hervorgegangen angesehen werden können, und wer dagegen hierin „feige Selbstaufhebung“ — wie dies kürzlich einmal zu vernehmen war — erblickt, der möge sich seiner Selbstbeibehaltung tapfer erfreuen, ohne jedoch weiter mit Dingen sich zu befassen, die ihn nicht angehen. Dürfen wir auch verschiedene Veranlassungen als Beweggründe zu jener vollständigen Abwendung des Willens vom Leben annehmen, so charakterisirt sich diese doch immer als höchste Energie des Willens selbst; war es der Anblick, das Abbild, oder die Vorstellung des am Kreuze leidenden Heilands, stets fiel hierbei die Wirkung eines allen Eigenwillen bezwingenden Mitleides mit der des tiefsten Entsetzens über die Eigenschaft dieses die Welt gestaltenden Willens in der Weise zusammen, dass dieser in höchster Kraftäusserung sich gegen sich selbst wandte. Wir sehen von dann ab den Heiligen in der Ertragung von Leiden und Selbstaufopferung für Andere den Helden noch überbieten; fast unerschütterlicher als der Stolz des Helden ist die Demuth des Heiligen, und seine Wahrhaftigkeit wird zur Märtyrer-Freude.

Von welchem Werthe dürfte nun das „Blut," die Qualität der Race, für die Befähigung zur Ausübung solchen heiligen Heldenthumes sein? Offenbar ist die letzte, die christliche Heilsverkündigung, aus dem Schosse der ungemein mannigfaltigen Race-Vermischung hervorgegangen, welche, von der Entstehung des chaldäisch-assyrischen Reiches an, durch Vermischung weisser Stämme mit der schwarzen Race den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches bestimmte. Der Verfasser der uns vorliegenden grossen Arbeit nennt diesen Charakter, nach einem der Hauptstämme der von Nord-Osten her in die assyrischen Ebenen eingewanderten Völker, den semitischen, weist seinen umbildenden Einfluss auf Hellenismus und Romanismus mit grösster Sicherheit nach, und findet ihn, seinen wesentlichen Zügen nach, in der so sich nennenden „lateinischen" Race, durch alle ihr widerfahrenen neuen Vermischungen hindurch, forterhalten. Das Eigenthum dieser Race ist die römisch-katholische Kirche; ihre Schutzpatrone sind die Heiligen, welche diese Kirche kanonisirte, und deren Werth in unseren Augen dadurch nicht vermindert werden soll, dass wir sie endlich nur noch im unchristlichsten Prunke ausgestellt dem Volke zur Verehrung vorgeführt sehen. Es ist uns unmöglich geworden, dem, durch die Jahrhunderte sich erstreckenden, ungeheuren Verderbe der semitisch-lateinischen Kirche noch wahrhafte Heilige, d. h. Heiden-Märtyrer der Wahrhaftigkeit, entwachsen zu sehen; und wenn wir von der Lügenhaftigkeit unserer ganzen Zivilisation auf ein verderbtes Blut der Träger derselben schliessen mussten, so dürfte die Annahme uns nahe liegen, dass eben auch das Blut des Christenthum's verderbt sei. Und welches Blut wäre dieses? Kein anderes als das Blut des Erlösers selbst, wie es einst in die Adern seiner Helden sich heiligend ergossen hatte.

Das Blut des Heiland's, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fliessend, — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weissen oder welcher Race sonst angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gattung aussprechend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewusstem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen, höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieser, des bewussten Leidens fähigen, Gattung erreicht sie selbst ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des rastlos sich selbst widerstreitenden Willens. Der unerforschliche Urgrund dieses Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweisen ist, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo

er uns als Wollen der Erlösung göttlich erscheint. Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weissen Race die Fähigkeit des bewussten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heiland's den Inbegriff des bewusst wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquell derselben, sich ergiesst.

Was wir hier einzig mit der Möglichkeit eines schwer verständlichen und leicht missverständlichen Ausdruckes berührten, dürfte sich unter der Beleuchtung durch die Geschichte in einem vertraulicheren Lichte gewahren lassen. Wie weit durch jene gesteigerte Hauptfähigkeit, die wir als die Einheit der menschlichen Gattung konstatirend annahmen, die bevorzugteste weisse Race sich in der wichtigsten Angelegenheit der Welt erhob, sehen wir an ihren Religionen. Wohl muss uns die brahmanische Religion als staunenswürdigstes Zeugniss für die Weitsichtigkeit, wie die fehlerlose Korrektheit des Geistes jener zuerst uns begegnenden arischen Geschlechter gelten, welche auf dem Grunde einer allerwesenhaftesten Welterkenntniss ein religiöses Gebäude auffuhrten, das wir, nach so vielen tausend Jahren unerschüttert, von vielen Millionen Menschen heute noch als jede Gewohnheit des Lebens, Denkens, Leidens und Sterbens durchdringendes und bestimmendes Dogma erhalten sehen. Sie hatte den einzigen Fehler, dass sie eine Racen-Religon war: die tiefsten Erklärungen der Welt, die erhabensten Vorschriften für Läuterung und Erlösung aus ihr, werden heute noch von einer ungeheuer gemischten Bevölkerung gelehrt, geglaubt und befolgt, in welcher nicht ein Zug wahrer Sittlichkeit anzutreffen ist. Ohne bei diesem Anblicke zu verweilen, noch auch selbst den Gründen dieser Erscheinung näher nachzuforschen, gedenken wir nur dessen, dass es eine erobernde und unterjochende Race war, welche, den allerdings ungeheuren Abstand der niederen Racen von sich ermessend, mit einer Religion zugleich eine Zivilisation gründete, durch deren beiderseitige Durchdringung und gegenseitige Unterstützung eine Herrschaft zu begründen war, welche durch richtige Abschätzung und Geltendmachung vorgefundener natürlicher Gegebenheiten auf festeste Dauer berechnet war. Eine Meisterschöpfung sonder Gleichen: Herrscher und grauenvoll Bedrückte in ein Band metaphysischer Uebereinstimmung solcher Maassen verschlingend, dass eine Auflehnung der Bedrückten undenklich gemacht ist; wie denn auch die weitherzige Bewegung des Buddha zu Gunsten der menschlichen Gattung an dem Widerstande der starren Racenkraft der weissen Herrscher sich brechen musste, um als bieder abergläubische Heilsordnung von der gelben Race zu neuer Erstarrung aufgenommen zu werden.

Aus welchem Blute sollte nun der Genius der Menschheit, der immer bewusstvoller leidende, den Heiland erstehen lassen, da das Blut der weissen Race offenbar verblasste und erstarrte? — Für die Entstehung des natürlichen Menschen stellt unser Schopenhauer gelegentlich eine Hypothese von fast überzeugender Eindringlichkeit auf, indem er auf das physische Gesetz des Anwachsens der Kraft durch Kompression zurückgeht, aus welchem nach abnormen Sterblichkeitsphasen ungewöhnlich häufig erfolgende Zwillingsgeburten erklärt werden, gleichsam als Hervorbringung der gegen den, das ganze Geschlecht bedrohenden Vernichtungsdruck, sich doppelt anstrengenden Lebenskraft; was nun unseren Philosophen auf die Annahme hinleitet, dass die animalische Produktionskraft, in Folge eines bestimmten Geschlechtern noch eigenen Mangels ihrer Organisation, durch ihr antagonistische Kräfte bis zur Vernichtung bedroht, in einem Paare zu so abnormer Anstrengung gesteigert worden sei, dass dem mütterlichen Schosse dieses Mal nicht nur ein höher organisirtes Individuum, sondern in diesem eine neue *Species* entsprossen wäre. Das Blut in den Adern des Erlösers dürfte so der äussersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des, in seinen edelsten Racen erliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen sein.

Wollen wir uns hiermit als an der äussersten Grenze einer zwischen Physik und Metaphysik schwankenden Spekulation angekommen betrachten und wohl vor dem Weiterbeschreiten dieses Weges hüten, der, namentlich unter Anleitung des alten Testamentes, manchen unserer tüchtigen Köpfe zu den thörigsten Ausbildungen verleitet hat, so können wir doch der soeben berührten Hypothese im Betreff seines Blutes noch eine zweite, allerwichtigste Eigenthümlichkeit des Werkes des Erlösers entnehmen, nämlich diesen der Einfachheit seiner Lehre, welche fast nur im Beispiele bestand. Das in jener wundervollen Geburt sich sublimirende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Race fliessen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes. Hieraus fliesst dann die erhabene Einfachheit der reinen christlichen Religion, wogegen z. B. die brahmanische, weil sie die Anwendung der Erkenntniss der Welt auf die Befestigung der Herrschaft einer bevorzugten Race war, sich durch Künstlichkeit bis in das Uebermaass des ganz Absurden verlor. Während wir somit das Blut edelster Racen durch Vermischung sich verderben sehen, dürfte den niedrigsten Racen der Genuss des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen ächten

Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlichster Reinigung gedeihen. Dieses Antidot wäre demnach dem Verfalle der Racen durch ihre Vermischung entgegen gestellt, und vielleicht brachte dieser Erdball absterbendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen.

Verkennen wir jedoch das Ungeheuerliche der Annahme nicht, die menschliche Gattung sei zur Erreichung voller Gleichheit bestimmt, und gestehen wir es uns, dass wir diese Gleichheit uns nur in einem abschreckenden Bilde vorstellen können, wie dies etwa Gobineau am Schlusse seines Werkes uns vorzuhalten sich genöthigt fühlt. Dieses Bild wird jedoch erst dadurch vollständig abstossend, dass wir nicht anders als durch den Dunst unserer Kultur und Zivilisation es zu erblicken für möglich halten müssen: diese selbst nun als die eigentliche Lügengeburt des missleiteten menschlichen Geschlechtes richtig zu erkennen, ist dagegen die Aufgabe des Geistes der Wahrhaftigkeit, der uns verlassen hat, seit wir den Adel unseres Blutes verloren und die hiergegen durch den wahrhaftigen Märtyrer-Geist des Christenthum's uns zugeführte Rettung im Wuste der Kirchenherrschaft als Mittel zur Knechtung in der Lüge verwendet sahen. Allerdings giebt es nichts Trostloseres, als die menschlichen Geschlechter der aus ihrer mittelasiatischen Heimath nach Westen gewanderten Stämme heute zu mustern, und zu finden, dass alle Zivilisation und Religion sie noch nicht dazu befähigt hat, sich in gemeinnützlicher Weise und Anordnung über die günstigsten Klimate der Erde so zu vertheilen, dass der allergrösseste Theil der Beschwerden und Verhinderungen einer freien und gesunden Entwickelung friedfertiger Gemeinde-Zustände, einfach schon durch die Aufgebung der rauhen Oeden, welche ihnen grossentheils jetzt seit so lange zu Wohnsitzen dienen, verschwände. Wer diese blödsichtige Unbeholfenheit unseres öffentlichen Geistes einzig der Verderbniss unseres Blutes, — nicht allein durch den Abfall von der natürlichen menschlichen Nahrung, sondern namentlich auch durch degenerirende Vermischung des heldenhaften Blutes edelster Racen mit dem, zu handelskundigen Geschäftsführern unserer Gesellschaft erzogener, ehemaliger Menschenfresser — zuschreibt, mag gewiss Recht haben, sobald er nur auch die Beachtung dessen nicht übergeht, dass keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust das bleiche Herz verdecken kann, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen stammesgemässen, aber ohne Liebe geschlossenen Ehebunde verklagt.

Wollen wir dennoch versuchen, durch alle hier angedeuteten Schrecknisse hindurch uns einen ermuthigenden Ausblick auf die Zukunft des menschlichen

Geschlechtes zu gewinnen, so hat uns nichts angelegentlicher einzunehmen, als noch vorhandenen Anlagen und aus ihrer Verwerthung zu schliessenden Möglichkeiten nachzugehen, wobei wir das Eine fest zu halten haben, dass, wie die Wirksamkeit der edelsten Race durch ihre, im natürlichen Sinne durchaus gerechtfertigte, Beherrschung und Ausbeutung der niederen Racen, eine schlechthin unmoralische Weltordnung begründet hat, eine mögliche Gleichheit aller, durch ihre Vermischung sich ähnlich gewordener Racen uns gewiss zunächst nicht einer ästethischen Weltordnung zuführen würde, diese Gleichheit dagegen einzig aber uns dadurch denkbar ist, dass sie sich auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Uebereinstimmung gründet, wie das wahrhaftige Christenthum sie auszubilden uns berufen dünken muss. Dass nun aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen, nicht „vernünftigen" (wie ich kürzlich von einem Philologen sie gewünscht sah), Moralität eine wahrhaftige ästethische Kunstblüthe einzig gedeihen kann, darüber giebt uns das Leben und Leiden aller grossen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluss.

Und hiermit auf unserem Boden angelangt, wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln.

Richard Wagner.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Die Walküre.

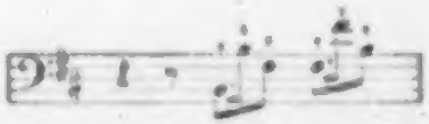
Dritter Aufzug.

Erste Scene.

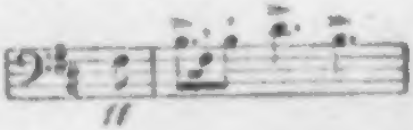
Bei dem den dritten Akt einleitenden Tonsatz, der unter dem Namen „Der Ritt der Walküren“ schon in den ersten Concertaufführungen im Jahre 1862 einen so beispiellosen Enthusiasmus wachrief, machte der Meister gleich am Anfange die Bemerkung, dass die Streicher und Holzbläser ihre die rhythmischen Hauptmotive umspielenden Figuren zwar stark, aber doch etwas reservirt ausführen sollten. Erst bei dem Eintreten des grossen Fortissimo, wo das Hauptthema in höchstem Glanze in Hdur erscheint, seien auch die Begleitungsfiguren mit vollster Kraft zu spielen. Dabei ist in den wirr durcheinander wirbelnden Figuren der Holzbläser

die erste Hauptnote der Phrase (das fis) etwas zu betonen, ebenso sind in den Arpeggien der Streicher

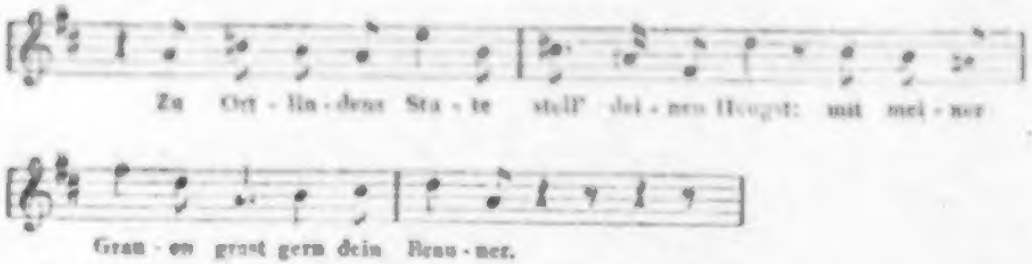
die rhythmischen Akzente scharf zu markiren. Von dem Momente, wo in den Bassen das Motiv



auftritt, sind diese Begleitungsfiguren ponco zu spielen und dürfen sie sich erst allmählich wieder zum Forte steigern. Die genaue Beachtung all' dieser Vorschriften ist von der grössten Wichtigkeit, da ja der ästhetische Eindruck der Musik in weit höherem Grade von der rechten Art der Phrasirung, als von der mehr elementar-sinnlich wirkenden Stärke oder Schwäche der Tongebung abhängt. Für den Vortrag des Hauptthemas

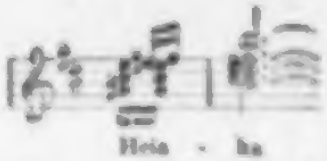


gab der Meister die Weisung, dass hauptsächlich die daktylische Figur (und da vornehmlich die erste Note h) scharf und wuchtig zu akzentuiren sei, da der folgende höhere Ton d schon von selbst herausträte. Beim Aufgehen des Vorhanges blicken die vier auf der Spitze eines Felsens gelagerten Walküren mit spähender Erwartung nach dem Hintergrunde. In dem Momente, wo ein starkes Gewölke heranzieht, winkt die zu höchst gelagerte Gerhilde, den Speer in der Linken haltend, der herankommenden Genossin entgegen und stösst dabei ihre übermüthig-wilden, jauchzenden Rufe: *Hoiotoho!* etc. aus. Ein besonderes Gewicht legte Wagner darauf, dass in dem nach dem Fortissimo in Heer rasch aufeinander folgenden Wechselrufen der Walküren auch alles Detail mit der grössten Deutlichkeit vernehmbar werde, wie ihm überhaupt nichts so sehr verhasst ist, als Unklarheit und Verschwommenheit in der Gestaltung, mag diese nun die Wiedergabe des Wortes und Tones oder der Gebärde betreffen. Um aber dieses deutliche Hervortreten möglich zu machen, war bei den Begrüssungsworten Ortlindens (diese musste schon vorher die Felsspitze verlassen haben)

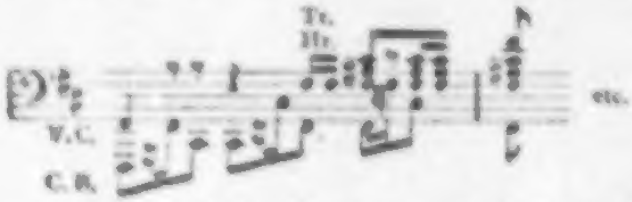


und ebenso bei den Reden der anderen Walküren das Tempo etwas zurückzuhalten. Der Meister gab da die für diese und alle späteren analogen Stellen geltende charakteristische Weisung *„Scharf im Akzent und massig in der Kraft"* und dem zu Folge ist es als Regel festzuhalten, dass die dialogischen Stellen (bei denen der Schwerpunkt auf dem Worte ruht) in einem wuchtvoll gehemmten Zeitmasse wiederzugeben sind, während bei den wie mit entfesselter elementarer Gewalt hervorbrechenden Ausbrüchen einer wild-jauchzenden Lust eine Rückkehr in das ursprüngliche rasche Haupttempo stattzufinden hat. In der Ausführung der dramatischen Aktion war alles Schablonenhafte zu vermeiden und durfte bei aller den einzelnen Darstellern gelassenen Freiheit und Ungezwungenheit nie ein unmotivirtes Hin- und Herlaufen stattfinden; jeder Wechsel der Stellungen, ja jede Körperbewegung musste stäts durch die scenischen Vorgänge veranlasst erscheinen. Besonders duldete es der Meister nicht, dass die Walküren auf einen Haufen zusammengedrängt dastanden; vor diesem Misstande warnte er öfters in drastisch-humoristischer Weise. Von seinem Alles beherrschendem Auge überwacht, erzeugte sich ein Bild stürmischen Lebens, wie es kaum je vorher auf der Bühne erschienen sein mag. Das Geheimniss dieser Gesammtwirkung, bei der wir von dem Wirbel einer ungeheueren Erregung fortgerissen werden und doch unsere

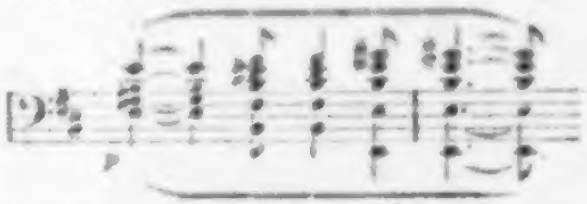
vollste Geistes- und Gemüthsfreiheit behalten, beruht aber auf dem mit äusserster Präzision erfolgenden Ineinandergreifen der wechselnden szenischen Bilder, der dramatischen Aktion, der Instrumentalmusik und des Gesanges. Nach der Cadenz



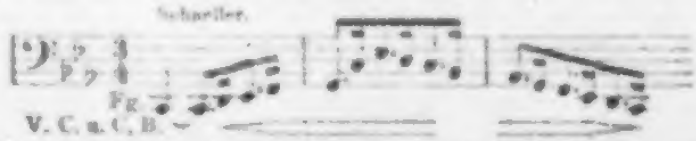
stürzen alle Walküren mit Ungestüm begunter und eilen der Bühne zu. Bei den dialogischen *Wart ihr Kühnen zu zwei?* etc. ist die Begleitung



durchaus mit grosser rhythmischer Prägnanz und wie kurz abgebrochener etwas trockener Tongebung zu spielen. Auch die episodisch in sie verwebten Anklänge an das Walhallthema

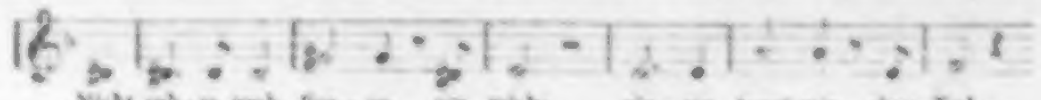


dürfen nicht schwerfällig und schleppend genommen werden. Hinsichtlich der Aktion gab hier der Meister den Darstellerinnen die Weisung: „Wer etwas zu sagen hat, tritt recht resolut in den Vordergrund!" Nach Siegrunen's Ausruf *In brunstigem Ritt jagt Brünnhilde her* mussten alle Walküren mit Vehemenz dem Hintergrunde und der Warte zustürzen, um die Herankommende zu sehen und zu begrüssen. In dem orchestralen Cmoll-Satze,

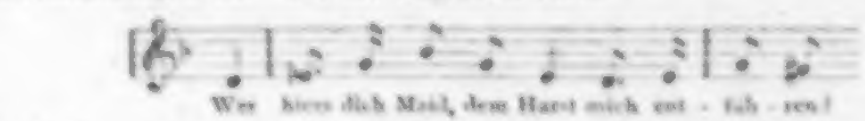


der die Angst der vor Wotans Zorn fliehenden Brünnhilde zum Ausdruck bringt, sind die ersten Takte vor dem Hinzutreten des Gesanges etwas stärker zu spielen, immer müssen aber die Bässe ihre Melodie mit bedeutsamer Akzentuirung hervortreten lassen. Bei ihrem Rufe *Schwester! Schwester! was ist geschehn?* stürzen alle Walküren in den Tann, so dass die Bühne (beim Ertönen des Fismoll-Dreiklanges) einen Augenblick ganz leer wird. Die schon jetzt aufs Höchste erregte Spannung steigert sich nun von Moment zu Moment, mit Angst und Furcht sehen wir dem Kommenden entgegen. Die grösste Sorgfalt

verwendete der Meister auf die Ausgestaltung des Vorganges, wo die bis dahin finster und kalt vor sich hinstarrende Sieglinde ihr düsteres Schweigen bricht und mit todesmatter, wie aus einem Grabe hervordringender Stimme beginnt:

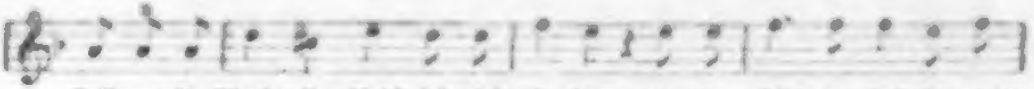


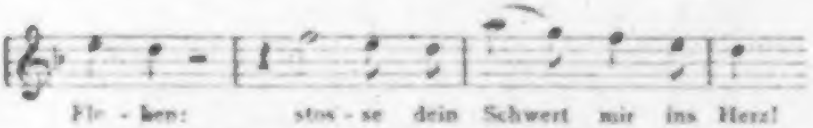
Er warnte dabei vor einem zu langsamen, schleppenden Tempo, indem die beabsichtigte Wirkung einzig durch die Wahrheit des Empfindungsausdrucks hervorzubringen ist. Bei der folgenden Stelle



etc.

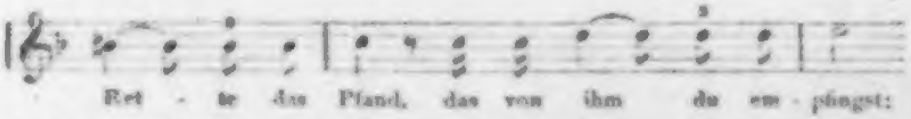
betonte er mit Nachdruck, dass jedes Wort, ja jede einzelne Sylbe mit grösster Deutlichkeit vernehmbar werden müsse, da sonst Alles verloren gehe. Hier tritt auch Sieglinde etwas näher an Brünhilde heran. Bei ihren Worten *O denke mich Tod, dass ich's denke!* neigt sie sich von tiefstem Leide bedrückt mit abwärts gerichtetem Blicke zur Erde, wendet sich aber rasch wieder Brünhilden zu, und wenn sie mit allmählich sich steigernder inbrünstiger Leidenschaft fortfährt:



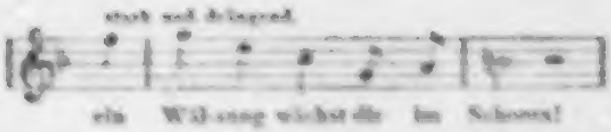


so musste dieser Verzweiflungsausbruch besonders in den letzten zwei Takten mit einer geradezu dämonischen Gewalt hervorbrechen. Die Antwort Brünhilden's

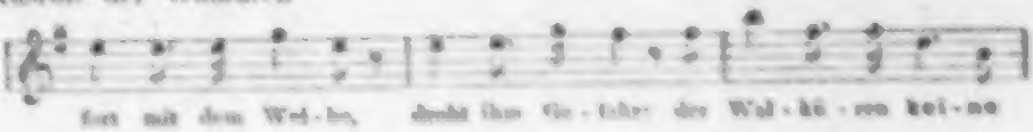
war trotz des beiebter zu nehmenden Tempos nicht zu überstürzen, und es forderte der Meister, dass sich die Begleitung des Orchesters dem Ausdrucke der frei hervorquellenden Empfindung der Sängerin anschmiege und unterordne. Die folgende Stelle

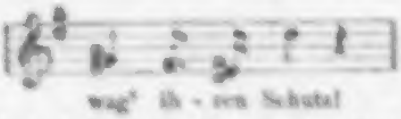


ist ohne Hast und mit scharfer Prägnanz im Rhythmus wiederzugeben. Das höchste Gewicht legte aber Wagner auf den Vortrag der Schlussworte

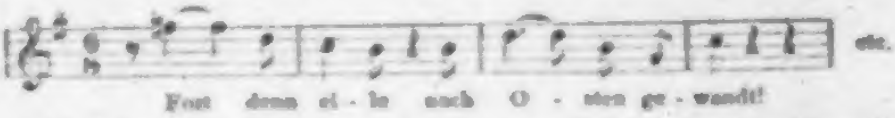


Er selbst sang sie mit einer geradezu erschütternden Gewalt vor; im Tone seiner Stimme lag der Ausdruck einer von tiefstem Ernst getragenen wie prophetischen Begeisterung, die in uns jenes aus Schauder und Entzücken gemischte Gefühl wachrief, das dann Sieglinde nach ihrem ersten heftigen Erschrecken in erhabener Freude aufjauchzen lässt. Ausdrücklich wies er auch auf die Bedeutung dieses Momentes für die Entwickelung der Handlung mit der Bemerkung hin, wie es Sieglinde hier überkomme, dass sie zur Erfüllung eines ungeheueren Schicksals auserkoren sei. In dem abwehrenden Ausrufe der Walküren

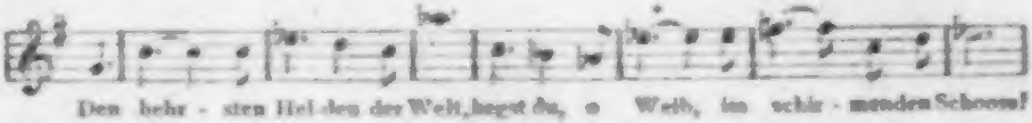




(bei dem sich die auf der Höhe des Felsens stehenden etwas nach abwärts zu neigen haben) muss besonders in dem einschneidenden Unisono der letzten zwei Takte jedes Wort und jeder Ton mit grösster Schärfe hervortreten. Bei ihren Worten: *Wer von Euch Schwestern schweifte nach Osten?* wendet sich Brünnhilde mit angstvoll fragender Gebärde nach allen Seiten hin. Im Vortrage der durch die Prägnanz des Rhythmus so charakteristischen Melodie



durfte trotz der grossen Raschheit des Tempos keine sich überstürzende Hast fühlbar werden. Mit besonderer Bedeutsamkeit, doch ohne wesentliches Langsamerwerden ist das erste Auftreten des den Befreier Siegfrieds verkündenden Themas

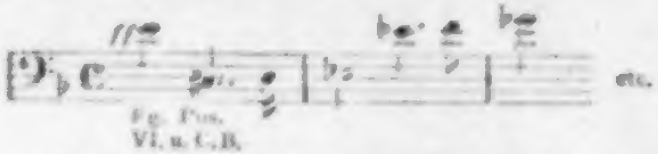


wiederzugeben. Alle Gluth und eine überströmende Wärme der Empfindung muss aber in dem entzückten und entzückenden Ausrufe Sieglindens

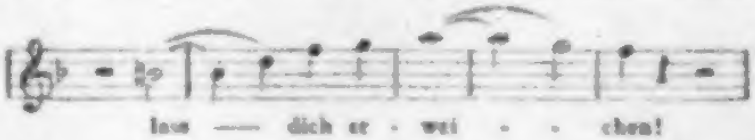
zum Durchbruche kommen.*) Als prinzipiell wichtig ist hier noch die vom Meister gegebene Vorschrift zu verzeichnen, dass der Sänger selbst bei solchen Stellen, bei denen das Schwergewicht auf dem Ausdrucke einer lyrischen Ekstase ruht, nicht nach schlechter Operngepflogenheit ins Publikum hineinsinge, sondern diesem auch da immer nur mit dem Profile zugewendet sein solle. Nachdem Sieglinde in eiligster Hast hinweggestürzt ist, und Wotans erster Schrecken kündender Ruf an unser Ohr dringt, erreicht die Aufregung des Momentes ihren *höchsten* Grad und mit banger Furcht sehen wir den kommenden Ereignissen entgegen.

Zweite Scene.

Mit denkbar grösster Energie ward das in kolossaler Grösse daherstürmende, Tod und Vernichtung kündende Thema

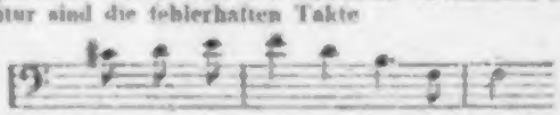


gespielt, welches das Auftreten Wotans begleitet. Nach seinen, in furchtbar drohendem Tone gethanen Fragen: *Wo ist Brunnhild', wo die Verbrecherin? Wagt ihr, Bese, vor mir sie zu bergen?* bleibt er in wuchtiger Haltung mit etwas zurückgebeugtem Oberkörper stehen. Wotans Reden**) müssten stäts mit einer wie unhemmbaren dämonischen Gewalt hervordringen. Zum Vortrage der um Schonung der Schwester flehenden Bitten der acht Walküren ist zu bemerken, dass im vorletzten Takte ein mässiges *Ritardando* gemacht ward, und dass hier die zweite, zuletzt zur Oberstimme werdende, Stimme Gebildens

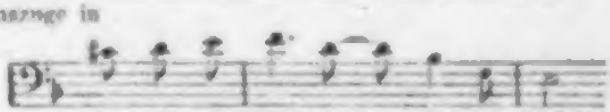


*) Bekanntlich bot diese über Alles herrliche, jedes Grauen wie mit todesüberwindender Macht verscheuchende Melodie dem Tondichter am Schlusse der „Götterdämmerung" die Grundlage zu dem gleichsam die Gewalt des Schicksals brechenden Erlösungsgesange.

**) In der Partitur sind die fehlerhaften Takte

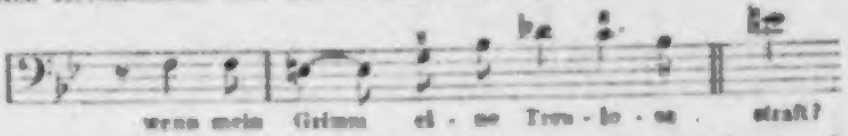


nach dem Klavierauszuge in

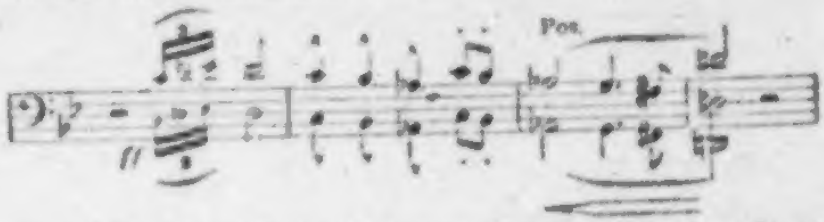


zu korrigiren.

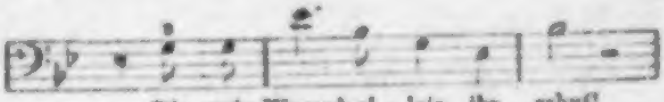
besonders hervortreten musste.*) Nach dem vorangehenden geringen Zurückhalten des Zeitmasses war der Schluss der Phrase



wieder in raschem Tempo zu singen. Zur richtigen Ausführung des öfters wiederkehrenden instrumentalen Zwischenspieles



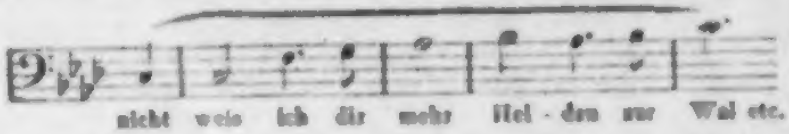
gab Wagner die charakteristische Weisung: *„Immer wuthend, nicht pathetisch!"* Diese wenigen Worte lassen auch keinen Zweifel darüber, welche Art des Vortrags einzig der Rede Wotans entspricht, in der ein Vernichtung drohendes und wie mit Naturgewalt hervorbrechendes dämonisches Element sich mit einer Hoheit und Grösse verbindet, die ihr gleichzeitig den Stempel des Erhabenen aufdrückt. Bei dem Takte



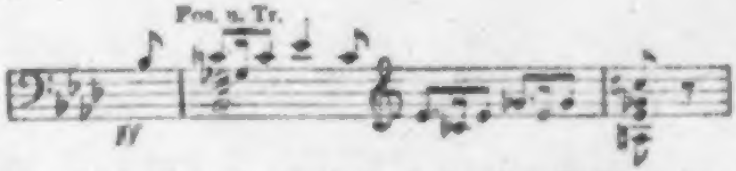
äusserte der Meister, wie hier (einzig durch den intensiveren Empfindungsausdruck) das Tempo von selbst etwas mässiger werde. Für den Absatz *Nicht straf' ich dich erst' deine Strafe schufst du dir selbst* etc. forderte er bei genauer Beachtung aller Detailakzente dennoch eine unentwegt vorwärts drängende Wiedergabe. *„Immer im Zorn"* lautete da einmal sein anfeuernder Zuruf. In äusserster Schnelligkeit setzte das Tempo des Fmoll-Satzes ein, bei dessen Beginn Brünnhilde mit den Schreckensrufen *Du verstössest mich? Verstehst ich den Sinn?* auf die Knie niederstürzen musste. Um keine Schwerfälligkeit auf-

*) Ich kann es mir hier nicht versagen auf die absolute Neuheit des Styles hinzuweisen, in welchem überhaupt die Gesänge der Walküren gehalten sind. Indem der Komponist in gleicher Weise das dramatische Prinzip der grössten Freiheit in den Kundgebungen jeder einzelnen Persönlichkeit, wie das auf Einheit der Gesammtstimmung dringende musikalische Prinzip zu seinem Rechte kommen lässt, erreicht er es, dass in seinen Gebilden jede Spur eines blos schematischen Formalismus vertilgt erscheint und dennoch das Ganze nicht etwa in blinder Regellosigkeit durch einander stürmt. Jene musikalische Ensemble-Wirkung der Vereinigung der vollen Fülle des Chorklanges mit dem individuell charakteristischen Hervortreten jeder einzelnen Stimme, welche die früheste „Oper" meist nur dann zu erzielen vermochte, wenn die Handlung selbst zum Stillstand kam, wird hier bei ihrem ununterbrochenen Fortgang hervorgebracht. Es ist möglich, dass in den Eumeniden des Äschylos die grausen Gesänge der den Muttermörder Orestes verfolgenden Rachegöttinen einen stylistisch verwandten Eindruck ausgeübt haben.

kommen zu lassen, ist dieser Satz fortwährend *alla breve* zu dirigiren. Als höchst bedeutsam ist das bei der Melodie der Todesverkündigung



rasch hingeworfene Wort des Meisters: *„Ohne allen Schmerz"* zu verzeichnen. Diese an den Sänger gerichtete Warnung sich vor jeder Weichheit des Ausdruckes zu hüten, erhellt zugleich mit einem Schlage den, durch das gleichzeitige Zusammentreffen zweier entgegengesetzter Empfindungsweisen, so eigenthümlichen stylistischen Charakter dieser Stelle, in welcher mit dem zwar gemässigten, aber noch immer den Grundton bildenden Ausdrucke eines erbarmungslosen Zornes ein tief innerliches, geheimes Klagen sich verschwistert. Bei Wotan's Worten *ausgestossen aus der Ewigen Stamm* beugt sich Brünnhilde mit jammernder Gebärde zurück. Grosse Sorgfalt verwendete der Meister darauf, dass seine in der Partitur verzeichneten, das Spiel der Walküren betreffenden Vorschriften auf das Genaueste ausgeführt würden. Ihre aufgeregte Theilnahme an dem der Schwester bevorstehenden Geschicke musste sich stäts durch ausdrucksvolle Gebärden äussern. Während ihrer heftigen Wehrufe sind die Walküren von der Felswarte heruntergeeilt, und umgeben bei ihrer an Wotan gerichteten inbrünstigen Fürbitte in ängstlichen Gruppen die Schwester. Bei Wotans hart abweisender Entgegnung wendet sich Brünnhilde wie Hülfe suchend an die Genossinnen, welche nach dessen von schneidendem Hohne erfüllten Worten *aller Spottenden Ziel und Spiel!* erschreckt zusammenfahren und, nachdem Brünnhilde mit einem Schrei nach vorwärts zu Boden gesunken ist, mit Entsetzen von ihr zurückweichen. Es ist von Wichtigkeit, dass diese Bewegung genau mit dem wie niederschmetternd wirkenden Takte



zusammentrifft. Nach Wotan's herrisch drohendem Rufe *hurtig jagt mir von hinnen,**) *sonst erharrt Jammer euch hier!* fahren die Walküren unter wildem Geschrei auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann. Erst nach mehrfach wiederholten Versuchen gelang es den Darstellerinnen diese Aktion mit jener vom Meister geforderten wilden Vehemenz auszuführen, wie sie auch einzig dem wie tobend dahinstürmenden Tonstrome des Orchesters entspricht. Den Eindruck einer unsagbar elegisch-tragischen Wehmuth übte das Ertönen der Melodie

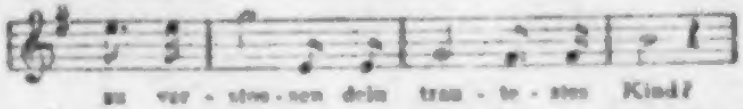
*) Im Clavierauszuge muss es in der Singstimme T. 3 Tkt. 1 e statt cis heissen.

aus, welche die bang-erwartungsvolle Stimmung des Momentes zu so ergreifendem Ausdruck bringt. In ihrem Vortrage musste die grösste Tiefe der Empfindung mit einer, ich möchte sagen, plastischen Ruhe sich verbinden, was einzig dadurch erzielt wird, wenn bei dem An- und Abschwellen der Tonstärke die Einwirkung irgend welcher sie beabsichtigenden Willkür gar nicht fühlbar wird. Bei der Wiederholung derselben Melodie in der Dur-Tonart steigert sich dann ihre Wirkung zu einer das Herz wie zerschmelzenden Rührung.

Dritte Scene.

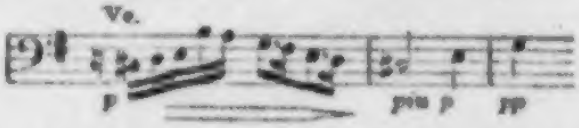
Nach langem, feierlichem Schweigen beginnt Brünnhilde ihr Haupt mit zagender Schüchternheit ein wenig zu erheben. Die diesen Vorgang begleitende, so ausdrucksvoll sprechende Phrase der Bassclarinette

war mit einem geringen, wie zögernden Zurückhalten zu spielen. Im Verlaufe ihrer von so ergreifender Innigkeit und kindlicher Ergebung erfüllten Rede hat sich Brünnhilde allmählich bis zur knieenden Stellung erhoben, so dass sie die Schlussstelle

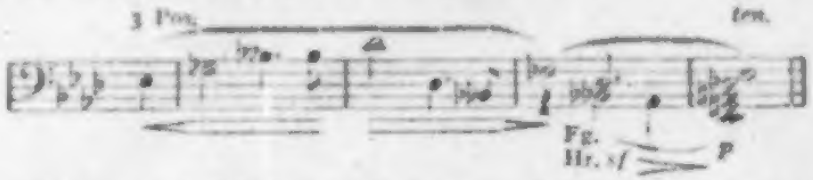


mit der ausdrucksvoll wirkenden Bewegung des Zurückbeugens des Oberkörpers zu begleiten vermag, was auch einzig dem pathetisch gehobenen Charakter der Betonung entspricht. Bei den Worten *als Fricka den eigenen Sinn dir entfremdet*, ist Brünnhilde ganz aufgestanden. Wotans Frage *Du wusstest es so, und wagtest dennoch den Schutz?* musste mit etwas plötzlich hervorbrechendem, aber doch nicht zu leidenschaftlichem Tone gesprochen werden. Für die Ausführung der konsequent durchgeführten Sechzehntheil-Figur

gab der Meister die Weisung, dass sie bei allem in sie zu legenden Ausdruck nicht schleppend wiederzugeben sei, und für den Vortrag, der mit ihr verschlungenen und wie duettartig alternirenden Phrase*)



verlangte er, dass die Sextolen stäts ohne Markirung, die punktirten Noten hingegen mit ein wenig hervortretender Akzentuirung gespielt würden. Das Tempo ist im Ganzen eher etwas zurückhaltend zu nehmen, als zu treiben, was besonders bei der Stelle *Die im Kampfe Wotan den Rücken bewacht, die sah nun Das nur, was du nicht sah'st*, wohl zu beachten ist. Während Brünnhilden's zu heissester Gluth der Empfindung sich steigernder Rede, in der sie erzählt, wie das tiefste Mitleiden sie gezwungen Siegmund gegen Wotans Befehl zu schützen, bleibt dieser ungerührt und steht immer mit abgewendetem Gesichte da. In Wotans Erwiderung *So thatest du* etc. herrschte im Anfange der Ton düsterer Strenge vor, erst wo der Gott von der von ihm selbst erlebten furchtbaren Geistesnoth spricht, steigert sich der Ausdruck zur Grösse erhabenster Leidenschaft. Das als Nachklang dieses erschütternden Momentes wie mahnend ertönende Fluchthema

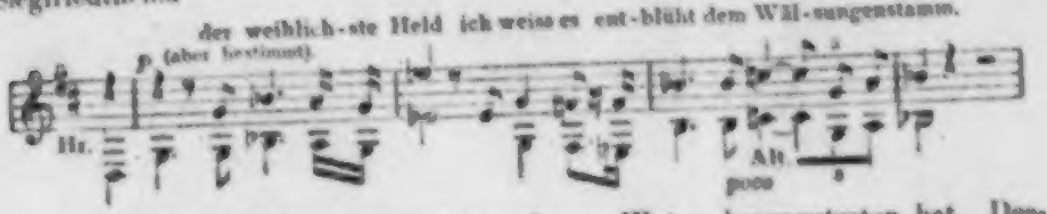


war mit Bedeutung und dabei gut gehalten auszuführen. Im äussersten Pianissimo und dabei dem freien Vortrage des Sängers sich anschmiegend ist die akkordische Begleitung der die tiefste Rührung erweckenden Stelle *So lachte uns doch selige Lust* etc. zu spielen. Für die mit vertrauter Heimlichkeit wie geflüsterten Worte Brünnhildens *Du zeugtest ein edles Geschlecht, kein Zager kann je ihm entschlagen* verlangte der Meister einen geheimnissvollen Ausdruck, und mit besonderer Deutlichkeit musste das dabei anklingende Wälsungen-Motiv

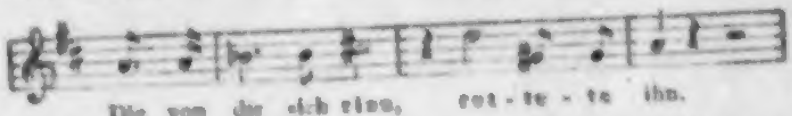
hervortreten, was dadurch erzielt wird, wenn sich mit leiser, wie gedämpfter Tongebung die grösste Schärfe der rhythmischen Phrasirung verbindet. In

*) Der Ausführbarkeit halber erscheint diese Figur im Cl. Auszug etwas verändert.

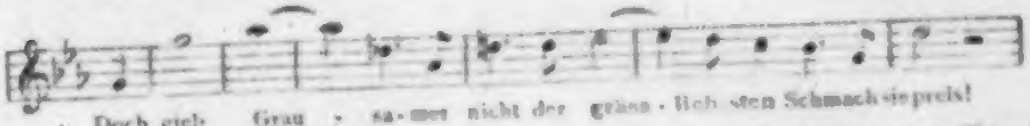
ähnlicher Weise, nur etwas stärker, ist auch (in Gesang und Begleitung) das Siegfriedthema



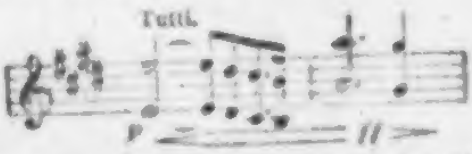
vorzutragen, bei welchem Brünnhilde nahe an Wotan heranzutreten hat. Dessen schroffe Entgegnung *Schweig nur vom Wälsungenstamm!* etc. musste mit grosser Heftigkeit hervorbrechen. Grosses Gewicht legte Wagner darauf, dass durch charakteristische Betonung die Bedeutung der Worte Brünnhildens



zu eindrücklicher Wirkung gelange. Seine mit Heftigkeit hervorgestossenen Worte *Und dass ich ihm in Stücken schlug!* hatte Wotan mit einer energisch vorstürzenden Gebärde zu begleiten. Ausser sich vor Verzweiflung, ist Brünnhilde während Wotans Worten *Zu viel begehrst du, zu viel der Gunst!* auf die Kniee gesunken. Jammernd die Hände ringend schleppt sie sich auf dem Boden zu ihm hin und umfasst bei ihrem mit herzzerreissender Gewalt hervordringenden Flehen *Dies Eine nur musst du erhören!* etc. seine Kniee. Den Ausdruck einer wie alle Schranken sprengenden Kraft der Leidenschaft forderte der Meister für die Schlussworte

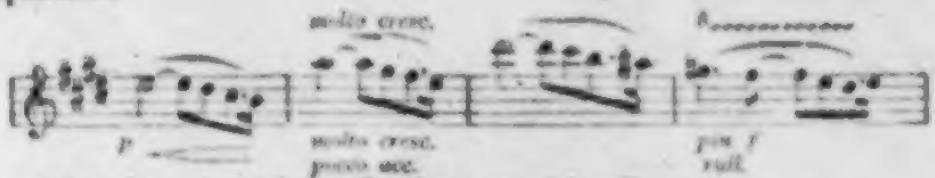


nach denen Brünnhilde mit Vehemenz nach rückwärts auf einen kleinen Hügel zustürzt. Eine ganz besonders grosse Sorgfalt verwendete aber Wagner auf den Vortrag des symphonischen Erlösungsgesanges in Edur während dessen Wotan die in begeisterter Rührung an seine Brust gesunkene Brünnhilde lange umfangen hält. „*Es musse ein Kunststuck sein*" äusserte er gleich am Anfang. Die ersten zwei Takte der Melodie

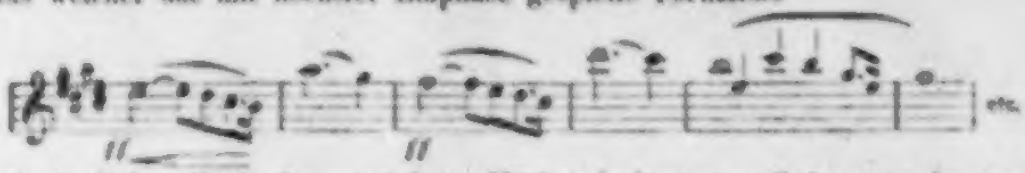


wurden sehr gehalten gespielt und das mit riesiger Gewalt sich steigernde *crescendo* brachte den Eindruck erhabener Grösse hervor. Als wesentlich ist die Forderung zu verzeichnen, dass der Wirbel der Pauke etwas hörbar hervortreten solle. Als ausdrucksvollster Gesang ertönte die von den Holzbläsern

mit gluthvollster Wärme gespielte, periodisch erweiterte Fortführung des Hauptmotiv's

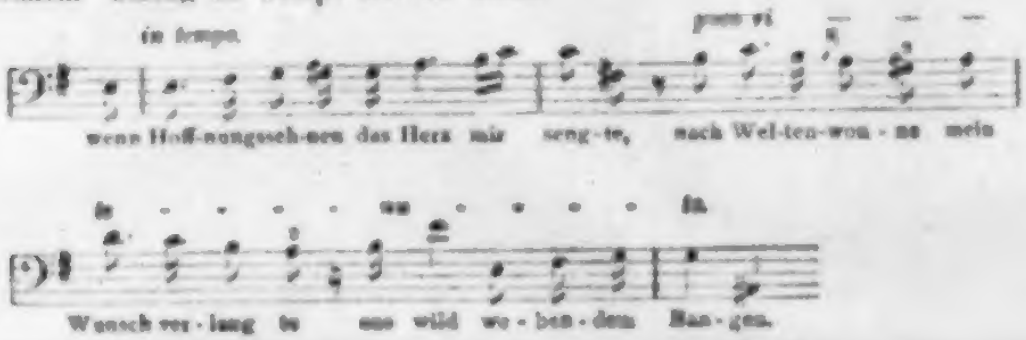


aus welcher das mit höchster Emphase gespielte *Fortissimo*



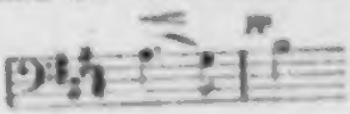
mit sieghafter Macht hervorwächst. Höchst bedeutungsvoll ist nun der vom Meister (beim 5. Takte, wo die Melodie in die Dominante h einmündet) gethane Ausspruch: *„Hier löst sich der Knoten des Tempo's,"* womit er sagen wollte, dass an dieser Stelle die metrisch-dynamische Spannung den höchsten Grad erreicht habe, und wie von da an der Ausdruck allmählich nachlassen und in's Geleise einer ruhigeren Empfindung sich herabsenken müsse. Diese Ruhe des Empfindens bildete auch den Grundton des Vortrags des so ergreifenden Abschiedsgesanges Wotans, der bei aller in einzelnen Momenten durchbrechenden leidenschaftlichen Innigkeit dennoch das Gepräge der elegischen Betrachtung nicht gänzlich verlieren darf. Wort und Ton müssen hier gleichmässig zu ihrem Rechte kommen. Ohne dass der lyrische Strom des Gefühles einen Moment unterbrochen würde, muss die tiefe gedankliche Bedeutung der Rede des Gottes eindrücklich zu unserem Geiste sprechen. Die Brücke zwischen diesen beiden Faktoren bildet aber die rhythmische Gliederung, welche gerade hier eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit darbietet und es eben bewirkt, dass in diesem Melos die denkbar grösste Zartheit und Weichheit mit dem Ausdrucke einer heroischen Erhabenheit sich verbindet. Die obligate Begleitungsfigur

ist anfangs mit gleichmässig fortfliessender Ruhe zu spielen und auch in den Momenten gesteigerter Leidenschaft der Melodie des Sängers stets unterzuordnen. Streng im Tempo hat die Stelle



zu beginnen, von der zweiten Hälfte des zweiten Taktes an darf aber ein sich bis zum Ende der Phrase erstreckendes sehr gleichmässig vertheiltes und durch das Schwergewicht der Akzentuirung zu motivirendes *Ritardando* zur Anwendung kommen. Als für die Aktion wichtig führe ich die Bemerkung des Meisters an, dass man es sehen müsse, wie bei den Worten *Denn so kehrt der Gott sich dir ab, so kürst er die Gottheit von dir!* der Speer zum ersten Male der Hand Wotan's entfällt.

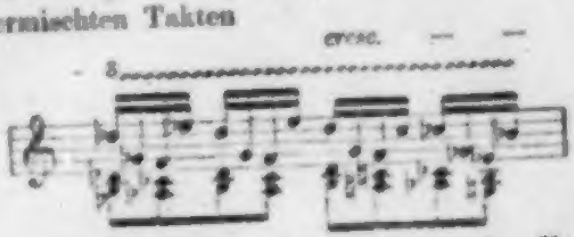
Die Besitzer des Clavierauszuges muss ich hier darauf aufmerksam machen, dass die folgenden, die scenische Aktion betreffenden Vorschriften in der Partitur an anderen Stellen verzeichnet sind. Demnach ist die Angabe *Langsam kehrt er sich ab, mit einem schmerzlichen Blicke wendet er sich nochmals um* auf S. 267, Z. 2, Tkt. 2, zu übertragen, wodurch dann Wotans auf Brünnhilde fallender Abschiedsblick mit dem zweimal ertönenden Motive



zusammentrifft. Bei den Takten

(die letzte Phrase lautet in der Partitur irrthümlicher Weise)

macht Wotan eine aufzuckende Bewegung und schreitet erst beim Ertönen des Vertragsmotivs mit langsamen und feierlichen Schritten der Mitte der Bühne zu. Bei dem den Feuerzauber mit so glühenden Farben illustrirenden Tonsatze mahnte der Meister: das mit der dynamischen Steigerung wie unwillkürlich etwas rascher gewordene Tempo nach den zwei mit chromatischen Sextakkorden untermischten Takten



wieder in das ursprüngliche Geleise zurückzuleiten. Im Vortrage des hier in monumentaler Grösse vor uns hintretenden, den Befreier Siegfried verkündenden Themas

ist vornehmlich darauf zu achten, dass die kleinen Noten genau nach ihrem

Werthe mit Schärfe und Prägnanz zu Gehör kommen. Bei dem melodischen Nachsatze dieses Themas

in welchem der Tondichter das Problem gelöst hat eine das Herz in Rührung wie auflösende Empfindung im Style der höchsten und ruhigsten Erhabenheit zum Ausdrucke zu bringen, hielt Wagner darauf, dass das Tempo nicht beschleunigt werde und bezeichnete diess als das Maass der Schnelligkeit, dass in der Sechzehntheilbegleitungsfigur der Harfen

jeder einzelne Ton deutlich vernehmbar werde. Nach der ihr zukommenden Bedeutung ist die als geisterhafte Mahnung wie aufschauend aus der Tiefe emportauchende ewige Frage an das Schicksal

hervorzuheben, welche dem in seliger Verklärung verklingenden Edur-Dreiklange vorangeht.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

IX.

Zur Kritik des „Parsifal".

5.

Poetische Parallelen als Nachtrag.

Schopenhauer, dessen Verbindung mit Wagner unser Gelehrter gar nicht billigt, und in Bezug auf den er wohlmeinend sagt: „Ich halte für meinen Theil den Parsifal Wagner's für mehr christlich und für weniger philosophisch; es zieht doch mehr vom Charfreitag, wie vom Buddha darin; es wäre gut ihn für nichts weiter auszugeben als eben ein poetisch gehaltenes Festspiel" — Schopenhauer erklärte den Unterschied zwischen dem Gelehrten und dem Genie bekanntlich mit den treffenden Worten: ein Gelehrter sei, wer viel gelernt habe,

ein Genie aber, von dem wir lernen können, was Keiner ihn lehren konnte. So danken wir denn dem Gelehrten, wann immer er von dem Vielen, was er gelernt hat, uns Laien mitzutheilen etwas sucht, aber vergessen wir niemals dabei, dass das Genie uns lehren kann, was kein Gelehrter vermag. Lassen wir daher nicht ab auf die Verkündigungen zu lauschen, welche uns der schöpferischen Kraft des Genies in verklärter Leibhaftigkeit vor uns treten, und fahren wir fort uns zu bemühen, sie mit immer grösserem Verständnisse in uns aufzunehmen. — So will ich denn auch hier, als „Nachtrag" gleichsam zu meiner Abhandlung über die „Kritik des Parsifal", den Blick unserer Leser noch einmal auf ein soeben betrachtetes Moment des Dramas, die Rede des Gurnemanz bei dem todten Schwane, zurücklenken, und sie bitten, denselben mit zwei anklingenden Momenten in der *rezitirt-dramatischen* und der *epischen* Dichtung zu vergleichen.

Shakespeare, der grösseste Meister des rezitirten Dramas, hat uns in seinem phantastischen Lustspiele *„Wie es Euch gefällt"* ein Musterstück hinterlassen, wie der Wortdichter sich seine Sprache zu finden vermag für ein im Ernste die tiefste Beziehung des Menschen zur Natur berührendes Thema, welches er doch mit den Mitteln seiner rednerischen Kunst allein nur eben streifen und andeutungsweise, als eine genreartig ausgeführte Episode persönlicher Charakteristik, zum poetischen Schmucke seines Werkes allegorisirend einflechten konnte. Die Sehnsucht der Menschheit aus dem Weltwirrsal von Wahn und Wehe, von Streit und Lüge, hinaus in die Urheimath des heiligen Friedens der Natur — eine Sehnsucht, welche im Grunde das innerste Verlangen des Individuums nach der befreienden Verschmelzung zur Einheit alles Lebenden ist — sie vermochte der rezitirende Dramatiker nur in der lieblich poetischen und geistreichen Form einer, zwar auf ernstem Hintergrunde entworfenen, doch aber einem angenehmen Spiele gleichkommenden schäferlichen Waldesidylle zu fassen. Den Ausdruck des Mitempfindens mit dem leidenden Mitgeschöpfe in dieser Natur aber musste er, als die *Erzählung* einem Dritten, einer Persönlichkeit zuertheilen, welche selbst unter den fürstlichen Waldschwärmern als ein edeler Narr, ein wunderlich philosophirender Melancholiker gilt: diess ist eben jener „melancholische Jaques", in dessen Munde auch das warme menschliche Gefühl mit der feinsinnigen Ironie des Zöglings weltlicher Bildung, dieser Erzeugerin aller Schäferspiele und Poetenkünste selbst, umkleidet und zur „Sittenpredigt" vergeistigt zu erscheinen pflegt, als welche dann die gebildeten Hörer „voller Sinn" dünkt zur erwünschten Anregung des eigenen Geistes, ohne die Tiefe des ursprünglichen Gefühles je wieder zu erreichen. So wird nun einerseits durch sorgsame dichterische *Schilderung* der Situation, und andererseits in der rhetorischen Form monologischer *Betrachtung*, bei welcher der Gegenstand des Mitleidens alsbald zur Allegorie für die Kritik der Aussenwelt wird, das bedeutende Problem mit einer so eigenthümlich sprachgewandten, ja, sprachbildnerischen geistigen Feinheit, Zartheit und Schönheit gelöst, wie sie eben nur der Meister der rednerischen Kunst, des rezitirten Dramas, zu gestalten im Stande war. Mit folgenden Worten erzählt der Edelmann das Schauspiel des Mitleidens ihres seltsamen Genossen mit dem verendenden Hirsche vor dem phantastischen Hofe des vertriebenen Herzogs in den Ardennen als Erwiderung auf dessen einleitende Rede:

Herzog.

Kommt, soll'n wir gehen und uns Wildpret tödten?
Doch reut mich's, dass wir den gefleckten Narr'n,
Die Burger sind in dieser öden Stadt,
Auf eigenem Grund mit hak'gen Spitzen blutig
Die runden Hüften reissen.

Erster Edelmann.

Ja, mein Fürst,
Den melanchol'schen Jaques kränkt diess sehr,
Er schwört, dass ihr auf diesem Weg mehr Unrecht
Als euer Bruder übt, der euch verbannt
Heut' schlüpften ich und Amiens hinter ihn,
Als er sich hingestreckt an einer Eiche,
Wovon die alte Wurzel in den Bach
Hineinragt, der da braust den Wald entlang.
Es kam dahin ein arm verschüchtert Wild,
Das von des Jägers Pfeil beschädigt war,
Um auszuschmachten; und gewiss, mein Fürst,
Das arme Thier stiess solche Seufzer aus,
Dass jedesmal sein ledern Kleid sich dehnte
Zum Bersten fast; und dicke runde Thränen
Längs der unschuldigen Nase liefen kläglich
Einander nach; und der behaarte Narr,
Genau bemerkt vom melanchol'schen Jaques,
Stand so am letzten Rand des schnellen Bach's,
Mit Thränen ihn vermehrend.

Herzog.

Nun, und Jaques?
Macht' er diess Schauspiel nicht zur Sittenpredigt?

Erster Edelmann.

O ja, in tausend Gleichnissen. Zuerst
Das Weinen in den unbedürft'gen Strom:
„Ach, armer Hirsch!" so sagt' er, „wie der Weltling
Machst Du Dein Testament, giebst dem den Zuschuss,
Der schon zu viel hat." — Dann, weil er allein
Und von den sammt'nen Freunden war verlassen:
„Recht!" sagt' er, „so vertheilt das Elend stets
Des Umgangs Flut." — Alsbald ein Rudel Hirsche,
Der Weide voll, sprang sorglos an ihm hin,
Und keiner stand zum Grusse. „Ja," rief Jaques,
„Streift hin, ihr fetten wohlgenährten Städter!
So ist die Sitte eben: warum schaut ihr
Nach dem bankrotten armen Schelme da?"
Auf diese Art durchbohrt er schmähungsvoll
Den Kern vom Lande, Stadt und Hof, ja selbst
Von diesem unsern Leben; schwört, dass wir
Nichts als Tyrannen, Räuber, Schlimm'res noch,
Weil wir die Thiere schrecken, ja sie tödten,
In ihrem eignen heimathlichen Sitz.

Herzog.

Und liesset ihr in der Betrachtung ihn?

Erster Edelmann.

Ja, gnäd'ger Herr, beweinend und besprechend
Das schluchzende Geschöpf.

Herzog.

Zeigt mir den Ort,
Ich lasse gern in diesen düstern Launen
Mich mit ihm ein: er ist dann voller Sinn.*)

*) Man hat uns auf eine andere Stelle bei Shakespeare aufmerksam gemacht, welche in wunderbar treffender Weise die Frage der *Vivisektion* berührt und daher hier wohl ebenfalls erwähnt zu werden verdient. Im „Cymbeline" I. 6. steht folgendes Gespräch zwischen der argsinnigen Königin und dem Arzte Cornelius zu lesen:

Hierzu halte man die Darstellung eines Dichters *historischer Romane*, welcher die Beziehung des Menschen zur Natur, zum thierischen Mitgeschöpfe, seinem Berufe gemäss auch nur als historische Allegorie auffassen konnte. Er berührt zwar entschiedener den tiefsten Punkt dieser Beziehung, die Identität des Lebenden, aber er musste das *tat tvam asi* (Das bist Du) auf eine bestimmte geschichtliche Periode beziehen. Das getödtete Thier bedeutet hier für den Jäger ein Symbol der alten Zeit, von der er sich mit seiner That geschieden hat, gelöst aus dem innigen Verbande mit seiner Vergangenheit, mit der Geschichte seines Vaterlandes, mit dem, was ihm als Kinde der Zeitlichkeit recht eigentlich das Seine bedeuten musste. So erzählt uns Willibald Alexis, der vortreffliche deutsche Romandichter, in seiner Geschichte *„Die Hosen des Herrn von Bredow"*: Wusso, der letzte heidnische Ahnherr der märkischen Bredow's, als zu verzweifelter Selbstbestrafung für einen vereitelten Mordanschlag auf den christlichen Markgrafen Leben, verfolgt in wahnsinniger Jagd den *letzten Elenthier* der Wälder seiner Heimath, auf den der Fürst einen hohen Preis gesetzt, durch Schluchten, Felsstürze, Wildnisse, bis das Thier ihm steht: „nicht wie ein grimmer Feind, wie ein Opfer, das den Todesstreich erwartet."

Den Jäger, der den Elch endlich stehen sieht nach langer, heisser Jagd, ergreift ein sonderbar Gefühl. Der Elch mit dem langen, weitausgreifenden Geweih, wie ein König des Waldes, mit den klugen, schönen Augen, wie ein Mensch, mit dem struppigen grauen Bart, wie ein Geist aus einer andern Welt. Dem rauhesten Jäger schlägt das Herz, der Finger zittert am Rohr. Er glaubt, der Elch spreche mit ihm, und sein Auge straft ihn. Was musst du mich vernichten? Bin ich ja doch dem Untergang geweiht!

So sprachen des Hirsches Augen zu Wusso. — Musst du mich tödten, so tödtest du dich selbst. Leben kann ich nicht mehr, wo ich der einzige bin meiner Art, der nur umschleicht wie das Gespenst auf den Grabhügeln derer, die mit ihm lebendig waren; und ihnen gehörte der Wald, die Wiese, das blaue Wasser. Nun gehören sie anderen, die uns nicht dulden wollen, die den Wald, die Wiese,

Cornelius.

Weshalb verlangtet ihr die giftigen Mittel,
die, angewandt, langsamen Tod bereiten,
nicht schnell, doch sicher sind?

Königin.

Mich wundert, Doktor,
Dass Du mich also fragst: war ich nicht lange
schon Deine Schülerin? Lehrtest Du mich nicht
einmachen, destilliren, Weihrauch mischen,
dass unser grosser König selbst mich oft
um meine Früchte bat? So vorgeschritten
(hältst Du mich nicht für teuflisch) ist's ein Wunder,
wenn ich mein Wissen zu erweitern trachte
durch andere Proben: So will ich die Kräfte
der Kunst an solchen Kreaturen prüfen,
die nicht des Hängens werth (an Menschen nicht),
um ihre Wirkung zu erproben, wend' ich
dann Gegenmittel an, und so erforsch' ich
den mannigfachen Einfluss.

Cornelius.

Solche Uebung
muss, hohe Fürstin, euer Herz verhärten;
auch ist der Anblick dieser Wirkung schädlich
sowohl als ekelhaft.

Königin.

O sei ganz ruhig! —

das Wasser anders machen wollen, als der Herr es machte, der uns hineinsetzte. Bist du nicht ich? Ist dir's heimlich noch im Land, wo die Fremden deine Wälder roden, in denen du Schatten hattest und Lust, deine Götterbilder verbrennen, vor denen du betetest, und sie schützten dich; die Grabhügel deiner Väter durchwühlen: wo sie Thürme bauen in den Himmel, der frei war, wo sie Crucifixe aufrichten, dass du denken sollst mit Zittern und Grauen nur an Qual und Grauz, und unter deinen alten Göttern ging der Pokal um in Freude und Lust? Ist's noch dein Land und dein Geschlecht, wo die fremde Zunge die Sprache verdrängt, so deine Väter sprachen, und du lalltest sie schon als Kind; magst du leben in Freudigkeit; wo sie auf dich und deine Brüder hinabschauen als Wesen schlechterer Art, nur aus Gnaden aufgenommen, und du warst frei wie der Vogel in der Luft, wie der Fisch im Wasser, wie wir im Walde? Ich bin der Letzte meines Geschlechtes, willst du's nicht sein, willst du dich fügen als ein Knecht in die fremde Knechtschaft, so hilf ihnen ausrotten und roden, hilf ihnen verlumden und schmähen die alten Freien, hilf ihnen den Boden der Väter umackern, ihre Gräber zerstören, ihre Heiligthümer verbrennen, und schleudere dein todtlich Geschoss mir in die Brust, aber lass mich noch einmal blicken in den grünen Wald und den blauen Himmel, dann — dann tödte dich selbst.

Wieder mit zugedrückten Augen warf Wuoto seinen Speer, er hoffte, dass wieder der heilige Mann mit dem zottigen Haar den Speer fassen werde. Aber die Luft sauste, es krachte, und nieder stürzt der stolze Zehender. Die Bäume rauschten wie vor Schrecken. Wuoto mochte nicht ertragen den letzten Blick des Elchs, er sah sich selbst in den sterbenden Zügen. Zusammen stürzt auch er nicht in seinem Blute, im hitzigen Fieber. Als er genas, wollte er nicht mehr in den Wald, noch nicht zu Hof und nicht ausreiten mit dem Fürsten. Sein Sinn war dieser Welt erstorben, und er pries den Herrn, dass es so war. Ein hären Gewand zog er um den nackten Leib und ging in das Kloster Lehnin zu den Cisterciensern."

Das *tat tvam asi* in seiner ganzen metaphysischen Tiefe und Reinheit vermag das Wort allein nicht auszudrücken; oder es wird aus der Dichtung ein Philosophiren, — und auch diesem versagt das letzte Wort, sodass es zur Dichtung zurückkehren muss, um sich doch wenigstens die Form der Allegorie zu gewinnen. Aus dieser Noth befreit allein die Musik; und der musikalische Dramatiker war es, welcher uns das Geheimniss des Mitleidens mit der Natur am Lebendigsten und Ergreifendsten in jener so einfachen Rede des Gurnemanz enthüllen konnte. Er konnte es kraft seiner Kunst. Das Wort dient hier ganz ohne jede Rhetorik unmittelbar zum Ausdruck einer schlichten dramatischen Situation. Parsifal hat den Schwan erschossen; Gurnemanz führt ihm die Verletzung des Mitgeschöpfes mit wenigen Worten eigenen starken, verletzten Mitgefühles tief erregt zu Gemüthe. Diese Rede, weit entfernt von einer rhetorischen Sittenpredigt, erweckt mit ihrer unmittelbar wirkenden Kraft der menschlichen Empfindung sofort das schmerzliche Mitgefühl auch in der Brust des Hörers; und das Band, welches die That, die Rügeworte und die Reuethränen unmachlingend zusammenfasst, ist die Musik, die Sprache des Allgefühls, des Mitempfindens selbst.

Gurnemanz.
Unerhörtes Werk!
Du konntest morden? Hier im heiligen Walde,
dess' stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
grüssten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
mit ihm zu kreisen über dem See,
den so er herrlich weih'te zum heilenden Bad:
dem standest du nicht, dich lockt' es nur
zu wild kindischem Bogengeschoss? —
Er war uns hold: was ist er nun dir?

Hier — schau' her! — hier traf'st du ihn.
da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
das Schwanengefieder dunkel befleckt, —
gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündenthat du inne? —
(Parsifal hat ihm mit wachsender Ergriffenheit zugehört: jetzt zerbricht er seinen Bogen und schleudert die Pfeile von sich).
Sag', Knab'! Erkennst du deine grosse Schuld?
(Parsifal fährt die Hand über die Augen.)
Wie konntest du sie begeh'n?

Parsifal.
Ich wusste sie nicht.

Dass diese einfache Situation zugleich von typischer Bedeutung ist für die Idee des Dramas, haben wir bereits erfahren; dass aber diese Idee eben jene tiefste des Mitleidens als der Erlösungsmacht sein konnte, ganz ruhend also auf der Erkenntnis von der Identität des Seienden und von der Schuld des Daseins in der Zersplitterung dieser Identität, — dass dieses dem Dichter möglich ward in ein Drama zu fassen und für die Bühne lebendig zu gestalten, das verdankte er nur wiederum derselben wunderbaren Kraft der Musik. Nur das musikalische Drama ermöglicht den Mythos und in demselben die Deutung des Weltgeheimnisses aus der als Musik sich unmittelbar ausdrückenden, bis zur heiligen Liebe verklärten, Macht des Willens. In diesem durch die Musik ermöglichten Drama steht die *Schwanentödtung* schliesslich im bedeutsamsten Gegensatze zu dem *Liebesmahle* in der Gralsburg: sie beide ergänzen sich zu dem sichtbaren dramatischen Ausdrucke der ethischen Idee. Der Todter des Thieres nimmt Theil, nach der ersten Erweckung des Mitleidens in seinem Herzen, an dem frommen Mahle bei Brot und Wein, an „des Grales Gnade", und wird so zu dem Mitleiden mit dem leidenden Menschen, und kraft des Mitleidens endlich auch zu dem Wissen der Weltschuld und der Möglichkeit der Erlösung durch das Mitleiden, durch die That der Liebe, die wahrhaft gerechte That, angeleitet und bereitet. Denn Wahrheit spricht der Brahmane: *nur die gerechten Thaten folgen dem Menschen nach, alles andere ist nichtiges Spiel der Maja.* Die Religion des Mitleidens ist auch die Religion der guten Thaten, und in den Gralstempeln aller hochgeistigen Völker, von den Mysterien in Eleusis bis zu den blutlosen Tischen des religiösen Vegetarismus unserer Tage, wird an dem *Leben des Heiligen* gewirkt, wie es uns Christen geoffenbart ward in dem Tode auf dem Hügel von Golgatha nach dem letzten Liebesmahle des Heilandes der Welt.

Ueber *die Religion des Mitleidens*, deren Symbole das Kreuz und der Kelch sein müssen, wie Speer und Gral bei den Rittern von Monsalvat, werden wir mit unseren Lesern künftighin noch ernstlicher uns zu unterhalten haben, als wie es in einem noch so ausgedehnten *Beitrage zur Charakteristik der Zeit* uns gestattet war. Möge das hier Angedeutete vorerst genügen zur Ermöglichung einer besseren, als nur gelehrten „Kritik des Parsifal."

Hans von Wolzogen.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus E. T. A. Hoffmann's Werken gesammelt von M. Fluddemann.
(Vgl. Jahrgang 1879, Seite 276.)

Ist denn nicht vollkommene Einheit des Textes und der Musik nur denkbar, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person ist?

Ich glaube, dass dem begeisterten Dichter und Komponisten Ton und Wort in einem Moment zuströmt.

Dichter und Musiker sind die innigst verwandten Glieder einer Kirche, denn das Geheimniss des Worts und des Tons ist ein und dasselbe.

Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als nothwendiges Erzeugniss derselben entspringt.

Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.

Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der todten Masse aneinander gereihter Scenen, ohne innern poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit, zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinne recht gut sein, das heisst, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Konzert, das auf dem Theater mit Kostüm und Dekorationen gegeben wird.

Wurden, beiläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch declamirt? und sprach sich nicht darin das Bedürfniss eines höheren Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus?

Ich glaube, kein guter Vers könnte in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen.

Was die Worte betrifft, so sind sie dem Komponisten am liebsten, wenn sie kräftig und bündig die Leidenschaft, welche dargestellt werden soll, aussprechen; es bedarf keines besonderen *Schmuckes*, und ganz vorzüglich keiner *Bilder*.

Das ist ja eben das wunderbare Geheimniss der Tonkunst, dass sie gerade da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!

Eben daher wirst du auch finden, dass oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmässige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beispiel führe ich Dir Mozarts Zauberflöte an.

Ihrem inneren, eigenthümlichen Wesen nach ist die harmonische Musik religiöser Cultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden. Immer reicher und mächtiger in's Leben tretend, schüttete sie ihre unerschöpflichen Schätze aus über den Menschen, und auch das Profane durfte sich dann, wie mit kindischer Lust, in dem Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst in all' seinen kleinen und kleinlichen irdischen Beziehungen durchstrahlte. Aber selbst das Profane erschien in diesem Schmuck, wie sich sehnend nach dem göttlichen, höheren Reich und strebend, einzutreten in seine Erscheinungen. — Eben dieses ihres eigenthümlichen Wesens halber konnte die harmonische Musik nicht das Eigenthum der antiken Welt sein, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, sondern musste dem modernen Zeitalter angehören. —

Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Heidenthums und des Christenthums sind in der Kunst die Plastik und die Musik.

Aber selbst der erste Keim der heutigen Musik, in dem das heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimniss verschlossen, konnte schon der antiken Welt nur nach seiner eigenthümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Cultus dienen. Denn nichts anders als dieser waren ja selbst in der frühesten Zeit ihre Dramen, welche Fest-Darstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthielten

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretung — Herr Hauptmann à la suite Zernin hat die Vertretung des Bayreuther Patronatvereines in *Darmstadt* gütigst übernommen.

Die Fonds für die Beschaffung von Freiplätzen bei den Festspielaufführungen 1882 sind vor Kurzem gegründet worden und zählt gegenwärtig an freiwilligen Beiträgen in Summa ℳ 480. Fernere Beisteuern dazu sind recht erwünscht im Interesse der minder bemittelten Musiker und Kunstfreunde, welchen hierdurch der Genuss des Festspieles verschafft werden kann. Auch werden unsere Vertreter gebeten, uns gelegentlich würdige Aspiranten auf die Vergünstigung namhaft machen zu wollen. —

Verzeichniss der Proben und Aufführungen 1882:

Proben.

Juli 2. Sonntag:
11 Uhr Vorm. und 5 Uhr Nachm.: Allgemeine Ueberhörung der Gesangspartien und Chöre a. d. Theater (am Klavier);
9 Uhr Vorm. und 2 Uhr Nachm.: Getheilte Korrekturproben für Orchester (Theater).

Juli 3. Montag:
11 Uhr Vorm.: Gesangsprobe der Parties (Wahnfried);
9 Uhr Vorm. und 2 Uhr Nachm.: Korrektur (volles Orchester).

Juli 4. Dienstag:
11 Uhr Vorm.: Scenenprobe a. d. Th. mit Klavier;
5 Uhr Nachm.: Orchesterprobe mit Sängern (Sitzend).
Juli 5. Mittwoch: Ebenso.
Juli 6. Donnerstag:
11 Uhr Vorm.: Nachproben für Sänger, Chor und Orchester (getrennt).
5 Uhr Nachm.: Gesammtscenenprobe mit Orchester.
Juli 7. Freitag:
5 Uhr Nachm.: Ebenso.
Juli 8. Samstag:
5 Uhr Nachm.: Generalprobe I. Akt in Kostüm.
Juli 9. Sonntag bis 15. Samstag:
In gleicher Weise Proben vom II. Aufzug.
Juli 16. Sonntag bis 22. Samstag:
In gleicher Weise Proben vom III. Aufzug.
Juli 23. Sonntag:
11 Uhr Vorm.: I. Aufzug } vollständig
5 Uhr Nachm.: II. „ }
Juli 24. Montag: Hauptprobe
4 Uhr Nachm.: I. Aufzug;
6 „ „ II. „
8 „ „ III. „

Aufführungen für die Patrone.

Juli 26. Mittwoch: Erste.
Juli 28. Freitag: Zweite.

Oeffentliche Aufführungen.

Sonntag:	Dienstag:	Freitag:
30. Juli	1. August	4. August
6. August	8. „	11. „
13. „	15. „	18. „
20. „	22. „	25. „
27. „	29. „	

Der Preis eines Platzes zu den Aufführungen für Nichtmitglieder ist auf ℳ 30 festgesetzt worden. Bestellungen auf Plätze, sowie auf Wohnung in Bayreuth, sind an die Adresse des Vereinsvorstandes (Fr. Feustel) zu richten. Es wird von Seiten der Eisenbahn-Direktion die Einrichtung getroffen werden, dass die Festspielgäste, welche nur einer Aufführung beiwohnen wollen, noch nach dem Schlusse derselben Bayreuth wieder verlassen und Anschluss an die Nachtzüge nach Nord und Süd, sowie direkt nach Nürnberg, finden können.

Monate das Septemberstück in Folge äusserer Umstände etwas verspätet erscheinen, so wird dafür das Oktoberstück in doppelter Stärke gegen Ende des Monats ausgegeben werden.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
In Buchhandel zu beziehen durch Carl Giesel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober. / November. — Doppelstück. — 1881.

Inhalt: — Zum ersten Lustrum. Von Heinrich von Stein. — Luther's Optimismus und Pessimismus. Von Bruno Bauer. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: X. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. Vorwort. — 1. Franz Liszt. Von Heinrich Porges. I. — Ueber die Tragödie. Eine Skizze von Fritz Lemmermeyer. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Luther. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Bühnenfestspiele in Bayreuth. —

Eine Störung in der Druckerei verursachte die Verspätung des vorliegenden Stückes, dessen zweite Hälfte nun in 14 Tagen nachfolgen wird.

Zum ersten Lustrum.

Ein offener Brief an den Herausgeber der Bayreuther Blätter

von Heinrich von Stein.

Mochte zum Beginne des fünften, und durch die Aufführungen des Parsifal wichtigsten Jahres des Patronatvereins eine erneute Behandlung der Frage nach Wirkung und Bedeutung auch der „Bayreuther Blätter“ schon an sich nahe liegen, so hatten wir es gerade jetzt zu erfahren, dass selbst wohl Zweifel ernst Befreundeter in dieser Richtung rege geworden sind. Es drängt mich nun Ihnen kurz auszusprechen, wie sich mir diese Zweifel darstellten, und wie ich denselben zu begegnen versuchte.

Nicht um auf den Parsifal vorzubereiten, nicht um seinen Erfolg zu erweitern — nicht um ein uns bisher fremd bleibendes Draussen anzuziehen, eigentlich aber auch nicht, um den wirklichen „Bayreuthern“ wesentliche, neue Belehrungen zukommen zu lassen — zu keinem dieser Zwecke scheinen die Bayreuther Blätter ausdrücklich und ersichtlich bestimmt zu sein.

Dass sie bestehen, ein äusseres Zeichen der umfangreichen, wohlerwogenen Ansprüche, welche die Bayreuther Aufführungen an ihr Publikum erheben wollen, hat wohl Manche aufmerksam gemacht. Ihr Bestehen bekundete laut

eine Abwendung von der breiten Heerstrasse der Presse und des litterarischen Treibens, und drückte demnach deutlich aus, was an seinem Theile auch das Festhaus anspricht: eine absichtsvolle Isolirung des Kunstwerks von Bayreuth, und seines Meisters. Ihre grösste Wirkung nach aussen hin müssen wir bereits hierin erblicken. Denn die Achtsamkeit auch der trägsten Schichten des deutschen Publikums wandte sich einer so ausgeprägten Thatsache zu; man gewöhnte sich die immer zahlreicheren Aufführungen der Nibelungen auf Bayreuth als ihren Ausgangspunkt zu beziehen, wusste, dass es bestand und man damit rechnen müsse, sei es auch nur, um sich neuen von da ausgehenden „Unbegreiflichkeiten" zu fügen.

Die in diesem Sinne entstandene, scheue Achtung, noch vor den Blättern, und jedenfalls vor Bayreuth, mag die Hoffnung unterstützen, ein nicht gänzlich ahnungsloses Publikum selbst für die bezahlten Aufführungen des Parsifal anlangen zu sehen; dass man jedoch dieselbe nicht für eine ernstlich erweckte Theilnahme an dem Bayreuther Gedanken halten dürfe, das ist hiermit in seiner schärfsten Konsequenz bereits angedeutet, indem von den bezahlten Aufführungen des Parsifal zu reden war.

Wollen wir nun eine eigentlich erziehende Wirkung ebenfalls als bereits auf ein weiteres Publikum ausgeübt voraussetzen, so haben wir eine solche Voraussetzung stets auf die Aufführungen der Wagner'schen Werke selbst zu begründen, auf deren pietätsvolle Pflege in München, etwa auch auf Ereignisse, wie die Mai-Aufführungen in Berlin: nicht dagegen auf die Blätter. Es sind diese vor Aller Augen liegenden Erfahrungen, welche uns keinen Augenblick vergessen lassen, dass zum Kunstwerk nur das Kunstwerk selbst erziehe.

Was aber vollends die Erziehung durch das Kunstwerk betrifft — wie sollten wir so weitgehende, unbedingte und wirklich universelle Hoffnungen an die Darstellung des musikalischen Dramas anknüpfen, wenn wir uns auf eine litterarisch zu erweckende Betheiligung verliessen, und nicht vielmehr unser Vertrauen auf tiefste elementare Zusammengehörigkeiten unserer Kunst und menschlichen Wesens überhaupt gerichtet stünde. Athem und Gehörlose vermochten wir uns als unmittelbar von der Musik beeinflusst vorzustellen; besannen wir uns nun, wie bereits Manche in einer verständnissvollen Ausbildung der musikalischen Anlagen, insonderheit des Gesanges, das ideale Moment der Jugenderziehung erblickten, so durften wir gerade hierin den Grund der Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung der Menschheit durch die Musik erkennen. Verstehen wir aber diesen letzteren Ausdruck recht, dann müssen wir freilich immer wieder fragen, wie es möglich sei, einer Verwirklichung so ausschweifender Hoffnungen anders als nur im kühnsten Dichtertraume zu gedenken. Die Kunst des Gemüthes soll uns der Leitstern sein, welchem nachfolgend wir unser Leben darzusetzen, auch die Dinge dieser Welt zu einer dem Gemüthe harmonischen Form zu gestalten; die Begebenheiten der Tragödie sollen uns die ewige Bedeutung des Lebens zu stets

religiöser Ueberzeugung im Ernste verführen; und in einer Annäherung an die Symbole des Kunstwerks sollen selbst die Vorgänge des Alltags Weihe und Würde erhalten. — Wie lange noch wird einzig das Kunstwerk selbst in erhabener Vereinsamung zu bezeugen haben, dass dergleichen doch wahrlich erstrebt sind?

Denn um von einer Wirklichkeit zu diesen Gedanken reden zu können, müssen wir offenbar den Eintritt elementarer und universeller Ereignisse abwarten, deren Andeutung sogar von vornherein gewagt erscheint. Zwar dies Eine wissen wir, dass die Anlage zu seiner Musik im Deutschen sehr tief verborgen liegt, und wie sie deshalb oft zu schlummern scheint, gerade auch deshalb die ganze Macht eines Urgrundes seiner Natur besitzt: sein tiefster Instinkt ist ein musikalischer, ein gewaltig schaudernder Zug seines Gemüthes. Wollte sich nun dieser germanische Instinkt einmal wieder mächtiger und siegreicher regen als jetzt, dann wäre es *Zeit*, eine tagheile Wirksamkeit von unseren heute so träumerisch vereinzelten Gedanken zu fordern. Dann begännen unsere Götter und Helden wieder Gestalt zu gewinnen in unserem Volke, wie sie in der Seele unseres Meisters, nach langer Versenkung in die so tief verschütteten Quellengänge unserer Vergangenheit, künstlerische Gestalt gewonnen haben; und wie sie in seiner Seele eine Welt der Töne mit sich führten, so müsste uns ein gewaltiger Aufschrei des deutschen Herzens die neue Welt erschaffen. Wie aber die Musik als christliche Kunst in des Meisters letztem Werke die Tragik der Endlichkeit zur Wonne des Erlösungsgedankens verklärt, so mag man ein solches Aufwachen sich noch am ehesten als eine grosse religiöse Erweckung vorzustellen versucht sein. Nur entsagen wir in jedem Falle der Täuschung, dass, ehe nicht solche Ereignisse aus dem dunklen Schosse des Volksgeschickes hervorgebrochen sind, unsere Worte *wirken* könnten.

Diese unsere kleine Zeitschrift hat nicht einmal das Verdienst, dergleichen Andeutungen und Folgerungen zuerst ausgesprochen zu haben; vielmehr hat sie dem nachdenkenden und Wort für Wort aufmerkenden Leser des „Beethoven" bis heute nichts im tiefsten Grunde Neues bringen wollen. Ebensowenig glaube ich mich nun aber in der Annahme zu irren, dass gerade ein solcher Leser auch die Blätter gerne und oft zu inniger Erbauung wird gelesen haben; er wird in ihnen manche Aufklärung, manche Erweiterung und Bestätigung bereits angeregter Vorstellungen gefunden haben: ihm haben wir demnach in der That etwas zu sagen gehabt, indessen der Fremdere zweifelnd am Eingange stehen blieb und nicht begriff, warum hier gesprochen werde, und wovon die Rede sei.

Wir müssen, glaube ich, darauf verzichten, diesen Fremderen gewinnen zu wollen, müssen gänzlich darauf verzichten, da Leben erwecken zu wollen, wo nicht die Werke des Meisters jenes Feuer entzündet haben, dessen herzliche Gluth nicht mehr verlöschen kann. Unser Publikum besteht aus einem kleinen, enge befreundeten Kreise, welchem es um gesammelte, innige Verständigung

oben über jene bereits zur Genüge angedeuteten Folgerungen ankommt: in diesem Kreise haben wir daher, indem wir zugleich beständig an der Besprechung des Kunstwerkes selber als unseres lebendigen Mittelpunktes festhalten, doch auch den ganzen Umfang und die ganze Tiefe der Möglichkeiten zu erwägen, welche sich an eine solche Schöpfung anknüpfen. Ein Missverständniss unserer Aufgabe haben wir innerhalb desselben schon aus dem Grunde nicht mehr zu befürchten, weil, wie angedeutet, auch deren theoretischer Umfang bereits diesseits der Blätter festgestellt ist; vielmehr dürfen wir den eigenen Erwägungen dieser Freunde zu begegnen hoffen, wenn wir die allgemeine Bedeutung des Kunstwerks, sowohl in Bezug auf die gegenwärtige Lage, als auch durch Beispiele der Vergangenheit erläutern.

Hier beschäftigen unsere Aufmerksamkeit in der Betrachtung des geschichtlichen Augenblickes nicht die künstlichen Zirkel der Politik, sondern jene tiefwogenden Kräfte, auf deren Oberfläche diese wie spielend sich bewegen; was wir in dieser Beziehung den Gesichtspunkten unseres Meisters, was wir der reichen Erfahrung und glänzenden Denkkraft eines jüngstgewonnenen, verehrungswürdigen Gliedes unseres Kreises verdanken, mag sich wohl zu der trivialen Abart der Racenfrage, wie sie heute den lauten Markt erregt, wie die Tiefe des Meeresgrundes zu der seichten, obwohl lärmenden Brandung verhalten. Eng verbunden hiermit erwogen wir, wie das Wesen unseres Volkes, so auch die Artung unserer Zeit, der Periode der Renaissance und der Revolutionen. Fiel nun alle Auskunft von dieser Seite düster, beinahe trostlos aus, so erstanden um so leuchtender die einzelnen Gestalten der Heiligen und Heroen, der Künstler und Weisen vor unseren Blicken, und wir ersahen in ihrem Bilde das Panier der Hoffnung. — Lassen Sie uns auf diesem Wege noch entschiedener und kühner fortschreiten, des Unverständnisses der Menge ebenso gewiss, als des tiefen Einverständnisses Weniger. Lassen Sie uns als einziges Ziel im Auge behalten, uns mit diesen Wenigen nach mehren Richtungen hin völlig verständigt zu haben, wenn wir im nächsten Jahre zum Parsifal zusammentreffen. Vielleicht regt es sich einstens in jenen Tiefen; wir aber haben uns inswischen eine Handhabe geschaffen, und halten das Steuerruder fest umfasst, welches die nach allen äusseren Massen so äusserst schwach erscheinende Planke des deutschen Ideals auch über die ungestümsten Wogen lenken wird. Wir werden, behalten wir dieses Ziel im Auge, uns sagen dürfen, dass mit den Bayreuther Blättern zwar, wenn man will, nichts erreicht, aber dafür in Wahrheit etwas geschehen sei. —

Luther's Pessimismus und Optimismus.

(Zum 10. November.)

Luther erinnert in einer an den kranken Kurfürsten Friedrich von Sachsen gerichteten Trostschrift an des heiligen Augustinus Wort: „Wenn dem Menschen die Wahl zwischen dem Tod und der Wiederholung seines vergangenen Lebens geboten würde, so würde er bei der Grösse der Gefahren und Uebel, denen er mit Mühe entgangen war, den Tod vorziehen." Aehnlich appellirt Kant in seinem Aufsatz „über das Misslingen aller Versuche einer Theodicee" gegen die von ihm als Sophisterei eingeführte Behauptung, dass in den Schicksalen der Menschen ein Uebergewicht des Uebels über den angenehmen Genuss des Lebens nicht stattfinde, an den Ausspruch eines jeden Menschen von gesundem Verstande, der lange genug gelebt und über den Werth des Lebens nachgedacht hat, um hierüber ein Urtheil fällen zu können, wenn man ihn fragt, ob er wohl, wenn nicht auf dieselbe, sondern auf jede andere beliebige Bedingung in dieser Erdenwelt das Spiel des Lebens noch einmal durchzuspielen Lust hätte. In einer andern Abhandlung vom „muthmaasslichen Anfang der Menschengeschichte" sagt Kant: „man müsste sich nur schlecht auf die Schätzung des Lebenswerths verstehen, wenn man wünschen kann, dass es länger währen solle, als es wirklich währt, denn das wäre doch nur die Verlängerung eines mit lauter Mühseligkeit ringenden Spiels."

Dieselbe pessimistische Ader pulsirte aber in den Menschenkindern nicht nur von dem afrikanischen Kirchenvater an bis zu dem Königsberger Philosophen, sondern ihr ängstlicher Schlag beunruhigte schon die ältesten griechischen Denker, und Augustinus hatte nur in Einem Satz ihr Urtheil über den Werth des Lebens zusammengefasst. Kant hätte aber ganz besonders in einem wichtigen Augenblick Anlass gehabt, an das Zusammentreffen seiner Ansicht mit dem Alterthum der griechischen Weisheit zu erinnern. Wir meinen jene Anmerkung in seiner „Kritik der Urtheilskraft," wo er mit gerührter Verwunderung vor dem Christenthume stehen bleibt und darüber erstaunt, dass diese „*wundersame* Religion", welche, wie er selbst, das Vertrauen auf die Erreichbarkeit des höchsten moralischen Endzweckes als den „Glauben" in die Welt einführt, „in der grössten Einfalt ihres Vortrags die *Philosophie* mit weit bestimmteren und reineren Begriffen der Sittlichkeit bereichert hat, als diese bis dem hatte liefern können." Ja, er fügt noch hinzu, dass die Philosophie, welche diese von der Religion einmal in Umlauf gesetzten Begriffe „frei gebilligt und angenommen hatte, von selbst auf dieselben hätte kommen sollen."

Den Augen Kant's und seiner dogmatischen Nachfolger war noch die geschichtliche Thatsache verborgen, dass die Arbeiten der griechischen Philosophen von Heraklit an bis zu den Stoikern im Christenthum eine Palingenesie erlebt, und dass diese Bahnbrecher wirklich *geleistet* haben, was der Kritiker

der Urtheilskraft thuen nachträglich als eine unerfüllte Pflicht vorhält. Jetzt, da die Forschung dieses Räthsel gelöst hat, würde eine Erinnerung an Luther's Ansicht vom Werth des Lebens und der Welt unvollständig sein, wenn sie nicht sein Verhältniss zur alten Philosophie erklärte, und wir werden daher, indem wir seine Stellung zu der jetzt viel besprochenen Frage des Pessimismus und Optimismus erörtern, auch seine Berührung mit den griechischen Vorgängern in's Auge zu fassen haben.

Ueberblicken wir nun die zahlreichen Aussprüche Luther's über die Uebel dieser Welt, so entwickelt sich vor uns das überraschende Schauspiel, dass sich seine düstersten pessimistischen Bilder, indem er sie entwirft, unter seiner Hand in erhebende Gemälde verwandeln. Leiden, Anfechtungen, die Empörungen der ganzen Welt, die Nachstellungen der Grossen und Mächtigen, sammt den Nachreden der Nachbarn, trägt er, gleichsam zum Hausgebrauch, wie ein Bild für die Wand zusammen und verwendet sie zu seiner *Seelenwonne*.

Seine Gemälde des weit verbreiteten und im täglichen wie im gesammten Geschichtsleben den Vordergrund einnehmenden Leidens und Märtyrerthums sind mit einer wahren Liebe ausgearbeitet. Sie sind humoristisch-tragische Kunstwerke, *fröhliche Trauerspiele*, launige Darstellungen des Geisterspuks, wie dergleichen die holländischen Maler erfunden haben. So sagt er in einer seiner Tischreden von der *Gerste*: „sie muss viel leiden von den Leuten. Denn erstlich wird's in die Erde geworfen, dass sie verwest. Wenn sie nun gewachsen und reif geworden ist, schneidet und hauet man sie ab. Darnach drischt und quelt man sie ein, dörrt und kocht Bier oder Kofent daraus, das wird von Bauern gesoffen" — und am Schluss zeigt er uns das Ende des Gerstensafts in jener muthwilligen Manier, welche die Kunstfreunde an den niederländischen Darstellungen von Bauernhochzeiten und Bauerngelagen ergötzt. — „Desgleichen *Martyrer*, fährt er fort, ist der *Lein* oder Flachs auch. Wenn er reif ist, so rauft, röstet, dörret, bläuet, brecht, hecheln, spinnt, wirkt man ihn und macht Leinwand daraus zu Hemden und Kitteln u. s. w. Die werden zerrissen; darauf braucht man's zum Wischen, schmiert Pflaster darauf, die legt man auf die Wunden und Schwären. Item die Lumpen nimmt man daraus, legt sie in Stämpel auf die Papiermühl, zerstösst's klein; daraus macht man Papier zu Kartenspiel, zum Schreiben und Drucken. Das Papier wird zerrissen" — worauf uns der Genremaler der kleinen Leiden, aus denen sich die stolze Geschichte zusammensetzt, lachenden Muthes beschreibt, bis zu welcher Niedrigkeit das Werk des Leins in seinem Untergang herabsinkt.

Die meisterhafte Sicherheit der Komposition beweist uns, dass Luther sich oft mit solchen Bildern des Nutzens und der Dienstleistung und des schliesslichen Endes solcher Märtyrer beschäftigt hat. Sein eignes Leos stand ihm vor Augen, wenn er sich von seinen Arbeiten einmal erhob, in der Stube auf und ab ging, und die Frage betrieb, wozu all diese Mühen und Studium endlich dienen sollte. Allein er wusste sehr wohl, dass solche Frage und die

ganze Kümmernis um das Geschick des Gerstenkorns und Leingewächses auch nur eine *Anfechtung* war, und überwand die Stimme des Feindes und Versuchers im eigenen Innern mit seinem gewohnten Spruch, dass Friede und Gemach „nur eitle Wünsche des Fleisches und Blutes" sind. Sah er einmal den Gegner in sich selbst, so ward er auch seiner Herr. Gerollt und durchgehechelt, beredet, angefochten und verfolgt werden, sagt er sich dann (so auch am Schluss jener trübseligen Geschichte vom Gerstenkorn und dessen Genossen) ist die rechte Anweisung zu jener *„goldnen Kunst"* der Ausdauer bis zum Sieg.

Wie die Bilder von den Mustern und Anfechtungen des Weltlaufs nur seine persönlichen Kämpfe und Anfechtungen wiederspiegeln, so hört er auch in seinem Innern die Stimme des Feindes, der ihm das Unheil aller Folgen seiner *Lehre* von Sünde und Gesetz vorhält. „Der Feind (der Teufel), sagt er in einer seiner Tischreden, hat Goliaths Schwerdt, Spiess und alle seine Rüstung wider uns, das ist, er ist uns viel zu mächtig und stark. Auch hat er wider uns unsere *Handschrift*, das ist unser Gewissen, so wider uns zeugt, dass wir allzumal Gottes Gebot übertreten und keines niemals von Herzen gehalten haben. Darum ist er uns überlegen. Er kommt oft, wirft mir vor, es sei gross Aergerniss und viel Böses aus meiner Lehre entstanden. Da setzt er mir wahrlich zuweilen hart zu, macht mir angst und bange. Und wenn ich ihm antworte, es sei auch viel Guts draus kommen, kann er mir's meisterlich verkehren. Er ist ein geschwinder, listiger Rhetor, der aus einem Splitter einen Balken und was Guts aus meiner Lehre kommen (das, Gott Lob, nur sehr viel ist) zu lauter Sünde macht. *Ich fühle ihn sehr wohl.* Er schläft viel näher bei mir, denn meine Käthe."

Zuweilen reichen gegen die Anfechtungen des Feindes Hausmittel aus und braucht er die Argumente des Widersachers nicht mit dem Evangelium der Gnade aufzulösen. „Wenn ich, sagt er in einer Tischrede, in Gedanken bin, so das weltlich oder Hausregiment belangen, so nehme ich einen Psalm oder Spruch Pauli vor und schlafe darüber ein. Aber die Gedanken, die vom Teufel kommen, kosten mich etwas mehr, da muss ich einen starken Possen reissen."

Abgesehen von den Anfechtungen, deren Heimath unsere eigne Brust ist, macht Luther auf eine grosse Reihe von *Gaben* aufmerksam, die dem Menschen ohne sein Zuthun zu Theil werden. Dass wir sind, dass wir wurden, ins Leben traten, ist nicht unsere That und uns ohne Verdienst zu eigen geworden. Unsre Gestalt, Kraft, Gesundheit, Lebhaftigkeit der Sinne, was Alles uns zu vorzüglichen Thaten geschickt macht, haben wir empfangen. Durchgehen wir unser vergangenes Leben, kommt es ferner in dieser Aufzählung der gnädigen Geschicke, so ergreift uns Staunen, dass wir Solches gedacht, gewollt, gethan, gesagt haben, was wir vorher nicht ahnden konnten. Wenn wir alle die Sorge, Angst und Vielthätigkeit, womit wir unser Leben traurig, mühsam und sorgenvoll machen, dazu angewandt hätten, um uns die dem

eigenen Genius entsprechende Richtung zu geben, wir würden nichts von dem erreicht haben, worüber wir uns, nachdem die That vollbracht ist, verwundern. Der wahre Sinn und die Kernleistung unseres Lebens ist ohne unsre Absicht, ja, gegen alle Absicht gekommen.

Luther sagt in einer seiner Tischreden, Dr. Eck habe ihn mit seinem Treiben zu einer seiner bedeutungsvollsten Formeln gebracht. Jener Eck ist Manchem seiner Zeitgenossen beschwerlich gefallen, — Tetzel mit seinem Ablasskram ist für viele Andre ein Anstoss gewesen, — der Reichthum jener Zeit an feurigen und stürmischen Geistern hat zahlreiche Anregungen ausgestreut. Aber ein Luther gehörte dazu, um diese Funken zu einem für alle folgenden Jahrhunderte epochemachenden Losungswort umzugestalten, und die persönliche Ausstattung, die zu einem solchen Werk der Konzentration gehörte, war eben als eine Gabe ohne sein Zuthun und ohne sein Verdienst mit seiner Eigenheit in's Leben getreten.

Im Vorübergehen machen wir noch darauf aufmerksam, wie der Heros des Kampfes und Meister der Selbsterkenntniss auch für Augenblicke des Ausruhens eine gewisse *Indolenz*, die uns, während der Geist schweigt, die Hölle des eigenen Innern zeitweise verbirgt und die Empfindlichkeit für irdische Aergernisse mildert, als eine Dank verdienende Gabe aufgenommen wissen will. Desgleichen will er auch den „in dieser Welt als den Autor jenes grossen Tumults, der *Hoffnung* heisst, gefeierten Zauberer" als eine Gabe gegen übereilte Verzweiflung nicht verworfen sehen; aber immer verlangt er, dass man in diesen Pausen des Ausruhens und Verschnaufens zum Kampf mit den wahren Uebeln frische Kräfte sammle.

Er selbst ist in dem Kampf mit dem Sitz dieses Uebels, der *Welt*, vorangegangen. Sich und seine Genossen nennt er die „Weltbefreier", die für ihre Heroenthat statt des Dankes nur Verfolgung und Niederwerfung zu erwarten haben. Wen sie mit ihren Reizen nicht gewinnen kann, den sucht sie zu unterdrücken. Er nennt die Welt ein „rasendes und undankbares Unthier, welches durch Wohlthaten nur zur Ueberhebung gereizt wird." Sie kann, wie er öfters ausführt, die Gewaltmenschen nicht entbehren, erhebt sie zum obersten Regiment, Tyrannen sind ihr ein wahrer Leckerbissen. Als der Kurfürst Friedrich vom Wahltag zu Köln, wo Karl, König von Spanien, zum römischen Kaiser auserkoren ward, zurückkam und seinen vornehmsten Rath, Fabian von Feilitzsch, fragte, wie ihm diese neuen Zeitungen gefielen, antwortete er: die Raben müssen einen Geier haben.

Welt, sagt Luther in einer seiner Tischreden, kann unter keine Regel gebracht werden, ist unbändig und zaumlos und will vogelfrei sein. Sie ist wie das unregelmässige, defective und aus Fetzen *zusammengeflickte* Zeitwort: „bin, ist, war, sein, gewesen," — da gehts aus dem Holzweg in's Lerchenfeld. Er aber, innerlich frei von ihr, der von ihr bei seiner zufriedenen Stimmung und Heiterkeit Nichts verlangte, Nichts von ihr haben wollte und sie für zu arm hielt, als dass sie ihm für seine Arbeiten etwas geben könnte, war gegen

ihre Ansprüche gewappnet und errang ihr die Anerkennung der Bekenntnisfreiheit für sich und die Seinigen. Als Meister der Strategie durchbrach er den Hauptsitz ihrer Stärke, die Zentralstelle ihrer Macht, — wie er sich selbst ausdrückt, die „*Vermuyen*“ (*opiniones*), von denen sie regiert wird, und unter deren Joch sie Alles beugen will. Er stürzte die Herrschaft der Meinungen, zog denselben die Larven ab, mit denen sie sich schmücken, zeigte sie in ihrer Nichtigkeit und ward für die Zukunft das Verhängniss, war das offne Hervortreten mit dem Gehalt des eignen Innern nach weltbeherrschende Meinungen entwaffnen kann. So frei war er von der Welt, dass auch die erschütternden Ereignisse der grossen Geschichte und der Sturz der Grossen und Vermessenen, die Leib und Besitz und die Seelen der Erwählten bedroht hatten, ihm keinen Ausruf der Freude und des Triumphs entlocken konnten. Seine Hauptsorge war, dass der schlimmste Feind, den er in sich selber trug, und der nicht weniger als die unterlegenen Gewaltigen den Untergang verdient, nicht mächtig werde.

Luther kommt oft auf die Stoiker zu sprechen. Ein Gefühl der Verwandtschaft zog ihn zu den alten Philosophen; jedoch war er sich des Unterschieds zwischen ihrer und seiner Stellung zur Welt wohl bewusst. Einmal führt er aus, dass ihr Grundsatz, in der Verborgenheit zu leben, noch ungenügend war. Eine spätere Geschichtsforschung konnte indessen erst zu der Einsicht gelangen, dass die Isolirung der griechischen Denker und ihre Vermeidung einer Berührung mit den Staatsschöpfungen des griechisch-makedonischen Imperialismus auch für die Stellung des sächsischen Neuerers Raum geschaffen hat. Erst als das Christenthum an die Stelle der philosophischen Isolirung eine *Gemeinde* geschaffen und zur Vertretung der griechischen Weisheit ausgesandt, diese neue geistliche Kooperation sich aber selbst mit dem Prunk und Machtgenuss des ausgesogenen Imperialismus vermeintlich gestärkt hatte, war die Zeit für den Mann gekommen, der die Welt in ihrer geistlichen Vollendung entwaffnete.

Wir haben in den obigen Zeilen, ausser den Tischreden Luther's, einzelne Ausführungen seiner biblischen Kommentare und der Schrift vom „unfreien Willen“, besonders seine lateinische, auf die Anregung des kurfürstlichen Hofpredigers und Kabinetsbeistandes Spalatin für den Kurfürsten Friedrich Ende des Jahres 1519 abgefasste Trostschrift „für die Mühseligen und Beladenen“ benutzt. Zum Schluss können wir aber keine nachdrücklichere Ausführung des tiefsinnigen Dialektikers verwenden als seine bei Gelegenheit eines Augustiner-Konvents im Mai 1518 abgehaltene öffentliche Disputation zu Heidelberg und namentlich seine Erklärung zur 28. der von ihm aufgestellten Thesen. Luther stand damals in seinem 35. Lebensjahr, somit auf dem Uebergange von der Jugendblüthe zur Reife des Mannes. Im Jahr vorher hatte er sich durch den Ablassstreit als Befreier von den Weltmeinungen angekündigt, noch drei Jahre hatte er vor sich, in denen er darauf seine grundlegenden

reformatorischen Schriften abfasste. Die befreienden und erweiternden Entzückungen seiner Erfurter Klosterzelle wirkten in ihm noch nach und theilten seinen Heidelberger Thesen einen erhabenen Schwung mit. Aus seinem philosophischen Lehramt zu Wittenberg war er indessen zum theologischen Doctorat der heiligen Schrift berufen worden, und das Nachzittern seiner klosterlichen Inspirationen in den Ergebnissen des philosophischen Studiums und in dem biblisch begründeten reformatorischen Selbstgefühl hatte seinem Gemüth eine Weite, Tiefe und Kraft gegeben, die ihn zu den Kühnsten befähigte. So stellte er sich in jenen Thesen von vorn herein zu des Aristoteles Satz, wonach jede Potenz der Seele passiv und nur rezeptiv thätig ist, in Gegensatz und behauptet, dass die im Menschen lebende Liebe Gottes vielmehr überfliesst und Gutes austheilt. Während der natürliche Gegenstand des Intellekts nicht das, was Nichts ist, nicht das Arme, nicht das Bedürftige, sondern nur das Seiende, Wahre, Gute sein kann, wendet sich die aus dem Kreuz geborene Liebe an die Schlechten, die Thoren und Schwachen, um sie gerecht, gut, weise zu machen. Die Menschenliebe sucht das Reizende, Gefällige, Liebenswürdige, die Gottesliebe dagegen wendet sich nicht dahin, wo sie Gutes findet, um es zu geniessen, sondern sucht das Abstossende und Schlechte auf und will es umwandeln. Der natürliche Intellekt urtheilt nach dem Anschn, nimmt die Person an, und greift nach dem, was offen und fertig daliegt; jene Liebe hat es mit dem Bedürftigen zu thun und füllt es mit ihren Gütern an. Kurz, diese Liebe findet keinen liebenswerthen Gegenstand vor, sondern *schafft* ihn, während die Menschenliebe nur von demjenigen, was ihr als liebenswerth erscheint, erregt wird.

So hat Luther den Kampf mit der Welt nicht nur in der Entwaffnung der Meinungen, sondern auch als Erneuerer der Lebenskräfte geführt. Es ist noch zu wenig gesagt, wenn wir oben den Satz aufstellten, dass in seinem Innern die Bilder des Pessimismus ihre Düsterheit ablegen und freudige Zeugnisse von den Triumphen seines Muths und seiner Ausdauer werden. Jetzt können wir bestätigen, dass er von vornherein dem Gegensatz des Pessimismus und Optimismus entrückt war und der schöpferischen Kraft vertraute, die aus der Armuth und dem *Nichtsein* eine reiche und liebenswerthe Welt in's Dasein ruft.

Bruno Bauer.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

X.

Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

Die Artikel, welche wir unter der Rubrik „Beiträge zur Charakteristik der Zeit“ in unseren Blättern veröffentlichen, sind bisher ausschliesslich kritisch-negirender Art gewesen. Sie sammelten Beispiele zur Begründung einer ablehnenden, ja abweisenden, Haltung gegenüber dem herrschenden Zeitgeiste.

Darüber sollen wir es aber nicht unbeachtet lassen, wenn in den Nebeln und Wetterwolken derselben Zeit, welche durch einen solchen uns schädlich und feindlich dünkenden Geist beherrscht wird, uns hin und wieder hell und trostlich aufleuchtende Lichtblicke erscheinen. Auch ausserhalb des Wirkungskreises einer neuschöpferischen und befreienden Wiedergeburt des Geistes menschlicher Wahrhaftigkeit und Würde in der grossen Erscheinung des Genius, lassen diese Lichtblicke uns die schönen und freundlichen Spuren desselben Geistes in reichbegabten Persönlichkeiten und in edelsinnigen Vereinigungen noch mehr oder minder deutlich und mitunter recht bedeutsam ausgeprägt gewahren.

Sehen wir deren Existenz jedoch wohl stäts als eine leidende und angefochtene, vielfach gar wunderlich und betrüblich eingeengt, manchesmal ihrer vollen Entwickelung beraubt, wenn nicht gar einer unrechtbaren Verderbniss anheimgefallen: so charakterisirt dieser eigenthümliche Schatten der Lichtblicke zugleich wiederum die schädigenden Elemente und Einflüsse der Zeit, der ihre Ursprünge angehören, oder in welche ihre Ausbildung und ihr Wirken fiel, auf besonders eindringliche Weise.

Gewissermaassen auch als Parallele zu unseren Gedenkblättern aus der Vergangenheit, wollen wir daher die Betrachtungen solcher Beispiele unter obigem Sondertitel in die fortgesetzte Folge der „Beiträge zur Charakteristik der Zeit“ einreihen.

Den Beginn dieser neuen Reihe aber soll uns eine Erinnerung weihen, welche uns alsbald über das Trübe und Enge, worin wir späterhin leider wohl öfters zu blicken haben werden, mit festlicher Freude zu den Höhen menschlicher Herzenswürde und edelsten Künstlerthumes erhebt. Die unvergleichlich schöne Gelegenheit zu einer solchen würdigsten Eröffnung unserer „Lichtblicke“ giebt uns der vor Kurzem gefeierte sechzigjährige Geburtstag unseres grossen Zeitgenossen Franz Liszt. —

Franz Liszt.

Von Heinrich Porges.

I.

Es ist oftmals ausgesprochen worden, wie es nicht möglich sei, über den Charakter einer Geschichtsepoche, oder das Wesen einer bedeutenden Persönlichkeit, ein ganz sicheres Urtheil zu gewinnen, bevor dieselben in ihrer Entwickelung vollkommen zum Abschlusse gekommen sind. Diese Ansicht hat eine gewisse Berechtigung; aber wenn wir ihr unbedingt zustimmten, so müssten wir gerade in den wichtigsten, unser Wohl und Wehe am tiefsten berührenden Fragen uns Schweigen auferlegen. Dazu werden wir uns denn doch nicht leicht entschliessen wollen. Es giebt aber einen Weg, der uns, wenn wir ihn betreten, trotz allen sich entgegenstellenden Bedenken, dazu führen kann, unsere eigene Zeit und die in ihr lebenden ausserordentlichen Menschen in der Ganzheit ihrer Erscheinung zu erfassen: wenn wir nämlich den Muth haben, das Urtheil der Zukunft geradezu vorauszunehmen. Ein kühnes, von manchen vielleicht als Anmaassung gescholtenes Unterfangen! Gewiss —, aber nicht so unmöglich, als es im ersten Augenblicke scheinen mag. Den ironischen Bekrittlern eines solchen Vorhabens kann man entgegenhalten, wie ja die Gestaltung der Zukunft und die in ihr dereinst zur Herrschaft gelangenden Anschauungen zum nicht geringen Theile das Ergebniss dessen sein werden, was eben wir jetzt durch unser Handeln und Thun zu erreichen suchen. Um uns also auf den Standpunkt der Zukunft zu versetzen, müssen wir vor allem den Herzschlag unserer eigenen Zeit, soweit deren Bestrebungen auf das Ideale und Unvergängliche gerichtet sind, im tiefsten Innern mitempfinden und gleichzeitig mit vollster Klarheit das Ziel erkennen, auf dessen Verwirklichung alle Sehnsucht unserer Seele und alle Energie unseres Willens sich richtet. Wenn ich aber auf die Frage, worin denn dieses Ziel eigentlich bestehe, in aller Kürze eine für fast alle Gebiete zutreffende Antwort geben soll, so sage ich: Es ist der unser gegenwärtiges Zeitalter vor allen vorangegangenen Epochen auszeichnende Charakter, dass in ihm die ganze Menschheit danach ringt, eine ihren geistigen, wie materiellen Bedürfnissen wahrhaft entsprechende neue Gestaltung des öffentlichen Lebens herbeizuführen.

Die bedeutendsten Männer, welche dem Wesen der Kunst nachforschten, treffen in dem Gedanken zusammen, wie der Gegensatz der antiken und modernen Kunst schon durch die Verschiedenheit ihrer Entstehung bedingt werde. Während nämlich die Kunst des Alterthums ein Produkt des Lebens der Gesammtheit des Volkes gewesen war, ist für diejenige der neuen Zeit die künstlerische Persönlichkeit zum Ausgangspunkte geworden. Dieser Gedanke wird sich auch für unser diesmaliges Vorhaben, einen betrachtenden Blick auf das Wirken eines Künstlers zu werfen, der — ein seltenes Beispiel

in der Geschichte — nun durch fast zwei Menschenalter der Oeffentlichkeit angehört, als fruchtbringend erweisen. Denn, wenn wir die Zeichen unserer Zeit richtig zu deuten verstehen, so müssen wir erkennen, dass sich auch auf dem Gebiete der Kunst ein bedeutsamer Umwandlungsprozess vollzieht, der auf nichts Geringeres hinzielt, als, in unserer modernen Welt eine Wiedergeburt derselben herbeizuführen, durch welche sie wieder zu einer ähnlichen Stellung erhoben würde, wie es diejenige war, die sie einst bei den Griechen besessen hatte. Hierbei handelt es sich aber nicht etwa um eine, eben so überflüssige, wie unmögliche Wiederholung dessen, was schon einmal in herrlichster Weise erreicht worden, es handelt sich ganz strenge genommen nicht nur um eine Wiedergeburt, sondern um eine wahre Neugeburt der Kunst. Für den Charakter derselben ist aber die oben berührte verschiedene Entstehungsweise der antiken und modernen Kunst von der grössten Wichtigkeit. Denn, um es in einem Satze zusammenzufassen: Unsere Aufgabe ist es, vom Boden der Individualität aus jene objektive Kunst des öffentlichen Lebens wieder zu erringen, die bei den Griechen das Erzeugniss des durch die gesetzliche Religion und den gesetzlichen Staat zur Einheit verbundenen Volkes gewesen war.*)

Richard Wagner ist es nun, der dieses unser Ziel, wie kein anderer Künstler vor ihm, mit klarem Wissen erkannt und mit mächtiger Schöpferkraft auch erreicht hat: die Wiedererzeugung des tragischen Kunstwerkes als der Vereinigung aller Künste zu einer ungemeinen Gesammtwirkung ist seine unvergängliche That. In ihm haben sich die sonst getrennten schöpferischen Potenzen zur Einheit durchdrungen, seine Persönlichkeit bildet gleichsam den Konzentrationspunkt der in der Anlage seines Volkes wie zerstreuten geistigen Fähigkeiten. Aber ebenso, wie der von uns in den Mittelpunkt gestellte Gedanke es uns ermöglichte, in das Wesen dieses Meisters einen Einblick zu gewinnen, so bietet er uns auch den Schlüssel dar, um die Eigenart Franz Liszt's, des einzigen Künstlers der Gegenwart, der ihm zur Seite gestellt werden darf, ja zur Seite gestellt werden muss — wahrhaft zu ergründen. — Um uns den Zugang hierzu zu bahnen, müssen wir erkennen, wie der Gegensatz der antiken und modernen oder, was das Gleiche ist, der objektiven und subjektiven Kunst nicht nur den geschichtlichen Charakter der alten und neuen Welt erleuchtet, sondern auch dazu dient, die in dem christlichen Zeitalter hervorgetretenen grossen Künstler in zwei Gruppen zu sondern, von denen die einen ihrer Geistesanlage nach das erstere, die andern das letztere Prinzip vertreten. Shakespeare und Dante, Mozart und Gluck, Händel und Bach, Goethe und Schiller, Wagner

*) Für tiefer blickende Leser mache ich die Bemerkung, dass ich wohl weiss, wie das künstlerische Schaffen für die Griechen zugleich die Ueberwindung des Druckes des Staates und der mythologischen Religion bildete. Die freie Individualität, die in der modernen Welt zum Ausgangspunkte einer neuen Kunstentwicklung werden sollte, ist da der Idee nach schon erkannt worden.

und Liszt stehen sich in dieser Weise gegenüber und werden damit zu gleicher *Zeit* zu Repräsentanten der Volks- und Kunstpoesie.

Nach dem hier Auseinandergesetzten bin ich nun sicher, richtig verstanden zu werden, wenn ich sage, wie in der Persönlichkeit Liszt's das moderne Prinzip der schrankenlosen Freiheit der Individualität auf dem Gipfel seiner Manifestation erscheint, und eben dieses es bewirkt, dass die aus dieser Geistesrichtung entsprungene rein subjektive Kunst an einen Wendepunkt anlangt, von dem aus sie mit unwiderstehlicher Gewalt dem entgegengesetzten Pole zustrebt.

Unter allen Künsten steht aber keine in einer so nahen Beziehung zum Ideale wie die Musik, weshalb auch Solger von ihr sagen konnte: ihr höchster Inhalt sei immer die Gottheit und deren Verhältniss zur Welt. Ich führe mit Absicht gerade d i e s e Ansicht über das Wesen der Musik hier an, weil sie wie keine andere dem Ideale entspricht, wie es eben dem Geiste Liszt's sich enthüllt hat, dem die grosse Mission geworden ist, durch die unmittelbarste persönliche Bethätigung das in seiner Seele zum Durchbruch gekommene göttliche Walten vor aller Welt offenbar werden zu lassen. Nur wenn wir die Sache in dieser Tiefe fassen, kann es uns auch gelingen, die so ausserordentliche, keinen Vergleich darbietende Wirkung verstehen zu lernen, die Liszt durch sein Hervortreten aller Orten ausübte. Wer in ihm nur den „Klaviervirtuosen" sieht, der sieht eben nur das Alleräusserlichste und hat keine Ahnung von dem wahren Charakter dieser einzig dastehenden Erscheinung. Er hat es vollbracht, in dem modernen Publikum, „jener bunten Menge, bei deren Anblick uns der Geist entflieht", die Schranken niederzureissen, welche die verschiedenen Schichten der Gesellschaft von einander trennen, und dadurch die sonst nur gleichgiltig nebeneinander stehenden Einzelnen in eine gemeinsam fühlende Gesammtheit zu verwandeln. Durch die Macht seiner Persönlichkeit schuf er sich so selbst das Volk, dessen Mitwirkung der Künstler bedarf, damit die in seinem Innern wie gebundenen schöpferischen Kräfte mit Uebergewalt nach Aussen durchbrechen. Und dieses „Volk" sah wiederum in ihm nicht blos einen Musiker, ja selbst nicht allein einen Künstler, sondern gleichzeitig einen begeisterten Seher. Die uralte Verbindung der dichterischen und prophetischen Begabung schien sich in unseren späten Tagen erneut zu haben.

Auch nur auf der Oberfläche haftende Beurtheiler sind dessen inne geworden, wie keinem anderen Musiker jemals eine solche Gefühlsintensität zu eigen gewesen sei, wie Liszt. Die in seiner Darstellungsweise herrschende Macht und Grösse des Ausdruckes, das in ihr hervorbrechende vulkanische Feuer, die bis zum Furchtbaren sich steigernde dämonische Gewalt und wieder die rührend innigste, das Herz zerschmelzende Zartheit der Empfindung, wie nicht minder die erhabene Ruhe der dem Geheimniss des Daseins nachsinnenden Betrachtung — Alles dieses vereinigte sich, um die Hörer, wie durch einen Zauber, in jene höhere Welt des Ideals zu versetzen, wo Freiheit und

Liebe zur Seligkeit sich durchdringen. Höchst bedeutsam ist es aber, dass die alles Aehnliche überbietende Gefühlsintensität gerade in der Sphäre der reinen Instrumentalmusik sich äusserte, und diess deshalb, weil eben die Instrumentalmusik nicht so, wie der mit dem Dichterworte verbundene Gesang, in der Passivität des Gefühlslebens, sondern in der Aktivität der Willensenergie ihre Wurzel hat; denn die Quelle, der sie als selbständige Kunst entstammt, ist der Durchbruch der Freude an der Bethätigung der künstlerischen Schöpferkraft. Diese männliche, heroische Seite des Wesens der Musik trat nun in Liszt's Vortragsweise nicht weniger hervor, als die weibliche des Empfindungsausdruckes; dieser grosse Künstler war eben nie blos der Sklave, er erwies sich stets auch als Herr der ihn mit Uebergewalt bedrängenden Erlebnisse. Ein weiteres, den Charakter seiner Art der Reproduktion aufhellendes Moment ist auch dieses, dass in ihr das Sprachvermögen der Musik zu einer vordem nicht für möglich gehaltenen Höhe gesteigert erscheint. Die Musik ist durch Liszt in ein neues, direktes Verhältniss zum Bewusstsein getreten, und zum unmittelbaren Ausdruck auch der reflektirenden Geistesthätigkeit gemacht worden, ein Punkt, auf den wir später bei Betrachtung seines originalschöpferischen Wirkens zurückkommen werden. Aber selbst all' diese bisher berührten Momente würden nicht hinreichen, die ganze Grösse dessen, was Liszt als schöpferischer Künstler geleistet hat, ermessen zu lassen. Was erst diese einzelnen, schon für sich allein ausserordentlichen Eigenschaften zur Einheit verknüpft, was es bewirkt, dass Liszt schon als ausübender Künstler einen unvergänglichen Platz in der Geschichte errungen hat, ist dieses, dass er, ebenso wie R. Wagner, der Schöpfer des grossen Styles der Darstellung von Tonwerken geworden ist.

Dieses ist aber das Wesen des grossen Styles des Vortrages, dass der ganze Komplex der das Kunstwerk aufbauenden Faktoren durch eine sie sieghaft überwindende positive Kraft wie unfühlbar gemacht wird.

Es ist übrigens kein Zufall, dass für Liszt gerade das Klavier zum Organe seiner ausübenden Künstler-Thätigkeit geworden ist. Diess hängt vielmehr mit der eigensten Art seiner Begabung enge zusammen. Denn kein anderes Instrument hat diesen Vorzug, ebenso zum Ausdrucke der individuellsten Gefühlsregungen geeignet zu sein, und dabei zugleich den ganzen Organismus der Tonwelt in sich zu befassen. Aber eben das letztere bedurfte eine so universell angelegte, überall ins Grosse gehende Natur, wie die Liszt's. Schon die vollständige Umwälzung, die er in der Technik des Klavierspieles hervorbrachte, ist nur daraus zu erklären, dass in ihm ein Künstler dieses Instrumentes sich bemächtigte, der nicht nur das Vermögen der ganzen Musik in allen ihren Höhen und Tiefen in sich befasste, (was ja auch bei Beethoven der Fall gewesen), sondern der zugleich darnach strebte, den Gehalt seines Innern voll und ganz in der Wirklichkeit des sinnlichen Lebens zur Erscheinung zu bringen. Hierdurch wurde er dazu geführt, jene Fülle neuer Ausdrucksmittel zu schaffen, durch welche er es möglich machte, seinem Instrumente

ebenso die Kraft und Gewalt des Orchesters, wie den bestrickenden Zauber der Menschenstimme zu eigen zu geben. Es wäre ein grosser Irrthum, hierin nur etwas Aeusserliches sehen zu wollen. Diese energische Betonung der sinnlichen Seite der Musik steht vielmehr mit der besonderen Aufgabe unserer Epoche: die Kunst als eine gemeinsame und öffentliche wieder erstehen zu lassen, in engster Verbindung.

So unzweifelhaft nun das Ueberwiegen der Sinnlichkeit stäts eine Ausartung der Kunst anzeigt, so gewiss ist es auch, dass ihr höchstes Ziel nicht durch ein, meist aus dem Gefühle der Ohnmacht entspringendes Abwenden von ihr, sondern nur dann erreicht wird, wenn alle Fülle des Sinnlichen durch die Macht des Geistes zu einem nebensächlichen Momente herabgesetzt wird. Die Grösse Liszt's als Künstler zeigt sich nun auch darin, wie er bereits in seiner Virtuosenlaufbahn alle neu geschaffenen Ausdrucksmittel zu beherrschen verstand. Wer Liszt jemals spielen gehört, der musste dessen inne werden, wie das von ihm Gebotene den Gipfel dessen darstellt, was überhaupt in der Kunst der Gestaltung von Werken der Tonkunst geleistet werden kann. Es lässt sich da nicht etwa nur sagen, es sei das Höchste erreicht, was man sich durch die Einbildungskraft vorstellen könne, sondern: hier sieht man eine künstlerische That vollbracht, von deren Möglichkeit man erst eine Idee gewinnen konnte, nachdem man sie als Wirklichkeit erfahren hatte. Aber selbst hiermit ist das Erstaunliche von Liszt's ganzer Erscheinung, ist der Aufruhr nicht vollständig erklärt, den sein Hervortreten aller Orten in den Seelen hervorgerufen hat. Den Schlüssel zum Verständnisse der das engere Gebiet der Kunst überschreitenden, kulturhistorisch bedeutsamen Bewegung, die er in der Welt erregte, bietet nur die Erkenntniss, dass sich in seiner Individualität, ebenso wie in der R. Wagner's, das Vermögen der ganzen Kunst konzentrirt hat. Während aber bei letzterem die Alles in sich befassende Urpotenz des Schaffens die Objektivität des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes erzeugte, tritt bei Liszt die *Persönlichkeit* des schöpferischen Künstlers selbst mit mächtigster Energie in den Vordergrund und sehen wir diese in dem Streben begriffen, alle ihre geistigen Kräfte in der Sphäre der innerlichsten aller Künste: der Musik zum Ausdruck zu bringen.

Es ist für die Neugeburt der Kunst von besonderer Wichtigkeit, dass diese beiden grossen Naturen von der inneren Einheit aller Künste gleich tief durchdrungen sind.*) Ebenso bedeutsam erscheint es, dass die Musik

*) Ich kann es mir nicht versagen, hier eine Stelle eines von Liszt im Jahre 1839 von Rom aus an Berlioz gerichteten Briefes (Gesammt-Schriften 2. Bd. S. 253) anzuführen, die uns einen tiefen Einblick in seinen Geistesgang eröffnet. Sie lautet: „Das Schöne, in diesem Lande privilegirt, zeigte sich mir in seinen reinsten, seinen erhabensten Formen. Meinem staunenden Auge erschien die Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit; es sah sie enthüllt in ihrer ganzen Universalität, offenbart in ihrer ganzen Einheit. Jeder Tag befestigte in mir durch Fühlen und Denken das Bewusstsein der verborgenen Verwandtschaft der Werke des Genies. Rafael und Michel Angelo verhalten mir zum Verständniss von Mozart und Beet-

der Boden ist, von dem aus diese Neugeburt erfolgen soll oder vielmehr bereits erfolgt ist. Der unmittelbare Repräsentant des Wesens der ganzen Kunst ist aber die Poesie; zu ihr ist die Musik in ein neues und innigeres Verhältniss getreten und dadurch als Musik im Sinne jener untrennbaren Verbindung von Dichtkunst und Tonkunst wiedererstanden, als welche sie einst das Leben und Schaffen des griechischen Volkes nach jeder Richtung hin durchdrungen und beherrscht hatte. Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie Liszt's Persönlichkeit gleichsam den sichtbaren Einheitspunkt aller schöpferischen Potenzen bilde. Es giebt nun ein Gebiet der Kunst, wo eben die Persönlichkeit des Künstlers das Allerwesentlichste ist, nämlich das der *lyrischen Poesie*, in ihrer Sphäre sein schöpferisches Wirken zu entfalten, dazu war er durch die Beschaffenheit seiner Begabung berufen. Indem die Poesie die Einheit aller Künste in der Idee vertritt, ist ihr eigenstes Wesen nicht unbedingt an das Darstellungsmittel der Sprache gebunden; diese ist vielmehr nur das zu bearbeitende Material, das die Schranken der spezifisch menschlichen Erkenntnissweise repräsentirende Element, welches durch die Thätigkeit des Geistes überwunden werden soll. Ein ganz unerlässliches Mittel bildet die Wortsprache für die Poesie allerdings da, wo sie durch das Medium des Verstandes den Zugang zu unserem Gemüthe zu gewinnen sucht, wie diess bei der epischen und dramatischen Dichtung der Fall ist. Aber gerade diess ist das Eigenthümliche der lyrischen Poesie — kein Geringerer als Goethe hat hierauf hingewiesen — dass bei ihr die Forderungen des Verstandes am meisten in den Hintergrund treten. Der Musiker geht nun einen Schritt weiter und macht von vorne herein nicht den Anspruch, sich an den Verstand zu wenden. Wir müssen überhaupt daran festhalten, wie der Schwerpunkt des Wesens der lyrischen Poesie darin liegt, dass der schöpferische Künstler sich selbst, seine eigene Persönlichkeit als Kunstwerk hingiebt. Eben diess nun ist es, was den auszeichnenden Charakter von Liszt's in dieser Hinsicht geradezu einzig dastehender Künstlerthätigkeit ausmacht. Ihn beseelte der ungeheuere, in dieser gewaltigen Steigerung vielleicht niemals dagewesene Trieb, die sich ihm enthüllenden Gesichte, sein Erschauen des Reiches des Ideales, unmittelbar aller Welt kund zu thun, auch ihr die ihn durchströmende Begeisterung einzuflössen, sie an seinen glühenden Entzückungen, an seinen seligen Schmerzen Theil nehmen zu lassen. Als blosser Wortdichter hätte er diess in unseren Tagen nicht vollbringen können. Die Poesie, welche ursprünglich die Vereinigung von Dicht- und Tonkunst darstellte, ist in der modernen Welt zur Litteratur geworden. Sie findet jetzt ihren Weg zu unserem Geiste nicht, wie es ihrem Wesen einzig gemäss ist, durch das Ohr, sondern durch das nicht in Mitthätigkeit versetzte und nur

bosen . . Das Kolosseum und der Campo Santo sind der heroischen Symphonie und dem Requiem nicht so fremd, als man wähnt. Dante hat seinen künstlerischen Widerhall in Orcagna und Michel Angelo gefunden, vielleicht findet er einen Tages seinen musikalischen in einem Beethoven der Zukunft." Wie herrlich hat Liszt selbst dieses prophetische Wort durch das Schaffen seiner monumentalen Symphonie zu Dante's *Divina Commedia* erfüllt.

als Brücke dienende Auge. Nicht mehr wie ehedem ist die Person des Rhapsoden, der gleichzeitig zu Hunderten und Tausenden sprechen konnte, etwas Unerlässliches, sondern der Einzelne kann sich mit seinem Werke wieder nur an Einzelne, und wären ihrer auch noch so Viele, wenden. Darin hätte aber eine so expansiv angelegte Natur, wie die Liszt's, kein Genüge finden können; und eben hierdurch wird es bewirkt, dass sich bei ihm alle Geisteskräfte auf die Musik konzentrirten, und er mit höchster Energie sich der Aufgabe widmete, ihre Meisterwerke durch sinnfällige, hörbare Darstellung lebendig werden zu lassen. Es gibt eben, ausser der dramatischen, keine Kunst, die es so wie die Musik vermöchte, in der Gesammtheit wie mit magischer Allgewalt das selbe Erlebniss und die gleiche Begeisterung zu erwecken. Und dies ist ihr grosser Vorzug, dass sie nicht nur im Stande ist, die furchtbaren Widersprüche und die Tragik des Daseins aufzuzeigen, sondern es auch vermag, das Gefühl der Versöhnung in uns wach werden zu lassen. Das Geheimniss alles Seins und der Gottheit, welches sich dem einsam dahin wandelnden Denker nur selten in geweihten Stunden entschleiert, vermag der Musiker durch seine Kunst vor aller Welt zu offenbaren. Dieses hehre Ziel zu erreichen, gab Liszt seine ganze Persönlichkeit zum Einsatz. Nicht vergebens hat er dies gethan. Durch diese aufopfernde Hingebung seines ganzen Seins ward er der Begründer einer neuen Form der Poesie, für welche ich keinen anderen Namen finde, als den einer *monumentalen Lyrik*, einer *Lyrik im grossen Styl*. Es steht hiermit in voller Uebereinstimmung, dass sich Liszt's Gefühle und Empfindungen nicht in dem engen Kreise des individuellen Lebens bewegen; diese Sphäre tritt bei ihm vielmehr entschieden in den Hintergrund. Seine Erlebnisse sind vorwiegend universell: die weltbewegenden Ideen des Jahrhunderts, die grossen, das Leben der Völker beherrschenden und den Gang der Geschichte mit ihren furchtbaren tragischen Katastrophen schaffenden Mächte. Aber eben dadurch, weil er für die Gefühle, welche die Menschheit als grosse Gesammtheit durchfluthen, einen künstlerischen Ausdruck fand, hat auch er die That der Wiedergeburt der objektiven, für die Oeffentlichkeit bestimmten und ihr wahrhaft gewachsenen Kunst vollbracht. Durch ihn ist jene Lyrik des Alterthums, wie sie einst bei den olympischen Festen Griechenlands in Siegs- und Trauergesängen ertönte, in unseren Tagen wieder erstanden.

Ein Punkt ist es, den wir noch berühren müssen, bevor wir in einem zweiten Artikel dazu schreiten, das Neue und Eigenthümliche von Liszt's schöpferischem Wirken eingehender zu betrachten. Es ist dies sein Verhältniss zur Religion. Wie nur in wenigen anderen grossen Künstlern ist in seinem Innern das religiöse Erlebniss seiner ganzen Tiefe und Eigenart nach zum Durchbruch gekommen. Und dies ist das Ausserordentliche und Ungewöhnliche, dass das Gefühl der Demuth und der selbstlosesten Aufopferung und Hingabe der Persönlichkeit in einer Natur hervortrat, in der andererseits das Prinzip des Individualismus und der damit verbundene gewaltige Geistestrotz

aufs Höchste gesteigert erscheint. Durch diese merkwürdige Mischung so heterogener Elemente wird Liszt aber dazu befähigt, ähnlich wie Dante zwischen Religion und Poesie, so zwischen Religion und Musik ein neues Bündniss zu stiften. Diese Stellung Liszt's zur Religion ist nicht nur von subjektiver Bedeutung für den Künstler selbst, sie hat eine solche für das Leben der ganzen Menschheit; denn wir dürfen uns der Wahrheit nicht verschliessen, dass die Gesammtheit der Menschen durch die Religion in einem unmittelbaren Verhältnisse zum Ideale steht, und daher ohne eine gemeinsame religiöse Grundlage nie ein öffentliches Kunstleben sich entwickeln oder Bestand haben könne.

Ueber die Tragödie.

Eine Skizze von Fritz Lemmermeyer.

Die Blüthezeit der aus ältesten religiösen Kulten zu höchster künstlerischer Bedeutung entwickelten antiken griechischen Tragödie war längst dahin, als in den Tagen der makedonischen Herrschaft Aristoteles von Stageira es unternahm, in seiner *„Poetik"* die Grundbegriffe des Tragischen festzustellen. Niemals wieder sollte es einem Volke, weder der römischen noch der christlichen Welt, seitdem gelingen, aus einer gleich einheitlichen religiös begründeten Kultur den erhabenen Idealausdruck seines Wesens in einem nationalen Gesammtkunstwerke nach Art der hellenischen Tragödie zu gewinnen. Dafür aber übten nun ästhetisirende Philosophen ihren Scharfsinn an der Deutung und Ausführung immer derselben alten, schon gar nicht mehr dem lebendigen Eindrucke der höchsten Kunst entnommenen Aristotelischen Grundregeln und bemühten sich, alle neuen Erscheinungen auf dem Felde der tragischen Poesie, welche zumal uns germanische Völker auf andere und eigene Wege hätten weisen sollen, mit jenen spätgriechischen Begriffsbildungen in möglichsten Einklang zu bringen. Ueber alle diese oft sehr geistvollen und mancherlei lichte Gedanken zeitigenden Versuche ward jedoch der Begriff der Tragödie dem germanischen Bewusstsein, welches seine Shakespeare, Goethe und Schiller erlebt hatte, nicht klarer, sondern sie trugen nicht selten dazu bei, die unmittelbar von den Kunstwerken empfangenen richtigen Eindrücke ihm wieder zu verwirren und so das gesunde Urtheil zu beeinträchtigen. Nachdem nun neuerdings die Tragödie Shakespeare's und unserer Klassiker in dem musikalischen Drama Wagner's eine so eigenartige, durch die Mitwirkung der Musik in ihrer tragischen Kraft und Bedeutung wunderbar verstärkte und vertiefte Nachfolge erhalten hatte, wäre das Verlangen nach Aufklärung über den Begriff des Tragischen und das Wesen der Tragödie mit den seitherigen ästhetischen Versuchen in völligem Dunkel verblieben, wenn nicht inzwischen ein Philosoph aufgetreten wäre, der das lange gesuchte Räthselwort in dem Kerne seiner erleuchteten Weltauffassung selbst gefunden und den Schleier der ästhetischen Maja vor unseren Augen mit dem Blitze seines mächtigen Gedankens zerrissen hätte. Lesen wir uns in Schopenhauer's Hauptwerke hinein, bis zu dem dritten Buche *„Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst"* (§ 51), mit den Erläuterungen im zweiten Theile (Kap. 37), so fällt es uns wie Schuppen von den Augen, es dünkt uns schier unfasslich, wie wir so lange im Dunkeln haben tappen können und in Bewunderung

blicken wir zu dem Meister auf, der uns die Fackel der Erkenntniss angezündet hat. Schopenhauer's Aesthetik aber, welcher selbst Solche, die sich zu dem „pessimistischen" Endresultate seines Denkens abweichend verhalten, ihre — uns allerdings nur für missverständlich zu erachtende — Anerkennung nicht versagen können, ist mit seiner Ethik so eng verknüpft, dass die Eine ohne die Andere nicht denkbar ist. Darum muss, wer jene dem Publikum zum Verständnisse bringen will, zurückgreifen auf diese.

Die Schilderung, welche Schopenhauer von dieser Welt und diesem Leben entworfen hat, übertrifft in ihrer düsteren Färbung jene, mittels welcher Dante, als Dichter, die Hölle vor unser geistiges Auge zaubert. Als eine Art von Hölle betrachtet auch unser Philosoph mit ernstem Blicke die Welt, welche Dante sich für die seinige nur eben zum furchtbaren Muster zu nehmen hatte. Die Welt ist *der Tummelplatz gequälter und geängstigter Wesen*, welche durch Noth, Begehren, Krankheit und Wahn wie Schatten bilder dahingetrieben werden. Es herrscht fortwährender Kampf, *bellum omnium contra omnes*, endloses Drängen eines rast- und ruhelosen *Wollens zum Leben*, dessen Ziel doch nur der Tod ist, um immer neue todverfallene Leben zu zeugen. Ein beständiges *Hangen und Bangen in schwebender Pein*, ein *Schlaf voll ängstlich wilder Träume*, ein Pendel, welches ohne Unterlass zwischen *Schmerz und Langeweile* schwingt, ein Martyrium, ein Kreuzweg, eine Passion: das ist dieses räthselvolle Dasein der endlos leben wollenden Menschenseele. Die *Angst* ist die Grundempfindung unseres Wesens; wir Alle sind ephemere Individuen, denen besser wäre, sie wären nicht; unsere Freuden sind negativ, wir empfinden sie nur als Befreiungen vom Schmerze; der Schmerz allein ist das Positive. Entbehrung! das ist das bange Wort, welches jede Sekunde unserem unstillbaren Begehren zuruft; und zwischen die wilden Triumphrufe des Egoismus, der Gemeinheit, Grausamkeit, Bosheit und Bornirtheit tönt das leise Klagen, Seufzen, Weinen und der gelle Schmerzensschrei der Armen und Elenden. — Solchermaassen denkt Schopenhauer vom Leben. Ein *Spiegelbild* dieses Lebens aber ist, wie er übereinstimmend mit den grossen Tragikern erklärt, die Tragödie.

Schopenhauer nennt die Tragödie: die *erhabenste Dichtungsart*, sieht er in ihr doch eine Bekräftigung seiner ganzen Lehre, die Inkarnation seiner asketischen Moral; ist ihm doch das Leben selbst nichts anderes, als *ein grosses Trauerspiel, ein Riesen-Conglomerat tragischer Momente*. Was er vom Leben sagt, gewinnt durch das Trauerspiel gleichsam Fleisch und Blut. *„Der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die hohnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen werden hier vorgeführt."*

War es in der antiken Tragödie die Macht des *Schicksals*, welche das furchtbare Gesetz des Daseins zur Geltung brachte, so ist es in der neueren Dichtung der *menschliche Charakter* selbst, welcher aus sich heraus die Tragödie des Lebens zeugt. Ein gewaltiges Wollen hat der tragische Dichter zu veranschaulichen; grosse Leidenschaften, das Werden und Anwachsen derselben, sowie deren Selbstzerstörungsprozesse werden uns deutlich und dräuend vor Augen geführt. Je mächtiger das Wollen, je bedeutender der Charakter der Helden, der wollenden, kämpfenden, leidenden Menschen, um so grösser ist die *Fallhöhe*, und um so erschütternder die Wirkung. Daher erscheinen vor Allen hochstehende, machthabende Persönlichkeiten, Fürsten und Könige, zu tragischen Helden geeignet. Als der Meister solcher Dichtung wirkte Shakespeare, der grösste Tragiker. Seine Schöpfungen bestätigen auf wunderbare Weise Schopenhauer's Philosophie der Tragödie. Aber eben diess gibt dessen Lehre eine so grosse Bedeutung, dass sie

kein von der dramatischen Produktion erst losgelöstes Abstraktum ist, sondern aus seiner ganzen metaphysisch-ethischen Weltanschauung entwickelt, mit den Werken der grössten tragischen Dichter zu lebendiger Uebereinstimmung zusammentrifft, ja, mit denselben gleichsam wie ein Zwillingspaar, als der philosophische Begriff mit der künstlerischen Idee, verbunden erscheint.

Indem aber die Tragödie den Schmerz des Daseins, die Eitelkeit des menschlichen Strebens, welche die Philosophie uns erkennen liess, in ewig giltigen Symbolen uns vor Augen stellt und die Nichtigkeit aller Erdendinge in schonungsloser Thatsächlichkeit aufdeckt, lässt sie uns zugleich ein anders geartetes, wiewohl völlig unbekanntes Dasein ahnen, in welchem der Dämon des Willens zum Schweigen gebracht und Begehren in Frieden verwandelt wäre. Und dies ist jener Punkt, wo sie in ihrer Wirkung der *Ethik* des Philosophen wiederum lebendigen Ausdruck giebt.

Die Wirkung der Tragödie ist der Natur ihrer ethischen Bedeutung nach eine erhabene, und zwar diese wiederum durchaus im Sinne der Schopenhauerischen Ethik. Schopenhauer nämlich erkennt als das höchste Ziel des Menschen die Abwendung des Willens vom Leben, das Entsagen, die *Resignation*. Der Wille zum Leben ist uns allen angeboren und der Urheber alles Unheils. Der Philosoph wird nicht müde, mit der ganzen Macht seiner gewaltigen Sprache zu schildern, *wie selig das Leben eines Menschen sein muss, dessen Wille nicht auf Augenblicke, wie beim Genuss des Schönen, sondern auf immer beschwichtigt ist, ja ganzlich erloschen, bis auf jenen letzten glimmenden Funken, der den Leib erhält und mit diesem erloschen wird.* Zu dieser beglückenden Resignation führen zwei Wege. Einmal die intuitive Erkenntnis vom Wesen des Lebens als ein schlechtes und sündhaftes. Fast nur bei Heiligen wird diese Erkenntniss allein, *welche alle Leiden der Welt als ihre eigenen scheuen lässt*, zur moralischen Thatsache der Verneinung des Willens zum Leben werden können. Der zweite vor allen Menschen offen liegende Weg ist die Erfahrung eigenen Unglücks, eigenen schweren Leidens. Das Leiden reinigt, läutert, heiligt: — *aus der lauternden Flamme des Leidens tritt plötzlich der Silberblick der Verneinung des Willens zum Leben, d. h. der Erlösung hervor.* Die höchste, idealste Form solcher Erkenntniss aber ist in dem Mitleiden mit dem geschauten Leiden der Mitgeschöpfe zu finden, welches zugleich die Wurzel der Schopenhauer'schen *Ethik* ist. — Dieses höchste menschliche Ziel der resignirenden Erkenntniss aus Leid und Mitleid bezeichnet Schopenhauer auch als die der *Tragödie* eigenthümliche Wirkung. Ausdrücklich sagt er: *Was mit der Energie der Wirklichkeit in der Empfindung des eigenen Schicksals vorgeht, wenn das schwere Unglück es ist, welches den Menschen endlich in den Hafen gänzlicher Resignation treibt: Ebendasselbe muss, freilich blass in den schwachen Wasserfarben der Mitempfindung, wo sie eben eine wohlbewusste Täuschung erregen kann, als die eigentliche Wirkung der Tragödie bezeichnet werden.* Darin liegt das Versöhnende, Reinigende, Läuternde der Tragödie. Was wir mit unsern Augen geschaut: grosse Schuld und grosses Schicksal, Leidenschaften, welche verwirrend und zerstörend in das Leben eingreifen, mit einem Worte das *Tragische* es würde uns erdrücken, und die Tragödie, welche die gräßlichsten Seiten des Lebens in voller Wahrhaftigkeit uns zukehrt, würde pathologisch wirken und aufhören ästhetisch genossen werden zu können, wenn nicht schliesslich eine uns oft unbekannte Grösse zurückbliebe, welche uns Alles in milderem Lichte erscheinen lässt. Das eben ist der Geist der *Resignation*.

In diesem Geiste liegt der versöhnende Schlussakkord, in welchen die wahre Tragödie ausklingt, aber nicht etwa in der sogenannten *poetischen Gerechtigkeit*,

an welche sich die ästhetischen Kleinmeister ängstlich und peinlich anklammern; nicht darin, dass sichtbar und handgreiflich für den Zuschauer das Gute belohnt und das Böse bestraft wird, dass das Laster von seinem prunkenden Throne gestürzt und die Tugend mit Pomp und Triumph auf denselben erhoben wird. Es sei gestattet, dieses wichtige Thema an dieser Stelle nur parenthetisch zu berühren. Die Tragödie, als ein Spiegel der Welt und des Lebens, giebt dem Menschen das Höchste, was er zu haben vermag: Wahrheit. Die unerkannten Gesetze, welche das menschliche Leben beherrschen und kaum moralischer Natur sind, da *Moral* erst aus der Erkenntniss der Nichtigkeit dieses Lebens sich entwickelt: dieselben Gesetze offenbart in lebendigen symbolischen Bildern die Tragödie. Die Wahrheit, welche sie uns giebt, kennt zwar die durch das Böse in der Welt gewirkten und in das Herz des Bösen selbst verzehrend zurückwirkenden Leiden und Verzweiflungen, und stellt sie erschütternd dar; aber von jener doktrinär-pedantischen *poetischen Gerechtigkeit* weiss und darf die Tragödie nichts wissen, denn eine solche findet sich auch im Menschenleben nicht. Leben wir doch in einer Welt, für deren Erlösung Gott selbst an das Kreuz geschlagen werden musste. Wohin wir in die *Geschichte* dieses Menschengeschlechtes blicken, wir sehen, dass die Erde für alles eher Raum hat, als für die äussere Gerechtigkeit; und der genialste Sprossling der entschiedensten Repräsentanten des Weltsinns hatte ewig Recht zu sagen: *Unus quisque tantum juris habet, quantum potentia valet.* Die grossen tragischen Dichter aller Zeiten, vornehmlich Shakespeare, haben dieses Weltgesetz erkannt und in ihren Werken veranschaulicht. Engelreine Wesen, wie Desdemona und Cordelia, deren Charakter eben jene ästhetischen Krämerseelen mit der Lupe vor dem Auge sondiren, um ein Körnchen von *Schuld* ausfindig zu machen, gehen jammervoll zu Grunde; im „Coriolan" triumphirt das Böse und Würdige über den Edelen, ein Macbeth und ein Hamlet verfallen demselben gewaltsamen Tode. Jene gleichsam materielle Gerechtigkeit also, welche, wenn es nach dem Willen des moralisch-poetischen Doktrinarismus ginge, je nach dem, bald als guter, bald als böser Dämon erscheinen würde, ist aus dem Bereich der sublimen Tragödie verbannt. Dagegen liegt, wie erwähnt, der versöhnende Schlussakkord der Tragödie, wie auch der, in welchen die scheinbar so abschreckende Philosophie Schopenhauer's austönt, in dem Geist der *Resignation*, der den Zuschauer ahnungsvoll ergreift; er liegt in der wenn nicht anhaltenden, so doch auf Augenblicke eintretenden, über den Willen zum Leben triumphirenden Erkenntniss, dass es das höchste Glück sei, diesem Leben, dessen Werthlosigkeit eben die Tragödie aufdeckt, zu entsagen und in gänzlicher Wunschlosigkeit dem Schicksal furchtlos, dem Tode freudig ins Antlitz zu sehen. So wird der Stachel des Furchtbaren in der Tragödie abgestumpft; wie ein drückender Alb fällt es befreiend von unserer Brust, wir fühlen uns leichter, freudiger, wir glauben in der Himmelsnähe einer reinen göttlichen Sphäre zu schweben, wir sind erhoben. In sofern konnte Schopenhauer die Wirkung der Tragödie als eine *erhabene* bezeichnen.

Diejenige Tragödie wird die bedeutendere sein, die jenen Geist der Resignation in höherem Maasse in uns wachruft, d. i. jene, deren Held selbst von ihm ergriffen und zu einer Umkehr seiner Gesinnung als wollendes und Schmerz bereitendes und erleidendes Wesen gebracht wird. Nach Schopenhauer hat uns die beste Darstellung, wie durch eigenes grosses Unglück, durch überschwänglichen Schmerz die Verneinung des Willens zum Leben herbeigeführt wird, Goethe in der Leidensgeschichte des Gretchen's gegeben. Schiller's Maria Stuart, die so viel gelitten, schreitet, eine Versöhnte, von innerem Frieden Beseelte, die *keine irdische Neigung mehr versucht*, in den Tod, freimüthig bekennend: *jetzt hab ich nichts mehr auf der Erden.* Ein Strahl wie aus göttlichen Regionen

fällt verklärend auf das Sterben der Johanna d'Arc, deren Leben uns gewissermaassen die *Umkehrung* des ethischen Prozesses als tragisches Schicksal gezeigt hat: die Rückkehr der Heiligen zur Willensbejahung im Liebesgefühle, das ihr die rettende Kraft nimmt und sie dem Tode weiht. Für sie ist der Tod nun ein Cherub, welcher sie von der erdenschweren Wirklichkeit wegführt in das Reich ewiger Freude. Mit wahrhaft souveräner Verachtung aller Erdendinge, von der Nichtigkeit der menschlichen Thaten ganz durchdrungen, stirbt in derselben Tragödie Schiller's Talbot. Don Caesar in der *Braut von Messina* giebt sich nach einem von Hass und Leidenschaft durchwühlten Leben, nachdem alle Wünsche und Schmerzen in ihm erloschen sind, freiwillig den Tod. Grillparzer's Medea hat, nachdem sie ihre Kinder zum Opfer ihres irdischen Willens dargebracht, im Sinne Schopenhauer's überwunden; kein Wunsch wirrt mehr ihr Wesen, düster fragt sie:

Was ist der Erde Ruhm? Ein Schatten —
Was ist der Erde Glück? Ein Traum —

und geht, die Last des Lebens abzuschütteln. Hamlet stirbt mit der herrlichen Gelassenheit des erlösten Wissenden, wie seine letzten Worte ankündigen —: *Der Rest ist Schweigen* — ewige Ruhe, göttlicher Frieden. Kleopatra, in deren Brust der Lebensdrang so mächtig athmet, sieht in dem Tode nichts Abschreckendes und begehret ihn; Brutus und Othello sterben im Geiste der Entsagung und Weltüberwindung.

Zum Schlusse sei Richard Wagner's gedacht, durch dessen, eine unvergleichlich schöne Klimax bildende Tragödien, sich die tragische Tendenz Schopenhauer's von Anfang bis zu Ende hindurchzieht. Die Idee der Entsagung findet sich schon im *„Rienzi"*. Den Hintergrund dieses Drama's bildet das vom Parteihass der Grossen zerrissene, von entarteten Volksmassen entehrte Rom. Davon hebt sich herrlich die Gestalt Rienzi's ab, welcher unter Sklaven und Despoten allein ein Römer ist. Er will dem Volke die alte Freiheit wieder zurückerobern, das gefallene Rom wieder gross und gewaltig erheben. Diesem Gedanken weiht der Held Glück und Leben. Rom war seine *hohe Braut*, um derentwillen er auf persönlichen Genuss des Lebens verzichtet und zu Grunde geht. — Im *fliegenden Holländer* kündigt sich die edle Resignation, welche irdisches Glück verachtet, in völlig anderer Weise, tiefer und menschlich schöner, an drei Gestalten an: an dem Jäger Erik, dem Holländer und Senta. In Senta findet der Holländer, nach endlos wiederholten Enttäuschungen, das einzig ersehnte Wesen, welches die Kraft und den Willen hat, durch *Treue bis zum Tod* ihn vom Fluche der ewigen Meerfahrt zu seligem Frieden zu erlösen. Der Jäger Erik, der nach dem irdischen Besitze Senta's trachtet, verzichtet, als er gewahrt, dass ihr Herz dem bleichen Manne gehört. Der Holländer, fürchtend, dass auch dieses Mädchen ihren Schwur nicht zu halten vermöge, entsagt ihr, um ihr Seelenheil zu retten. Und Senta, die Herrlichste von allen Dreien, entsagt dem Leben, um den Geliebten von dem auf ihm lastenden Fluche zu befreien. So hat Wagner im *Holländer* der tiefen Welttragik bereits einen erschütternden Ausdruck verliehen. — Das Drama *Tannhäuser* ist ein Triumphlied der reinen, entsagenden Liebe, welche über die sinnlich-begehrende obsiegt. In dem Helden des Dramas selbst ist der Wille zum Leben, der schrankenlose Lebenstrieb, in überaus mächtiger Weise lebendig. Ihm gegenüber steht die keusch erhabene Gestalt der Elisabeth, welche ihr Leben der Gnadenmutter Maria opferte, um als eine Verklärte an dem Throne Gottes für den Mann Vergebung zu erflehen, der sich durch sündige Liebe in Venus' Armen der ewigen Seligkeit verlustig machte. Während der heilige Vater zu Rom den Verirrten verdammte, hat der Vater im Himmel das

Lieben einer der Welt und ihren Lockungen entsagenden heiligen Jungfrau erhört, und aus der schuldlosen Liebe erblüht dem Sünder göttliches Vergeben. Dieses Werk athmet reinstes Christenthum. Der freien göttlichen Gnade steht der beschränkte, finstere Fanatismus des Priesterthums gegenüber, dem blinden Willen zum Leben die erlösende Macht der Weltentsagung. Im Hintergrunde der Dichtung, gleichsam ihren idealen Kern in sich personifizirend, steht, von poetischem Hauche umflossen, die in ihrer Schlichtheit rührende Gestalt Wolfram's, der deshalb an dieser Stelle Erwähnung verdient, weil er ein herrliches Beispiel schweigend gewaltiger, männlicher Entsagung bildet. Wolfram hat Elisabeth tief in sein Herz geschlossen; doch niemals hat sich diess Herz ihr verrathen. Zu bewundern ist es, in welcher Weise Wagner dieses Gefühl für uns andeutet: Wolfram bittet den Abendstern, die Geliebte zu grüssen, wenn sie ein seliger Engel an ihm vorüberschwebt. Das ist der einzige Ausdruck, den er seinem keuschen Gefühle verleiht. — Noch einmal in ähnlich verschwiegen zarter Weise hat der Meister die Entsagung des ernsten Mannesgemüthes von dem Wunsche nach jugendlicher Liebes- und Lebenslust in den *Meistersingern*, seiner einzigen nicht tragischen Schöpfung, und zwar in der schönen Gestalt des Hans Sachs ausgedrückt, welchem das von jugendlich-frischem Lebenstriebe erfüllte Liebespaar Evchen und Walther gegenüber gestellt ist. — Scharf von diesem Drama, welches den Humor des mittelalterlichen Städtelebens so lebendig vorauschaulicht, hebt sich die Dichtung des *Lohengrin* ab, in welcher eine, namentlich gegen Ende mächtig hereinbrechende, und mit einem grellen Wehruf abschliessende Tragik unerbittlich zum Ausdruck gebracht wird. Der Schwanenritter verlässt die göttlichen Lebens volle, aber der Reize des irdischen menschlich-warmen Lebens entbehrende Burg des heiligen Grales, um in der Liebe der Elsa ein rein erträumtes Erdenglück zu geniessen. Aber dieses Glück währt kurz. Als sein bethörtes Weib die verbotene Frage nach seiner Herkunft an ihn stellt, muss er sich losreissen von dem Leben, vom irdischen Glücke, nachdem er von seinem warmen Odem kaum berührt, er muss entsagen dem ersehnten Lieben, nachdem er es kaum genossen. Und Lohengrin wendet in heroischer Fassung den Willen vom Leben ab und kehrt zu der überweltlichen Heiligkeit des Grales zurück. Diese in „Lohengrin" zu Tage tretende Form des Entsagungsgedankens ist unter allen die tragischeste, und der Held selbst wohl die tragischeste unter allen Gestalten, die Wagner geschaffen hat.

Was in den bisher erwähnten dramatischen Dichtungen mehr nur poetisch angedeutet wird und meist erst gegen den Schluss hin den Leser oder Zuschauer mit furchtbarer Ahnung ergreift — die Objektivation des berührten Schopenhauer'schen Gedankens nämlich —, das offenbaren die späteren Dichtungen: *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* und *Parsifal* in weitaus entschiedenerer Weise als ihr sie ganz durchdringendes *Hauptmotiv*. In *Tristan und Isolde* hat Wagner den Entsagungsgedanken ähnlich wie im „Fliegenden Holländer" an drei Personen versinnlicht. Marke ist gewissermaassen eine unendlich erhabene Modifikation Erik's. Wie dieser entsagt auch Marke der Geliebten seines Herzens, als er gewahrt, dass ihre Liebe nicht ihm gehört, sondern Tristan, und eilt die Liebenden selbst zu vereinigen. Er kommt zu spät. Die Beiden sind der Welt des trennenden Tages entflohen, *dorthin in die Nacht*, die den hienieden geschiedenen Individuen die All-Einheit der Wesen im Tode wiedergiebt. Als Isolde den Geliebten der selbst gesuchten Todeswunde erliegen sieht, verzichtet auch sie erhabenen Muthes auf die Welt und ihren Schein: und *höchste Lust!* sind die letzten Worte im Munde der also sterbenden Heldin. — Eine in grandioser Form weit ausgeführte Darstellung hat der Schopenhauer'sche Resignationsgedanke in der Trilogie *Der Ring des Nibelungen* gefunden. Der erste Held dieser sym-

teutsch-mythischen Dichtung ist **Wotan**, der gleichzeitig mit den Zwergen und Riesen nach dem Besitze der Welt verlangte. Er erwirbt durch List den Ring, welcher zur Weltgewinnung verhilft, aber des Gottes Ruhe ist dahin, seit er dieses verhängnissvolle Geschmeide, an welchem ein schrecklicher Fluch haftet, berührt hat: bange Sorge ist in sein Gemüth gezogen, sein rastlos nach Abhilfe suchender Wille gewinnt sich nur Schmerz und Trug. Wotan, in Leid und Weh erkennend, dass nicht im Besitze das Glück liegt, giebt sein Werk auf und verzichtet auf allen göttlichen Prunk. Des göttlichen Vaters grossartiger Entschluss der Entsagung der Weltherrschaft, um die Welt zu erlösen, wird wiedergespiegelt in seiner Tochter **Brünnhilde**, der eigentlichen Heldin des Drama's. Die dem Vater ungehorsame Walküre vollführt, in der Busse des Ungehorsams, dessen Werk und giebt ihr und ihres geliebten Siegfried's Leben freudvoll dahin für die Erlösung der Welt. Das Feuer, das sie und die Leiche Siegfried's verzehrt, reinigt vom Fluche den Ring, welcher mit ihrer Asche zugleich den Fluten des Rheins, woher er stammt, zurückgegeben und in sein glänzendes Gold aufgelöst wird. Die Elemente sind versöhnt, der Fluch ist gebrochen, die Welt erlöst. Wie der Phönix aus der Asche, so steigt aus der zusammenbrechenden Götterwelt das Reich der Liebe empor, wie es der letzte Monolog Brünnhilden's so schön und verheissungsvoll andeutet.

Es ist bemerkenswerth, dass Wagner diese grosse Tragödie der Willensverneinung und Weltvernichtung gedichtet hat: ohne Kenntniss der Schopenhauer'schen Philosophie. Unabhängig von einander haben Philosoph und Künstler dieselbe Wahrheit gefunden und jeder in seiner Sprache der Welt verkündet. Dagegen ist in *Tristan und Isolde* allerdings eine grossartige poetische Verkörperung des inzwischen vom Künstler völlig durchdachten philosophischen Gedankens zu erkennen; und es ist wiederum von besonderer Bedeutung, dass gerade in diesem Werke die **Musik** zu so ganz ungeahnter Gewalt und reicher Entfaltung gelangte, indem eben diese Kunst der eigentliche Ausdruck des in der Philosophie Schopenhauer's als das Weltwesen enthüllten *Willens* ist, dessen *Erscheinungs*formen nur die anderen Künste in ihren malerischen, plastischen oder begrifflichen Abbildern zur Darstellung zu bringen vermögen. Und Kraft dieser seiner eigenthümlichen *musikalischen* Kunst, welche sich ihm als Macht der **Liebe** offenbart hatte, überwand der Künstler auch die Schreckenswelt der philosophischen Erkenntniss und vermochte es, über den gänzlichen Untergang alles Seienden in den „Nibelungen" hinaus, den *Erlösungsgedanken* selbst, der am Schlusse jenes Dramas mehr nur erst musikalisch angedeutet war, wie zur Vollendung des Werkes unseres Philosophen, mit religiöser Erhabenheit zur dramatischen Darstellung zu bringen: in seinem letzten Werke, dem *Parsifal*.

Der „Parsifal" offenbart uns den innigen Zusammenhang der Schopenhauer'schen Lehre und der christlichen Religion. Wem es unfasslich erscheinen mochte, wie Schopenhauer selbst einmal seine durchaus atheistische Philosophie die christlichste nennen konnte, der wird die tiefe Wahrheit dieser Bezeichnung an Wagner's „Parsifal" erkennen lernen. Der Philosoph durfte in seiner rein begrifflichen Weltdarstellung, lediglich nach den Vernunftgesetzen des logischen Denkens verfahrend, dem Begriffe ewig unfasslicher *Gottheit* keinen Raum vergönnen. Der Dämon der einzig begreifbaren, aber von ihm auch bis in's Tiefste begriffenen *Welt*, der Wille, war es allein, mit dem der Philosoph als Solcher sich beschäftigen konnte. Was darüber hinaus lag, konnte er nur durch Negationen, wie *Verneinung des Willens* andeuten. Aber der Künstler konnte dieses Verschwiegene oder Angedeutete im offenbarenden *Bilde* uns verkünden. Was der Göttliche selbst am Kreuze bethätigt hat, dichtet der musikalische Dramatiker, im lebendigen

Gleichnisse der Tragödie, als eine ideale Wirklichkeit für den unmittelbaren Glauben aller Schauenden in eine neue, religiös-künstlerische Form.

Diess ist auch die positive Verklärung der im Negativen endenden düsteren Erkenntnisse unseres Philosophen. Auch das Christenthum ist in seiner reinen, ursprünglichen Form pessimistisch. Weltekel und Weltflucht ist die herrschende Empfindung, der zwingende Trieb des ursprünglichen Christen. Die Erde ist ihm *ein Jammerthal*, der Wandel auf dieser Welt nur eine Vorbereitung auf ein besseres Sein. Das Christenthum fordert ein Leben *sub specie aeternitatis* und lehrt Entsagung vom Scheine irdischer Nöthe und Herrlichkeiten. Derselbe Geist spricht uns aus den Trauerspielen der christlichen Dichter und ist den Forderungen adäquat, welche Schopenhauer an die Tragödie stellt. Zwar haben auch die Helden des Alterthumes entsagt und den Schlägen eines allgewaltig über ihnen stehenden Schicksals stoischen Gleichmuth entgegengebracht, aber in der *Stoa* gab es für den Menschen keine Erlösung, wie es nur Tugend, aber keine Sünde, tapferes Ertragen der Schrecken des Todes, aber keine Erkenntniss der Schuld des Lebens gab. Freiwilliges, freudiges Entsagen, wahres Triumphiren über das Leben und seine Lockungen, völliges Hinwenden zu einem anderen, höheren Sein und zum Wirken und Leiden für dasselbe — die Idee der *Erlösung* überhaupt — war erst den christlichen Helden vorbehalten — den wirklichen, den Heiligen der Legende, wie den fiktiven, den Heroen der Tragödie.

Diess eben tritt am Reinsten und Schönsten hervor in R. Wagner's jüngster Dichtung, dem „Parsifal", welche auch die tragische Tendenz Schopenhauer's in sofern am Vollendetsten poetisch verauschaulicht, als sie zugleich über dieselbe versöhnend hinausgeht und so die höchsten Gränzen für die Wirkung der Tragödie erreicht.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

(Aus den Schriften Luther's, und zwar, wo der Ort nicht besonders angegeben, aus dem Sendschreiben „an den christlichen Adel deutscher Nation", 1520.)

Ich kann's ja nicht lassen, ich muss auch sorgen für das arme, elende, verlassene, verachte, verrathne und verkaufte Deutschland, dem ich kein Arges, sondern alles Gute gönne, als ich schuldig bin meinem lieben Vaterland.

(An den Kardinal Albrecht, Kurfürsten von Mainz, 1530.)

(Vom geistlichen Stande.)

Man hat's erfunden, dass Pabst, Bischöfe, Priester, Klostervolk wird der geistliche Stand genannt; Fürsten, Herren, Handwerks- und Ackersleute der weltliche Stand, welches gar ein fein Comment und Gleisen ist. Doch soll Niemand drob schüchtern werden. Und das aus dem Grund: denn alle Christen sind wahrhaftig geistlichen Standes, und ist unter ihnen kein Unterschied, denn des Amts halben allein. Dass aber der Papst oder Bischof salbt, Platten macht, ordinirt, weiht, anders denn Laien kleidet, mag einen Gleisner oder Oelgötzen machen, macht aber nimmermehr einen Christen oder geistlichen Menschen.

(Von der Gemeinschaft der Bürger in der Stadt Christi.)

Darum, wo es die Norm fordret, soll dazu thun, wer am ersten kann, als ein getreu Glied des ganzen Körpers. Wäre das nicht ein unnatürlich Fürnehmen, so ein Feuer in einer Stadt aufging, und Jedermann soll stille stehen, lassen für und für brennen, was da brennen mag, allein darum, dass sie nicht die Macht des Bürgermeisters hätten? Ist hie nicht ein jeglicher Bürger schuldig, die andern zu bewegen und berufen? Wieviel mehr soll das in der geistlichen Stadt Christi geschehen, so ein Feuer der Aergerniss sich erhebet!

(Zur Frage: ob der Deutsche arm sei?)

Bisher hat eine Stadt, die bei vier- oder fünfhundert Bürger hat, können geben fünf, sechs, sieben hundert Gülden Werth, allein den Bettelmönchen, ohn was Bischöfe, Offizialen, und andere Schinder, dazu was sonst Bettler und Stationirer geraubt haben. Dazu noch heutiges Tags soll wohl eine solche Stadt fünf oder sechs hundert Gulden allein für Barett jährlich geben: will schweigen, was Würze, Seiden, Geld, Perlen und des unnützen Dings kostet; ja was wird Bier und Wein verschlemmt? Dass, wenn man Alles zusammenrechnet, eine solche Stadt jährlich weit über tausend Gülden in den Dreck wirft. Solch arm, elend, verloren Regiment ist izt in deutschen Landen. Sollt sie aber einhundert Gülden oder zwei zur guten Schule und Predigtstuhl geben, ja, da müsste man verarmen und zum Bettler werden, da haben wir nichts, da regiert Geiz und Sorge der Nahrung, da will man Hungers sterben.

(An die Christen zu Riga in Livland, 1524.)

(Ueber den Luxus.)

Ich acht, ob schon der Pabst mit seiner unerträglichen Schinderei uns Deutschen nicht beraubt, hätten wir dennoch mehr als zuviel an den heimlichen Räubern, den Seiden- und Sammetkrämern.

Es wäre hoch noth ein gemeines Gebot und Bewilligung deutscher Nation wider den überschwänglichen Ueberfluss und Kost der Kleidung, dadurch so viel Adel und reiches Volk verarmt. Hat doch Gott uns, wie andern Landen, gnug gegeben, Wolle, Haar, Flachs, und Alles, das zu ziemlicher ehrlicher Kleidung einem jeglichen Stande redlich dienet; dass wir nicht dürfen so greulich grossen Schatz für Seiden, Sammet, Guldenstück, und was der ausländischen Waar ist, so geudisch verschütten.

Desselben gleichen wär auch noth weniger Spezerei, das auch der grossen Schiffe eines ist, darin das Geld aus Deutschland geführt wird. Es wachst uns ja von Gottes Gnaden mehr Essen und Trinken, und so köstlich und gut, als irgend einem andern Land.

(Vom Handel.)

Ich werde hie vielleicht närrisch und unmöglich Ding fürgeben*), als wollt' ich den grossen Handel, Kaufmannschaft niederlegen. Aber ich thu das Meine. Wird es nicht in der Gemeinde gebessert, so bessere es selbst, wer es thun will.

*) *Fürgeben = „öffentlich behaupten"*, mit dem Nebensinne: *„der öffentlichen Beurtheilung preisgeben"* hat in seiner Bedeutung nichts gemein mit *modernem*: vergeblich = umsonst, vergeben = verschütten.

Ich sehe nicht viel guter Sitten, die in ein Land kommen sind durch Kaufmannschaft.

Das weiss ich wohl, dass viel göttlicher wäre, Ackerwerk mehren und Kaufmannschaft mindern: es ist noch viel Land, das nicht umtrieben und geackert ist.

(Vom Geldhandel.)

Hie müsste man wahrlich auch den Faggern und dergleichen Gesellschaften einen Zaum ins Maul legen. Wie ist's möglich, dass sollt recht und göttlich zugehen, dass bei eines Menschen Leben sollten auf einen Haufen so grosse königliche Güter gebracht werden?

Ich weiss die Rechnung nicht, aber das versteh ich nicht, wie man mit hundert Gulden mag des Jahres erwerben zwanzig, ja ein Gülden den anderen; und das Alles nicht aus der Erden oder dem Viehe, da das Gut nicht in menschlicher Witz, sondern in Gottes Benedeiung steht. Ich befehl das den Weltverständigen!

Aber das grösste Unglück deutscher Nation ist gewisslich der *Zinskauf*. Wo der nicht wäre, müsste Mancher sein Seiden, Sammet, Guldenstück, Spezerei und allerlei Prangen wohl ungekauft lassen. Er ist nicht viel über hundert Jahr gestanden, und hat schon fast alle Fürsten, Stifter, Städte, Adel und Erben in Armuth und Verderben bracht. Sollt er noch hundert Jahr bestehen, so wär es nicht möglich, dass Deutschland einen Pfennig behielte, wir müssten uns gewisslich einander fressen.

(Von den Juden.)

Ueber andre habt ihr euch noch die Juden im Lande, die da grossen Schaden thun. Nu wollen wir christlich mit ihnen handeln, und bieten ihnen erstlich den christlichen Glauben an, dass sie sich zu dem Messia bekehren wollen und sich taufen lassen, damit man sehe, dass es ihnen ernst sei; wo nicht, so wollen wir sie nicht leiden.

Das habe ich als ein Landeskind auch zur Warnung sagen wollen, dass ihr euch fremder Sitte nicht theilhaftig macht. Wollen sich die Juden zu uns bekehren, und von ihrer Lästerung aufhören, so wollen wir es ihnen gern vergeben; wo aber nicht, so sollen wir sie auch bei uns nicht dulden noch leiden.

(Aus Luther's *letzter* Predigt, am Tage Matthäi 1546.)

(Ueber Universitäten.)

Wir sollten auch, wo die hohen Schulen fleissig wären in der heiligen Schrift, nicht dahin schicken Jedermann, wie izt geschieht, da man nur fragt nach der Menge, und ein Jeder will einen Doctor haben; sondern allein die allergeschicktesten.

Denn die hohen Schulen sollten erziehen eitel hochverständige Leute in der Schrift, die da möchten an der Spitze stehen wider die Ketzer und Teufel und alle Welt. Aber wo findet man das? Ich hab gross Sorge, die hohen Schulen sind grosse Pforten der Höllen.

Doctores der Arznei, der Rechten, der Sentention mögen der Pabst, Kaiser und Universitäten machen; aber sei nur gewiss: einen Doctor der heiligen Schrift wird dir Niemand machen, denn allein der heilige Geist vom Himmel.

(Ueber Schriftwesen.)

Die Bücher müsste man auch wenigern, und erlesen die besten. Denn viel Bücher machen nicht gelehrt, viel Lesen auch nicht; sondern gut Ding und oft lesen, wie wenig sein ist, das macht gelehrt in der Schrift und fromm dazu.

Ob gross und viel Bücher machen Kunst sei, und besserlich der Christenheit, lass ich Andere richten. Ich acht aber, so ich Lust hätte, ihrer Kunst nach grosse Bücher zu machen, es sollt mir schleuniger folgen, denn ihnen nach meiner Art einen kleinen Sermon zu machen. Wenn erfolgen so leicht wäre als verfolgen, wäre Christus längst wieder vom Himmel geworfen und Gottes Stuhl selbst umgekehrt.

(Zuschrift an Herzog Joh. von Sachsen, 20 März 1528.)

(Ueber seine eigenen Schriften.)

Gern hätte ich's gesehen, dass meine Bücher allesammt wären dahinten blieben und untergangen. Und ist unter anderen Ursachen eine, dass mir grauet vor dem Exempel: denn ich wohl sehe, was Nutzes in der Kirchen geschafft ist, da man hat ausser und neben der heiligen Schrift viel Bücher und grosse Bibliotheken zu sammeln.

Nu ich's aber ja nicht kann wehren, und man ohne meinen Dank meine Bücher will (mir zu kleinen Ehren) izt sammeln, muss ich sie die Kost und Arbeit lassen dran wagen. Tröste mich dess, dass mit der Zeit meine Bücher werden bleiben im Staube vergessen; sonderlich weil es so hat angefangen zu schneien und zu regnen mit Büchern und Meistern, welche auch bereitan viel da liegen vergessen und verwesen, dass man auch ihrer Namen nicht mehr gedenkt, die doch freilich gehofft, sie würden ewiglich auf dem Markt feil sein und Kirchen meistern.

(Aus der Vorrede zur ersten Sammlung von Luther's deutschen Schriften, Wittenberg 1539 — 40, veranstaltet auf Veranlassung des Kurfürsten Johann Friedrich.)

(Ueber seine Sache.)

Ich hab mein Schreiben vielmal auf Erkenntniss und Verhör erboten, das Alles nicht geholfen. Wiewohl auch ich weiss, so mein Sach recht ist, dass sie auf Erden muss verdammt werden. Ist auch noch nie eine von Menschen auf Erden gerechtfertigt, sondern ist allzeit der Widerpart zu gross und stark gewesen. Es ist auch mein allergrösste Sorge und Furcht, dass mein Sache möchte unverdammt bleiben, daran ich gewisslich erkennet, dass sie Gott noch nicht gefalle.

Ich acht auch wohl, dass ich hoch gesungen hab, viel Dings fürgeben*), die als unmöglich werden angesehen, viele Stück zu stark angriffen. Wie soll ich ihm aber thun? Ich bin es schuldig zu sagen. Es ist mir lieber, die Welt zürne mit mir, denn Gott; man wird mir ja nicht mehr denn das Leben können nehmen.

---

*) Siehe die obige Anmerkung.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Aus der Reihe unserer Mitarbeiter hat ein plötzlicher Tod eine der werthvollsten und am schwersten zu ersetzenden Kräfte herausgerissen: Professor Karl Mayrberger, Kapellmeister der Kirchenmusik in Pressburg, der Verfasser der höchst interessanten, belehrenden und im gewissen Sinne grundlegenden Artikel über „R. Wagner's Harmonik, erläutert an den Leitmotiven aus Tristan und Isolde", deren ersten das Doppelstück vom Mai und Juni dieses Jahrganges der „Bayreuther Blätter" gebracht hatte, ist am 25. September zu Pressburg in seinem 53. Lebensjahre den Folgen eines Schlagflusses erlegen.

Die Leser der „Blätter" hatten es in den ersten Jahren des Erscheinens dieser Zeitschrift mit uns zu beklagen gehabt, dass es uns unmöglich zu bleiben schien, einen tüchtigen Mitarbeiter für das so wichtige, und fast noch völlig brach liegende Gebiet der musikalischen Theorie, in Beziehung auf die neueste Entwicklung der Kunst durch R. Wagners schöpferisches Genie, uns zu gewinnen. Die enthusiasmirende Gewalt der Kunstwerke unseres Meisters wirkt ohne unser Bemühen wie mit elementarer Macht auf immer weitere Kreise. Unsere Aufgabe bleibt es unter solchen Umständen, dass wir Derjenigen hilfreich uns annehmen, welche diesen neu und mächtig entbundenen Enthusiasmus sich durch ernstes Studium befestigen und sich von ihm bewusste Rechenschaft geben mögen. Es ist uns damit zugleich die Möglichkeit eröffnet, in einer dem idealen Werthe solcher seelischen Macht gar entfremdeten Zeit, auch die rechten Wege wieder zu finden und zu weisen für eine selbst etwa wiederum schöpferisch wirkende Kreuzfahrt nach dem erträumten Zukunftslande einer deutschen Kultur. Dabei aber hatten wir auch jener anderen Seite der Bedeutung der grossen Werke, welche draussen über dem Enthusiasmus und dem dadurch erregten Widerstreite allzusehr vergessen blieb, unsere ernstliche Aufmerksamkeit zuzuwenden und sie damit der Aufmerksamkeit der musikalisch gebildeten Freunde der Wagnerischen Kunst zu gründlicherer Beachtung zu empfehlen: nämlich die eminente künstlerische Technik des Meisters, die aus seinem Schaffen für die musikalisch-dramatische Kunst sich ergebenden eigenen Form- und Stylgesetze und die davon abgezogene Erweiterung der bisherigen musikalischen Theorie.

Karl Mayrberger nun war der erste Theoretiker, welcher sich uns anschloss, indem er, auf Grund seiner vorangegangenen, in seinem Lehrbuche der diatonischen Harmonik (I. Theil, Pressburg 1879) niedergelegten Studien, jene Aufsehen erregenden Artikel über die chromatische Harmonik R. Wagner's schrieb und dieselben vor jedem Versuche ihrer Veröffentlichung dem Meister selbst zur Begutachtung einsandte. Dieser konnte am Wenigsten die Bedeutung solcher Arbeit verkennen; vielmehr glaubte er mit Freude in dem bisher uns fremd gebliebenen Manne aus dem fernen Ungarn den längst erwarteten Theoretiker unserer „Blätter" gefunden zu haben und empfahl daher die betreffenden Aufsätze auf das Wärmste zur Aufnahme in unserer Zeitschrift, woselbst sie denn auch in dem oben angegebenen Hefte zu erscheinen begannen. Der zweite Artikel, welcher die Harmonik an den Leitmotiven des ersten Aufzuges von Tristan und Isolde erläutert, war bereits gesetzt und korrigirt, er sollte im Oktober-Stücke der „Blätter" erscheinen; — da traf die Todesanzeige ein. Soeben auch hatte der Autor einer Einladung des *Wiener akademischen Wagnervereins* folgen wollen, um dort einen Vortrag über das gleiche Thema zu halten, in der Hoffnung, dass hieran ein weiterer Vortragcyklus und vielleicht sogar eine Anstellung als Lehrer der neuen (chromatischen) Harmonik in Wien sich anschliessen könne. Im Hinblick hierauf hatte er bereits im Sinne gehabt, die Aufsätze der „Blätter" zu einem grösseren

erke zu verarbeiten, welches für jeden an der Entwickelung seiner Kunst ernst- h theilnehmenden Musiker vom höchsten Interesse hätte sein müssen. Diesem ien war nun ein jähes Ende geworden. —

Was wir unsererseits thun können, das Andenken des verdienstvollen Mannes ehren und diess insbesondere seiner zahlreichen, nicht in einer seinen Ver- ensten entsprechenden äusseren Lage hinterlassenen Familie zu beweisen, das ll sicherlich geschehen; und wir bitten unsere musikalischen Freunde sich daran f die ihnen sich darbietende Weise durch die Anschaffung des *vollständigen Separatabdruckes* der bisher vom Autor an die Redaktion der „Blätter" einge- andten Artikel über die Harmonik R. Wagner's zu betheiligen. Dieser Abdruck oll demnächst vom Patronatvereine als Broschüre veröffentlicht werden; dagegen erden wir in den „Blättern" selbst eine Fortsetzung der Artikel nicht erscheinen assen, um die volle Kraft und Bedeutung eines litterarischen Monumentes zum Gedächtnisse unseres geschiedenen Mitarbeiters der genannten Broschürenausgabe einer vorzüglichen Arbeit zuzusichern.

Wir sind überzeugt, dass unsere Mitglieder dem auch von dem Meister so werth geschätzten Theoretiker unserer Kunst ein hochachtendes Andenken theil- nahmvoll bewahren werden.

Unser Verein hat auch den Verlust eines Mitgliedes seines Vorstandes zu beklagen. Herr kgl. Advokat und Rechtsanwalt Ferdinand Kaefferlein ist am 11. Oktober nach langem Leiden zu Bayreuth gestorben. Seit dem Bestehen des Verwaltungsrathes der Bayreuther Bühnenfestspiele hatte der Verstorbene demselben als juristischer Beirath angehört.

Die Redaktion versandte zum 22. Oktober, als zum 70jährigen Geburtstage unseres allverehrten Meisters Franz Liszt, einen „Festgruss der Bayreuther Blätter" in etwa 100 Exemplaren an den gefeierten Künstler in Rom, an einige seiner bewährtesten Freunde und Schüler, und an die Vertreter des Patronat- vereines. Der Festgruss bestand in folgendem, von Herrn H. v. Stein gedich- teten Sonette:

Als jubelnd eine Welt um Dich entbrannt,
Und tausendfacher Lorbeer Dir entsprossen,
Da, Deine Kunst in tiefste Brust verschlossen,
Hast Du zu heil'gen Stillen Dich gewandt.

So innig hast Du dann den Freund erkannt
Und seines Lebens düstern Bann gebrochen;
Den Namen, aller Orten bald genannt,
Hast Du zuerst mit Inbrunst ausgesprochen. —

Ich deute Deine grossen, strengen Züge,
Wie sie zu mildem Lächeln sich verklären,
Ein Sonnenstrahl in blitzend wilden Wettern:

So spielt, weil sonst die Stirne nicht ertrüge
Den vollen Kranz des Ruhmes und der Ehren,
Vertrauter Liebe Hauch in seinen Blättern.

Geschäftlicher Theil.

Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Nach der im letzten Stücke dieser Blätter enthaltenen Mittheilung findet die Hauptprobe des Parsifal am 24. Juli 1882 statt, und die Aufführungen für die Patrone, resp. verehrl. Mitglieder des Patronatvereins am 26. und 28. Juli 1882.

Nach den früheren Bestimmungen haben diejenigen Mitglieder, die dem Vereine bis 1882, also volle fünf Jahre, angehören, das Recht, die Hauptprobe und eine Aufführung zu besuchen, die Mitglieder, die dem Vereine nur drei Jahre angehört haben, haben das Recht, eine Aufführung zu besuchen.

Für diejenigen Gönner, die dem Unternehmen grössere Beiträge gespendet haben, bleiben die früheren Bestimmungen in Geltung. Die Zeichner von Garantiescheinen, welche nicht Mitglieder des Patronatvereins sind, können um den festgesetzten Eintrittspreis von M. 30 der zweiten Aufführung für die Patrone beiwohnen.

Die Ausgabe der Eintrittsberechtigungen, die auf Namen lauten und eventuell nur von den nächsten Familienangehörigen benützt werden dürfen, erfolgt vom Januar ab gegen Rückgabe der fünf Quittungen der Jahre 1878—1882 oder der drei Quittungen 1878—1880. Für etwa in Verlust gegangene Quittungen wird die Ausstellung eines Reverses beansprucht, der vor Missbrauch dieser Quittungen durch Unberechtigte schützen soll.

Den Wünschen der verehrten Mitglieder in Bezug auf die Wahl der Sitzplätze wird möglichst Rechnung getragen werden.

Die Quittungen für 1882 werden im Laufe des November den Herren Vertretern übermittelt werden. Diejenigen Mitglieder, welche die Beträge direkt entrichtet haben, bitten wir den Betrag für 1882 im Januar 82 mit den früheren Quittungen einzusenden (Adresse Fr. Feustel).

Bayreuth, Oktober 1881.

Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele und Vorstand des Patronatvereins.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giesel, Coeln.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober. November. | Doppelstück. Zweite Hälfte. | 1881.

Inhalt: — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. Allgemeine Einleitung. Von Ludwig Schemann. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Heinrich von Kleist. Von H. v. Wolzogen. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Ein offenes Wort über die Aufführungen des „Parsifal." —

Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft.

Allgemeine Einleitung.

Von Ludwig Schemann.

Die Gegensätze jener zwei feindlichen Kulturen, welche wir der Kürze halber hier die *Historische* und die *Künstlerische* nennen wollen, lassen sich sehr prägnant in zwei Formeln fassen, welche der Kunst ihre Stellung in der Welt anweisen. *„Es ist schön, dass sie da ist"*, lautet die der ersten, *„es ist nöthwendig, dass sie da sei"*, die der zweiten Richtung. Wir können nicht umhin, jenem „schönen Dasein" einmal recht ernstlich auf den Grund zu gehen, um, falls es sich uns als ein, nichts weniger als schöner, Schein offenbaren sollte, daraus die um so dringendere Nothwendigkeit eines wirklichen Vorhandenseins der Kunst herzuleiten.

Das Charakteristische unserer herrschenden Geistes-Kultur ist das „Objektiviren", das Nichtdurchdringen, sondern innerliche Fernhalten der geistigen Mächte bei massenhafter äusserlicher Befassung mit denselben, das Konstruiren einer historischen, nicht das Leben einer unmittelbar wirklichen Entwicklung. Wenn man absieht von denjenigen Manifestationen der Wissenschaft, in welchen dieselbe praktischen Zwecken und Nothwendigkeiten des Lebens dient, und

von denen einer Kunst, welche nur dem Amüsement zu dienen scheint: so könnte man, nach der Physiognomie unseres heutigen geistigen Lebens, als das Endziel aller Geistesthätigkeit die allerwunderlichste Abstraktion: die Verwandlung des Lebens in Weltgeschichte ansehen. Nun halten sich zwar bei Schiller's berühmtem Ausspruche: *„Die Weltgeschichte ist das Weltgericht"* die Wenigsten, die ihn gebrauchen, den Zusammenhang gegenwärtig, der auf das Wesen der Weltgeschichte erst das eigentlich klärende Licht wirft, wonach nämlich der *einzelne Mensch* in seinem Lebenslaufe sein eigener Richter ist, und aus der Summe einzelner Lebensgeschichten die Weltgeschichte sich zusammensetzt. Unser historisches Zeitalter vergass vielmehr gänzlich dieses ihres individuellen Urquelles und sah in ihr nur noch ein Kommen und Gehen, ein Aufeinanderstossen von *Massen*, das den Einzelnen gar nichts mehr anzugehen schien, und das dieser sich am Ende recht objektiv „wissenschaftlich" vorführen lassen konnte. So denkt man sich die Weltgeschichte nicht mehr von tausend einzelnen Individuen erlebt, sondern von tausend emsigen Historikern zusammengetragen, und unter der Firma von Schlosser, Weber, wenn's hoch kommt, von Ranke, dem Wunder der Historik, die Welt gerichtet. Doch nein, nicht einmal eigentlich gerichtet; „wo kein Kläger, ist auch kein Richter" könnte man vielmehr Angesichts einer Weltordnung sagen, die eine von den Welthistorikern selbst als solche anerkannte höhern Instanz, die Philosophie, für überaus vortrefflich erklärt hat. Wenn man dennoch in doppelzüngiger Ironie von dieser Weltordnung als von einem *Prozesse* gesprochen hat, so wäre das zum Mindesten ein Prozess, bei dem nur die zahlreichen Anwälte zum Worte kämen: die historischen, die uns nachweisen, dass bisher der Lauf der Welt ein ordnungsmässiger gewesen sei, übergeben die Acten den philosophischen, die nun wieder beweisen, dass besagter Weltlauf in alle Ewigkeit fort immer ordentlicher werden müsse; die Jury Öffentliche Meinung würde leicht hiervon überzeugt und Freisprechung und allgemeiner Jubel das Ende sein.

Es liegt auf der Hand, dass bei einer „Theilung der Welt", die im Grunde nur die Wissenschaft vorgenommen hat, die *Kunst* gar keinen Antheil abbekommen konnte. Ungeachtet ihrer zweifellos bedeutenden Macht über die Gemüther bedarf sie doch einer Unterstützung durch die Philosophie: ihre Wirkung, die zunächst als eine Ekstase, ein völliges Aussichheraustreten sich äussert, hat der in sich zurückgekehrte Mensch das Bedürfniss sich erklären und gleichsam sanktioniren zu lassen; und wie der einzelne Mensch für sich, so sehnt sich hiernach der Künstler für die Tausende, denen er sich mittheilen will. Aber die Philosophie hatte Besseres zu thun, als sich um die Kunst zu bekümmern! Man sehe, mit welch jämmerlichen Abfällen sich noch der Künstler behelfen musste, der, nachdem er die Weltgeschichte überwunden, sehnsüchtiger als Einer der Philosophie sich zuwandte und am Ende aus Noth selbst Philosoph geworden ist. So von der Philosophie, welche einzig sie in ihrem überweltlichen Ursprunge hätte offenbaren und nach ihrer

überhistorischen Mission zur Geltung bringen können, im Stiche gelassen, musste am Ende auch die Kunst auf lange Zeit in die Bahn einer Alles in sich aufzehrenden Entwicklung mit hineingezogen werden: auch sie verfiel, wie das Leben selber, das sie hätte wiedergeben sollen, fast im Entstehen schon der *Historie*, aus der nur vereinzelte Töne dem näher Hinhorchenden, wie eine Mär vergangener Tage, ergreifend an's Ohr schlugen.

Kaum, dass so die Kunst, in ihrer historischen Verwerthung, einen Beitrag zur Geschichte des Genie's lieferte, dessen Naturgeschichte wir Schopenhauer verdanken. Denn die Geschichten der Litteratur, der Philosophie, der Künste, enthalten sie anders als höchstens *implicite* eine Geschichte des Genie's? *implicite* recht eigentlich, nämlich so eingewickelt, dass, wenn man aus allen wirklichen zeitlichen und räumlichen Bedingnissen und aus Dem, was der Schreibende von eigenem historischen Sinn hineingelegt und an historischem Kleinkram daraufgehäuft hat, das ursprüngliche Genie herausentwirrt, dasselbe meist erstickt sein wird! Bliebe es aber leben, welche patriarchalisch-harmlose Geniegeschichte erhalten wir trotzdem an Stelle der wirklichen Weltgeschichte des Genies, deren Verlauf wahrhaftig nicht minder tragisch ist als der Verlauf der Geschichte unseres Planeten! Da scheint das Genie frisch und guter Dinge, wie das Hühnchen aus dem Ei, hervorgegangen aus einem höchst unschuldigen Urzustande, am Liebsten gleich mit beim Schöpfungsprozesse und gleichsam als letztes Symptom der Gottähnlichkeit des Menschen; und Alles schweigt von den Revolutionen — ganz anderen noch, als unsere Erde sie durchlebt —, welche nothwendig werden sollten, ehe jene einzige wahrhaft gottähnliche Macht in der Welt ihre Stelle finden konnte. Und dann haben in deren Reiche Titanenkämpfe, gestürzte Dynastien und kinderverschlingende Zeitengötter, Heraklesarbeiten und prometheische Leiden gewiss noch weniger gefehlt, als in der Natur- und Menschenwelt. Leider vermögen wir auch in ihm, zur Zeit seiner festesten Begründung, als Grundwesen nur einen dunkeln Willen, nicht eine ordnende Vorsehung zu entdecken; und wie an der moralischen Weltordnung auch der Frömmste irre werden kann durch das Leiden, das gerade die Besten heimsucht, so an der planmässigen Ordnung einer fortschreitenden Geisteskultur auch der feurigst Hoffende dadurch, dass das höchste Geistige, das Genie, so unendlich viel vergeudet erscheint, weit entfernt, immer Baustein zu einem ewigen Monumente zu sein. Es hat, in seinen höchsten Manifestationen, immer wieder unternommen, an einer Kultur zu bauen; aber wenn es zu einer stattlichen Höhe sich erhoben, fehlte ein verbindendes Glied, ein früheres erwies sich unzuverlässig, zerbröckelte, und wie oft ist das ganze Gebäude wieder zusammengestürzt! Eine Krönung desselben wagen denn auch nur Diejenigen zu weissagen, denen dieselbe mit der Krönung des Weltgebäudes selbst zusammenfällt. Diese erkannten in der Kunst nur die höchste Blüthe eines *blühenden* Erdenlebens; und so legten sie es darauf an, das Genie und seine Welt in einem ebenso unschädlichen Lichte darzustellen, wie dies den Welthistorikern mit der Weltgeschichte gelungen

war. Die kosmogonischen und mythischen Urprozesse, die wir am Anfange aller Entwicklung vermuthen, mussten gleichermaassen wie die uns vor Augen liegenden tragischen Entwicklungen der historischen Genieperioden entweder ganz verschwiegen oder doch möglichst schönselig gemildert werden; und so ist bisher zumeist der Menschheit, wie einer „reiferen Jugend", Geniegeschichte erzählt worden, etwa wie man der wirklichen reiferen Jugend die als Abbild schon einmal herangezogenen Mythen verträgt, nämlich alles Grotesken und Unsittlichen, d. h. Wahren und Natürlichen, entkleidet; ja, wie man jenen angepassten Erzählungen gar noch eine Moral gerne zum Schluss beigiebt, so auch hier eine *Lehre*, mit der für künftige Zeiten dem Genie, in dessen eigene Welt man nicht hat eindringen können, in der wirklichen Welt eine kümmerliche Existenz vorgeschrieben und umzirkt werden soll.

Hier geht der Historiker in den Kritiker über. Wir wollen uns hüten, die tausendfach gehörten Klagen über letzteren zu wiederholen; nur auf einen Zug sei hier hingedeutet, der beweisen möge, dass er sein eigenstes Wesen, herz- und verständnisloses Mäkeln, nie und nirgends verläugnen kann. Vor Aller Augen liegt diess, wenn der Kritiker den Satzanfang, der ihm fortwährend auf der Zunge schwebt: „hättest Du . . ." (nämlich: dich meinem armseligen Ich etwas mehr angepasst) dem Künstler selbst als menschlicher Persönlichkeit oder als schöpferischem Geiste, in der Beurtheilung seiner Werke, entgegenwirft. Aber was ist es anders, wenn er, aus irgend welchen Gründen den Künstler unangetastet lassend, nun an dessen Vervielfältigung in seinen menschlichen Gebilden sich schadlos dafür hält, dass er seiner Natur solchen Zwang hat anthun müssen? *Poetische Gerechtigkeit!* was ist sie anders, als ein Bemäkeln der dichterischen Gestalten, mit dem Hintergedanken: wären sie nur ein wenig besser gewesen, so wäre es ihnen auch besser ergangen — ein Hohn auf die wirkliche Tragik des Menschenlebens wie der Kunst!? So möge es namentlich auch Niemanden irre führen, wie hie und da ein Kritiker sich sogar für einen Genius wirklich zu begeistern scheint; die Grundsätze, nach denen er sich begeistern lässt, sind die der allerplumpsten Anbetung des Erfolges. Zum Genie gehört ihm vor Allem *Glück*, in dessen Sonnenglanze „Harmonie" und „Schönheit" sich am hellsten darstellen, nämlich am greifbarsten die Oberfläche bedecken; und indem er sich die schönen und harmonischen aus der räthselhaften Fülle der Genie's heraussucht, um sie unter die Sterne (Klassiker) zu versetzen, erhebt er Züge, welche, wie sie ihm in individueller Gestaltung gerade entgegentreten, sehr wohl nur Ergebnisse besonderer Fügungen sein können, zu einem „ewigen Gesetze", nach dessen Buchstaben er, ein „weiser und gerechter Richter", das tragische Genie herzlos seinem Schicksale überlässt, das „wilde", nicht zu rechter harmonischer Entwicklung gelangte, erbarmungslos verurtheilt. Und doch sollte sich ihm als erstes Gesetz aus dem Verkehre mit dem Grossen die gleiche unantastbare Heiligkeit alles echten und wahren Genie's ergeben; wie wir denn auf's Entschiedenste es aussprechen wollen, dass, wer je an einem grossen Künstler

in Worten oder Werken sich versündigt hat, nie einen anderen wirklich geliebt oder verstanden haben kann; denn die Vielheit ist in jener zweiten idealen Welt noch ganz anders blosser Schein, als in unserer sichtbaren!

Haben sich also durchweg die Historiker unfähig erwiesen, dem Genie auf seinen geheimnissvollen Gängen zu folgen, geschweige zu demselben hin und für dasselbe zu *erziehen*, so ist demnach in diesem Sinne wahrhaft ergiebig nur gewesen, was das Genie selbst in ästhetischen Dingen gesagt hat. Es ist charakteristisch, wie in den neueren Zeiten der Künstler immer mehr nur noch bewaffnet mit eigener kritischer Begabung in eine Welt entsendet worden ist, wo die wilden Horden der litterarischen Kritik hausten, bis endlich, der „Oper und Drama" schrieb, für den Augenblick den Geist des Weltenrichters selbst in sich zu bergen schien, der hierhin und dorthin den Spruch fällte: „Du lebe, Du verdorre!" Ohne Bedauern haben wir wie Vieles verdorren sehen; aber welch ein Jubel ging durch die Gemüther, als, nach jenem Spruche, Der und Jener unserer Meister, die immer mehr ihrem vierbändigen Biographen zu erliegen drohten, herrlich wieder auflebte! Hier erfahren wir es endlich, dass nicht Das das Merkwürdige sei, wie grosse Männer aus ihrer Zeit herauswachsen — das Thema der müssigen Litteratur-Historie —, sondern wie sie in jede Zeit und jedes Menschengemüth wieder hineinwachsen und so gleichsam neu entstehen — ein Erlebniss, doppelt bedeutsam, weil Jene hier in eine neue aufjauchzende Aera der Kunst hineinwuchsen, deren Stunde jetzt erst geschlagen zu haben schien, und von welcher die Hoffnung laut ward, dass sie nicht mehr nur, wie ehedem, in die umgebende geistige Entwickelung sich mühsam hineinringen, sondern ihr eine eigene Signatur aufprägen würde. Denn inzwischen war die rettende Verbindung der Kunst und der Philosophie, in einer gewaltigen Steigerung beider, vor sich gegangen. Schopenhauer, welcher allem Genie die Rolle des ewigen Klägers zuwies, der beim Weltprozesse nicht zu Worte hätte kommen können, und diese Rolle zur positiven dahin sich steigern liess, dass es gleichsam einen Regulator des Erdenlebens zur Verhütung eines schlimmen Endes abgeben sollte, eröffnete in der Kunst schon fast die Aussicht und Gewähr eines guten Endes. Was bei uns immer nur sehnsuchtsvolle Erkenntniss bleiben muss, tritt uns in den höchsten Erscheinungen der Kunst bereits als thatkräftiger Wille entgegen: die Sühne des Erdenlebens mit seinen Leiden und Leidenschaften. Unter diesen Gesichtspunkten erschien, zumal in einer Zeit, da die Gemüther mehr und mehr einer Einfalt verlustig gegangen waren, die zur Aufnahme der viel unmittelbareren religiösen Wirkungen erfordert wird, zum ersten Male die Kunst als *nothwendig*. Und nicht lange hatte der Weise die Lehre aufgestellt, dass die Welt aus sich eine Kunst bedinge und verlange, als der Künstler, mit der gleichen Entschiedenheit der *Nothwendigkeit*, auf eine Kunst hinwies, welche Aufnahme in der Welt suchte.

Da diese Kunst Bestimmteres, Grösseres will, als zu irgend einer Zeit, so wendet sie sich auch mit ganz anderer Entschiedenheit an *Bestimmte*. Das

magische Wort-Kunstwerk der Zukunft bedeutet nichts Anderes, als den Ruf des Genies nach Persönlichkeiten, indem die Kunst es müde ist, zu Schablonenmenschen zu reden, an die sie sich bisher immer hat wegwerfen müssen. Die Philosophie, die bis dahin alle Persönlichkeit in den allgemeinsten Abstraktionen verschwimmen liess, hatte wesentlich die Schuld zu tragen, wenn der Kunst keine Diener erstanden. Wie mancher mag längst an derselben Bildung gekrankt haben, welche rings um uns eine imaginäre Gesundheit zu verbreiten scheint; aber auf seinem Krankenlager hörte er dann nur das Gerede von einer Urvernunft, von der es noch nicht recht feststehe, ob sie am Anfang oder Ende des Weltprozesses unterzubringen sei, von dem hohen Berufe der Menschheit, der die Herzen höher schlagen machen müsse, und dabei schlug wohl das seinige matter und matter, und jenes Gerede umtönte ihn wie das Gezänk lachender Erben, die sich am Totenbette selbst die armselige Habe des herzlos geopferten *Menschen* streitig zu machen schienen. Der Weise hat Heilung gebracht in einem ganz neuen *moralischen Sinne*, das von der Welt zum Menschen zurückrettet und diesen auf sich selbst stellt mit der tröstlichen Versicherung, dass die Welt reichlich so gut um seinetwillen, als er um der Welt willen vorhanden sei. Und indem sie dem so sich selbst wiedergegebenen Einzelnen als bestes Erziehungsmittel die Kunst an die Hand gab, hat die Philosophie auch dieser ihre Sühne dargebracht.

Als *Erzieher* also lassen wir alle grossen Künstler auf uns wirken und glauben einer Wirkung in diesem Sinne vorzuarbeiten, wenn wir es versuchen, gewisse Höhen und Gipfel vergangenen Schaffens im Morgenlichte einer neuen philosophischen Erkenntniss ins Auge zu fassen und Vieles, das bisher nur vereinzelt fruchtlos entzückte, nach dem Prinzipe eines idealsten geistigen Utilitarismus, als nothwendige Keime eines organisirten künstlerischen Lebens zu verwerthen.

Muster einer solchen *produktiven Kritik* liegen uns vor in mehren der uns für kanonisch geltenden Schriften, deren Ergänzung nach gewissen Seiten hin ihr Schöpfer selbst gewünscht hat. Insbesondere nach einer liegt uns diese Aufgabe ob: neben den Sonnenblicken, die uns aus der Welt der Kunst zufallen werden, dürfen wir nicht davor zurückschrecken, auch den *tragischen Phänomenen* jener Welt ernst und fest auf den Grund zu gehen. Es bedarf wohl keiner Worte, dass sich diese Tragik nicht deckt mit der Tragik im Leben des genialen Individuums, in dem das Genie Wohnung genommen hat. Dieses kann, wenn es am Schwersten menschlich zu leiden hat, gerade als Genie doch am Herrlichsten als Sieger erscheinen. Hier dagegen sind die tragischen Helden die personifizirt zu denkenden *Werke* des Genius selbst, die häufig denen ihrer Schöpfer ganz entgegengesetzte Schicksale erleiden; und tragisch nennen wir in diesem Sinne alles, durch welche Umstände auch immer verursachte, Nichtwirken eines grossen Werkes der Kunst, Religion und Philosophie nach dem ihm innewohnenden Werthe. Es ist in Wahrheit

herzzerreissend, wie es auch in jener zweiten Welt zugeht, ehe einmal der eine oder andere Lichtstrahl aus ihr rettend zu uns hinüberdringt. Der zahllosen abgefallenen Blüthen und Keime, der verlorenen Brocken nicht zu gedenken, die Niemand findet, weil Niemand weiss, wo er sie suchen soll, — wie viel, wie grosses Genie kommt nicht zur Entwicklung durch physische oder körperliche Leiden seines zeitlichen Trägers — die schneidendste Tragik, weil wir da grosse Menschen als *Menschen* leiden sehen, ohne dass sie als Genien siegten, somit ohne Versöhnung. Anderes hat sich voll entwickelt und geht dennoch verloren in Folge der schlechten Oekonomie der Mutter Natur, die hier eine Fülle des Segens spendet, um dort zu knausern und darben zu lassen. So wird auf dem sterilen Boden der modernen, mehr nordischen Welt das Genie dem Weltwillen ungleich schwerer abgerungen, als im alten Hellas, wo es manchmal recht wild wuchs (z. B. jene grossen Komiker, Aristophanes und seine ihm ebenbürtigen Nebenbuhler), dafür denn aber auch nicht gehegt, sondern verkommen gelassen ward, so dass nun gerade jene Komiker, die z. Th. gänzlich untergegangen und verschwunden sind, ein rechtes Beispiel für die Tragik der Geschichte des Genies abgeben mögen. Es ist unermesslich, was Alles aus solchen überreichen Epochen im Strome der Zeiten versunken ist, weil entweder die Zeitgenossen, als verwöhnte Schwelger, es wegwarfen, oder spätere sammelnde Alexandriner behaglich das Mittelmässige als Genie auftischten und das Gute dafür opferten. Wie viel des allergrössten Genies wird endlich dadurch unwirksam, dass es, die Einflüsse nicht gewahrend, die seine Umgebung und seine Zeit ausüben, zu tief sich diesen anheim giebt und so Späteren unverständlich bleibt. Wir haben diess an Calderon nachgewiesen und dabei Dante's gedacht, in dessen Himmel sich wohl die meisten Menschen nur ängstlich und befangen bewegen werden, und dessen Hölle leider immer eine *historische* bleibt!

Es liegt nahe, dass die rechte Würdigung gerade des tragischen Momentes in der Geschichte der Kunst recht eigentlich erst in der Schule des Tragikers unter den Philosophen gewonnen wird. Nur wem die Mission der Kunst, hohen Trost in einer Welt der Leiden zu spenden, mit so erschütternder Klarheit aufgegangen ist, wie sie aus Schopenhauer ihm entgegentritt, der vermag die ganze Erhabenheit des Schmerzes nachzufühlen, der dem Genie gebührt, das umsonst in die Welt gekommen ist. Den Kunstseligen ist das tragische Genie ein Dorn im Auge, es verdirbt ihnen den Weltprozess, und sie möchten es gerne möglichst leichten Kaufes los sein. Hat es sich etwas zu Schulden kommen lassen, so wird gesagt: „Was kam davon", — ein warnendes Beispiel; andernfalls „war's schade drum", und in beiden Fällen, — wie leicht spricht sich die Redensart aus von dem „heutzutage nicht mehr wirken"! Manchmal aber geht selbst das nicht an, wenn nämlich der nicht mehr Wirkende ein wenig gar zu gross war; dann erklärt man sie in Gottes Namen für „trotzdem unsterblich", die armen Buchunsterblichen!

Wir stehen, insoweit hier wirkliche pathologische Erscheinungen des Genius selbst vorliegen, in stummer Trauer vor diesem räthselhaftesten aller Welträthsel; es will uns nicht zu Sinne, dass wir den Offenbarungen jener Geisterwelt nicht überall mit reiner Bewunderung uns hingeben sollen. Aber mit der bald uns aufgehenden Erkenntniss, dass in weit überwiegendem Maasse der Grund der Inkongruenz des Künstlers mit Zeit und Raum in letzteren zu suchen ist, verwandelt sich Trauer und Unbehagen in den produktiven Drang, wieder gut zu machen, was anderm Orts und ehedem versäumt worden ist. In einzelnen Fällen wird dieser Drang geradezu zu Versuchen treiben, solche Werke zu retten, die der Strom der Zeit noch nicht hoffnungslos fortgeschwemmt hat — ich wage nicht zu sagen, dass sie, gleich den Werken ewiger Dauer, in den Mittelpunkt des allgemeinen künstlerischen Lebens je wieder hineingepflanzt werden könnten, wohl aber, dass ihr Lebendig-Begrabensein in der Bücherunsterblichkeit ende, und die Theilnahme der Besten sich ihnen zuwende.

Aber selbst wo unser Mitleid mit dem tragischen Genie nie zur rettenden That an diesem selbst werden könnte — und wir sind der Meinung, dass bei grossen Todten, wenn sie denn einmal dahin sind, eine feierliche Todtenklage würdiger ist, als galvanische Belebungsversuche oder die Sektionen kritisch-litterarischer Anatomen —: so birgt es Keime produktiver Bethätigung in sich, wofür wir uns nur nochmals jenes allgemeinsamen metaphysischen Ursprungs und Wesens alles Genie's bewusst zu werden brauchen, um aus dem Mitleid mit denjenigen Erscheinungen, in denen es unterliegen musste, den Impuls zu gewinnen, anderen uns zu weihen, um ihnen zum Siege zu verhelfen. Ja, wie im menschlichen Leben wir uns, nach Schopenhauer's Lehre, nur durch eine Regung des Mitleids eine Freude verdienen, so werden wir der Freude am sieghaften Genie nur durch vorher empfundenes Mitleid mit dem *tragischen* Genie ganz würdig werden, nur so in ihrer ganzen Kraft und Fülle sie empfinden können. Von selbst schärft sich uns dann wohl immer mehr der Blick dafür, warum das Genie im einzelnen Falle nicht wirken konnte, und welche Vorbedingungen zu erfüllen sind, damit es in anderen wirke; und endlich werden wir thatkräftig dafür eintreten, dass, wo das Genie am konzentrirtesten als Kulturmacht zu wirken hätte, auch möglichst konzentrirt die zu seiner Aufnahme nöthigen Vorbedingungen sich erfüllt finden. Es soll möglichst wenig Genie in der Welt verloren gehen, das ist unser Endziel, und so arbeiten wir am „Weltprozess".

In einer zwanglosen Reihe von Aufsätzen, als deren ersten der vor einiger Zeit über Calderon veröffentlichte angesehen werden möge, will es der Verfasser versuchen, einzelne Gestalten aus der Vergangenheit der Kunst den Genossen unseres Kreises nahe zu bringen, in jener innigen Weise, welche ihnen aus dem Verkehr mit dem Kunstwerk der Zukunft zu eigen geworden ist. Wenn es wohl einem Jeden unter uns längst zum Bewusstsein gekommen sein mochte, dass er erst durch dieses letztere jenes völlige Sichhingeben,

jenes absolute Durchdringen von Kunst und Leben errungen hat, das uns einstweilen aus unserer ganzen Umgebung, zumal unserer künstlerischen, wie eine Sehnsucht herausbebt, und wenn daher wir die Bezeichnung der für uns wirklichsten aller Wirklichkeiten als einer Erscheinung der *Zukunft* nur noch mit einem Lächeln aufnehmen können: so ist es vielleicht kein geringerer Triumph derselben, wenn der durch sie in uns geweckte künstlerische Sinn uns weiterhin im Reiche der Kunst so heimisch gemacht hat, dass es auch eine *Vergangenheit* darin nicht eigentlich mehr für uns giebt. Nicht das Variiren der Formen, noch die verschiedenen Modalitäten der Aufführbarkeit bedingen die Vergangenheit oder Zukunft einer Kunst — eine ideale Grundform und eine gewisse ideale Unantastbarkeit verbindet vielmehr alle grössten Kunsterscheinungen —; sondern das ist das Kriterium, ob eine Kunst jene von uns ins Licht gesetzte *Nothwendigkeit* in sich birgt; und so ist uns vieles von dem, was man heute vergangen, und das, was man „zukünftig" nennt, das stäts *Gegenwärtige* — gegenwärtig als einzige Rettung vor einer in ihrem innersten Kerne unkünstlerischen Kultur, welche, was immer für Erscheinungen sie in alle Zukunft zeitigen möge, für uns immer verloren und recht eigentlich vergangen sein wird, ehe denn sie noch überhaupt in die Erscheinung tritt. Sie hintertreibt die Lehren unseres Weisen, sie hat eine Luxuskunst erfunden und die nothwendigste zur Luxuskunst ausarten lassen. Im Kampfe gegen sie das, was Noth thut, wieder zu erringen, ist Sache Derer, denen die Kunst eine *Lebensnahrung* bietet und die sich vergegenwärtigt halten, dass man solche am Letzten durch das Tischchen-deck-dich der herrschenden Kunstanschauungen gewinne, bei dem vielmehr leicht einmal die Zauberformel verloren gehen, und wir verhungern könnten!

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Heinrich von Kleist.

Ein Gedenkblatt zum 21. November 1881.

Wir haben soeben in unseren „Blättern" ein schönes Wort gelesen über das *tragische Genie*. Der 21. November dieses Jahres ruft uns jene bejammernswerthe Stunde in das Gedächtniss, welche vor 70 Jahren das wirre- und wehevolle Schicksal eines solchen tragischen Genie's aus unserem Volke mit dem Tode besiegelt hat. Heinrich von Kleist — an den stillen Ufern des düsteren Havelsee's lag der Jüngste von Deutschlands grossen Dichtern in seinem Blute, ein vor der Zeit gefallenes Opfer des Krieges um die Freiheit seines Volkes, und ferne von der Trauerstätte weinte der Aelteste des edlen Poeten-Kreises in

Weimar dem jungen Freunde die Thränen vernichteter Hoffnung nach. **Wieland**, der lebensmüdige Greis, der ihn noch um zwei Jahre überleben sollte — um eben die zwei Jahre, welche die Sonne des deutschen Heiles auf ihrem verborgenen Wandergange vor fernen Götterungen noch bedurfte, um aber die lange Nacht der Noth den rothglühenden Morgen des Völkersieges herauf zu führen, — er war es, der einst über Kleist das stolze Prophetenwort ausgesprochen hatte:

> Wenn die Geister des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleist's „Tod Guiskard's des Normannen", sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich davon hören liess. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die grosse Lücke in unserer dramatischen Litteratur auszufüllen, die, nach meiner Meinung wenigstens, selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist.

Der „Guiskard" war verbrannt, drei-, viermal von dem nie zufriedenen Geiste seines Schöpfers den Flammen geopfert, bis auf wenige gerettete Scenen von erschütternder dramatischer Gewalt, — und der Dichter war todt, er hatte Frieden gefunden nach einem unglückseligen Menschenalter von vierunddreissig Jahren, stammen Frieden im ungeweihten Waldgrabe des Selbstmörders! Sein Volk hat ihn nicht mehr als *Mann* gesehen, und lange blieb er ihm auch als *Dichter* fremd. Zu frühe geschieden, zu spät erkannt — es ist das Schicksal des tragischen Genie's, dass es zwischen zu frühe und zu spät sich in die dumpfe Nacht der Wirkungslosigkeit verbeten muss.

> Es war von jeher, physisch und psychisch, ein tiefer Zwiespalt in seinem Leben, ein geheimnissvoller Fehler seines Organismus, dessen Grund stets verschleiert bleiben wird, und um dessentwillen die echte Menschlichkeit keinen einzigen Stein mehr auf seinen freiwilligen Tod werfen sollte.

So erklärt sein Biograph **Eduard von Bülow***) das Geschick des Menschen und des Dichters aus der ursprünglichen Anlage seiner Natur. **Ludwig Tieck**, der liebevolle Herausgeber seiner Werke, spricht sich darüber folgendermaassen aus:

> Diese tiefe Disharmonie, diese grellen Widersprüche, die das Leben zu zerstören drohen, schlafen wohl in den Gemüthern der meisten Menschen, ja man kann vielleicht sagen, der Mensch und sein Charakter gehen erst aus ihnen hervor. Den gewöhnlichen Menschen drücken und ängsten diese Widersprüche seines Wesens nicht, oder wenigstens nicht auf lange; die jugendliche Ungenügsamkeit beschwichtigt sich bald in irgend einem herkömmlichen Beruf, in den Gewohnheiten der Welt und alltäglicher Beschäftigung und *Zerstreuung*. Dagegen hat die Jugendgeschichte solcher Menschen, die innerer Trieb und Enthusiasmus zu den Wissenschaften führt, vorzüglich aber Künstler und Dichter, darum etwas Ausgezeichnetes und unter sich eine grosse Aehnlichkeit, weil alle mehr oder minder diesen Trübsinn, den die Widersprüche der gewöhnlichen Welt und die Unbekanntschaft des eigenen Innern erregen, niederzukämpfen und zu überwinden haben. Das Schicksal sorgt in der Regel dafür, dass ein edler Leichtsinn tröstend über diese Klippen den Wandrer leitet, oder dass sich die Krankheiten der Phantasie durch die Phantasie selber heilen, wohl auch, dass die hohe Erscheinung der Natur, oder Religion und Philosophie das Herz beruhigt, und es dem Künstler vergönnt wird, ganz und mit voller Seele seiner Kunst zu leben, so dass er aus seinem Innern die Welt und ihre Erscheinungen begreift, und wieder das Leben und dessen Ereignisse sein Gemüth mit immer neuen Gestaltungen erfüllen. Nur selten zeigt die Natur die grausame Laune, dass sich Talent, Neigung, Widerspruch und Charakter so mischen und streitend verwirren, dass das irdische Drama selbst sich zerstört. Und unter diesen Seltenen fordern wenige so unser Mitleid, unsere Achtung und Theilnahme auf, wie Heinrich von Kleist.

Wir erkennen in den grossen *Ueberwindern*, wie sie Tieck hier schildert, unsere künstlerischen Heroen, den apollinischen Sieger **Goethe**, von der gütigen Natur mit allen freundlichen und starken Waffen jenes edlen Leichtsinnes und

*) Heinrich von Kleist's Leben und Briefe, mit einem Anhange; herausgegeben von Eduard von Bülow, Berlin bei Reimer, 1848.

jener heilkräftigen Phantasie auf das Reichste begabt, — und Schiller, den Philosophen des Ideales, wie er aus mannigfacher Noth und Pein der inneren Widersprüche in Leben und Charakter, aus jugendlich trotziger Sturmlogier nach Freiheit und Glück und aus allen Widernatürlichkeiten irdischer Lebenskompromisse, durch die heisse Arbeit des Geistes zur wahren Hoheitsgrösse eines Bändigers widerstrebendster Natur sich wie dämonisch emporringt. Dort der wahrhaftige *Mensch*, hier der ideale *Mann* — sie wurden mit dem Siege, den Natur und Arbeit ihnen verliehen, zu wirklichen unsterblichen *Helfern* ihres Volkes, zu Helfern weit über ihre arme, enge, trübe Zeit hinaus! Der Natur eines Kleist blieb ein solcher Sieg versagt; ihm hätte hingegen Volk und Zeit zum Heller werden müssen, damit die grossen Anlagen seines Herzens und Geistes, sein unermesslich verheissungsvolles Genie, nicht nur zur trauernden Bewunderung, sondern zur tristen Freude der Welt ihre vollen Blüthen dem Lichte entfalten konnten.

Was ein Goethe als das Testament seiner Lebensweisheit sein m Volke in einem idealen Kulturbilde hinterliess, die Vorzeichnungen künftiger Siege und Siegeshoffnungen, aus Natur und Besitz, aus Handwerk und Kunst, aus Erziehung und Wissenschaft, und endlich bei der Begründung neuer Heimat in der Ferne — alles dieses hat Kleist in wechselvoller Hast als Versuche irrender Verzweiflung am Leben in der Zeit, persönlich durchlebt. Was aber den so schwer am Leben leidenden Schiller über Leid und Zweifel wie neustärkend emporhob, die deutsche Philosophie, dasselbe warf Kleist aus seinen rückenden Lebenshoffnungen in tiefstes Leiden und Verzweifeln und führte ihn seinem tragischen Ende zu. Auch Schiller starb früh an dem Uebermasse der Arbeit seines Lebens, aber als der Bote des eigenen Sieges sank er in heroischer Ermattung zu Boden; Kleist's unseliger Tod verkündete die eigene Niederlage, und so nothwendig war er in seiner Natur begründet, dass er endlich nur wie durch einen Zufall wirklich eintreten durfte. In dem, was in Kleist während der kargen Stunde, die ihm auf Erden vergönnt war, nicht zur Vollendung gekommen ist, erscheint er Denen, welche das Edle und Bedeutende nicht mit gemeinem Massstabe messen, wie eine schmerzliche Klage gegen seine Zeit, welche ihm die *Hilfe*, deren er seiner Natur nach von ihr bedurfte, zu gewähren nicht im Stande war. Durch die Anlage seiner Natur der Kraft beraubt, sich eine eigene, ideale Heimath zu schaffen, in welcher er seine Welt zu Gaste laden konnte, wie unsere Heldenkönige der Dichtung, fühlte er sich doch zu eine Doppelheimath, zu Deutschland und zu die Brandenburgische Mark Preussens, mit tiefen Wurzeln gekettet; und diese beiden geliebten Heimathen seiner Seele musste er uns so gänzlich zerstört, so aufgelöst und verloren erkennen, dass er, der treueste Sohn seines Vaterlandes, sich mit verzehrendem Schmerze als *heimathlos* zu empfinden hatte. Das tragische Genie hat keine wirkliche *Tragödie* gedichtet; jene überaus genialen Darstellungen seiner Heimathliebe, die „Hermannsschlacht" und der „Prinz von Homburg", in denen Kleist mit der ergreifendsten Stimme der Wahrhaftigkeit sein grosses und sein engeres Vaterland unvergleichlich schön gefeiert und zur Treue gegen sich selbst aufgerufen hat — sie fanden in jener Zeit, da auch Deutschlands letzte Hoffnung, das Preussen des grossen Königs, in heillosestes Elend ganz versunken war, keinen anderen Ausweg aus dem Widerspruche zwischen des Dichters Ideale und der Wirklichkeit, als jene seltsame Form der Ironie, welche, mehr oder weniger ausgeprägt, den beiden so tief ernstlich gemeinten, so gläubendem Gefühle entsprossenen Werken den Charakter grosser poetischer *Komödien* verlieh. Den Romantikern ein künstlerisches Spiel, ward sie dem tragischen Genie eines Kleist zum letzten Seufzer der Verzweiflung: er starb an der Ironie seiner Natur, seines Schicksals, seiner Zeit — er starb unter dem Fluche der Ironie seines Todes! —

Wir wollen heute mit klarer Theilnahme dieses Todes gedenken, indem wir uns den Lebenslauf vergegenwärtigen, welcher nur in einem solchen Tode enden konnte. Denn allen grosse war der Zwiespalt, und zwar nicht nur in der Natur des Menschen selbst, sondern zwischen diesem, der Hilfe seiner Zeit bedürftigen Menschen und einer selbst hilflos und elend gewordenen Mitwelt, um einer auf das Höchste gerichteten idealen Begabung den Gewinn eines irgendwie festen Lebensbodens zur vollen Entwickelung, und zur Ueberwindung des widrig von innen und aussen ihr sich Entgegenstellenden, zu verstatten. Die bedeutenden Momente dieses tragischen Lebenslaufes wollen wir uns bezeichnen lassen durch Worte des Dichters selber, durch ergreifende Stimmen aus der Vergangenheit, welche uns einen tiefen Blick in die Natur dieses dem Tode entgegenleidenden edlen Menschen eröffnen müssen, und diese Betrachtung und Erfahrung wird uns andererseits über den in jener Zeit insbesondere empfindlich sich offenbarenden Charakter einer Welt belehren, welcher der Herzensschlag der Menschlichkeit und die daraus sich entwickelnde Form edler Menschheitskultur fehlt. Jene düstere Periode hat einer Fülle von Glorie in den historischen Erlebnissen der Nation den Platz geräumt: aber sind wir in der Gewinnung dessen, was *das* zarte Dichtergemüth eines Kleist bis zur Todesverzweiflung entbehren musste, heute irgend beträchtlich weiter vorgeschritten? Vielgeforderte äussere Bedingungen sind erfüllt worden, mit aller Energie deutscher Kraft und Besonnenheit, — aber die *Kultur der Wahrhaftigkeit* erscheint uns in diesem Blüthenalter der liberalen Staatsideen weiter als je entfernt von dem glücklichen Morgen ihrer Vermählung mit dem Geiste unseres Volkes.

Wahrhaftigkeit — die unbedingte Herrschaft eines edelgeborenen natürlichen Gefühles —, dieses durchzieht als ideale Sehnsucht das stets wie krankhaft erregte Herz des jugendlichen Kleist. Inmitten einer ihn bedrängstigenden Welt des Scheines und der Lüge, gefangen im Netze kleinlicher Engherzigkeiten eines vom leitenden Genius der Frivolität und Impotenz hinterlassenen politisch-sozialen Lebens, wie anders konnte dieser heisse Drang nach der Wahrhaftigkeit sich äussern, als in gewaltsamen Eruptionen plötzlicher, inkommensurabler Einfälle, verzweifelter Versuche, überraschend aufsprühender Funken leicht entzündeter Phantasie! Das Leben des wahrhaftigen Gemüthes bietet in Folge dessen ein Bild der grossesten Zerfahrenheit und Unvernunft dar. Als altbrandenburgischer Junker zum Soldatenstande bestimmt, trat Kleist im achtzehnten Lebensjahr (1795*) zu Potsdam in die Preussische Armee ein. Es war nicht mehr die klassische Armada des Potsdamer Soldatenkönigs — nicht mehr das begeisterte Siegesheer des grossen Friedrich: Uebermuth und Eitelkeit, Zuchtlosigkeit, Liederlichkeit und Robott aller Art mischten sich zu einer widerwärtig gespenstischen Erscheinung, welche der eiserne Tritt des korsischen Imperatores bald in ihre Nichtigkeit hinabstossen sollte. Ein tiefes Bedürfniss nach der Möglichkeit, seinen moralischen Charakter auszubilden, wie es Kleist aus ernstem Jugend-Instinkte in das Leben mitbrachte, liess ihn rasch genug mit Abscheu sich fortwenden von einem Stande und einer Pflichtthätigkeit, welche ihn in jedem Augenblicke zu verhindern schienen, nach seinem Herzens-Empfinden als *Mensch* zu handeln:

> Ich war immer zweifelhaft, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln musste, denn die Pflichten beider zu vereinen halte ich bei dem jetzigen Zustande der Armee's für unmöglich. Und doch hielt ich meine moralische Ausbildung für eine meiner heiligsten Pflichten, weil sie mein Glück gründen sollte, und so knüpft sich an meine natürliche Abneigung gegen den Soldatenstand, auch die Pflicht, ihn zu verlassen.

*) Kleist ist 1777, nicht 1778, geboren.

So schrieb er am 18. März 1799 seinem Hauslehrer, dem er zuerst seinen Entschluss, den Waffendienst mit dem Studium der *Wissenschaften* zu vertauschen, in einer langen Auseinandersetzung von erstaunlicher geistiger Energie mittheilte. Schon darin erklärte er sich, für die ganze Tendenz seiner Natur bedeutend, die allgemeine Sehnsucht des Menschen nach *Glück* als die Sehnsucht nach der *moralischen Zufriedenheit mit sich selbst*:

> Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwänglichen Genüsse, die in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen. Diese Genüsse, die Zufriedenheit unserer selbst, das Bewusstsein guter Handlungen, das Gefühl unserer durch alle Augenblicke unseres Lebens, vielleicht gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standhaft behaupteten Würde sind fähig, unter allen äusseren Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres, tiefgefühltes, unzerstörbares Glück zu gründen. Und verdienen wohl bei diesem Begriffe von Glück Reichthum, Güter, Würden und alle die zerbrechlichen Geschenke des Zufalls diesen Namen ebenfalls? — Was man nach der allgemeinen Regel Glück und Unglück nennt, ist es nicht immer: denn bei allen Begünstigungen des äusseren Glückes haben wir Thränen in den Augen des Einen, und bei allen Vernachlässigungen desselben ein Lächeln auf dem Antlitze des Anderen gesehen.

Der Gedanke, der Welt nützlich zu werden, etwas Gutes zu thun, wiederholt sich bei ihm, als der moralische Ausdruck seines Dranges nach Wahrhaftigkeit, in allen Situationen seines Lebens. Aber wie er von frühe her sich vereinsamt findet in einer seinem Ideale durchaus widersprechenden Gesellschaft, bemüht er sich mit Leidenschaftlichkeit, alles aus eigener Seele zu schöpfen; eine verzehrende Thätigkeit, die ihn zwischen Ueberschätzung des Gewonnenen und Verzweiflung am Gelingen in stätem Schwanken hält. So gräbt er sich grübelnd immer tiefer in sich selbst hinein, und die „Geschichte meiner Seele", welche er einst geschrieben, aber wie so vieles wieder vernichtet hat, ist das charakteristische Merkmal für das tragische Genie in seinem schönen Wehegefühle von der Theilnahmlosigkeit seiner Zeit. Wie kann er das Höchste erringen, was die Zeit ihm versagt, was nur eine ideale Kultur ihm gewähren könnte? Ein unbeschränktes, vollkommenes moralisches Wirken des Menschen auf Menschen? Nichts Menschliches fühlt er sich fremd, aber fremd bleibt er den Menschen, und anstatt der Theilnahme, die er sucht, trifft er immer wieder auf das Unverständniss, das ihn enttäuscht und in sich zurücktreibt.

Schon hatte ihn der erste Schmerz einer unglücklichen Jugendliebe schwer betroffen, als er noch im Soldatenstande durch tägliche Pflichterfüllung seinem Verlangen nach männlicher Wirksamkeit zu genügen hoffte. Um die höchste Pflicht, Mensch zu sein, nicht zu versäumen, nimmt er den Abschied und kehrt in seine Vaterstadt (Frankfurt a. d. O.) zurück, damit er nun die Wahrhaftigkeit in der „Wahrheit" suchen lerne, welche die *Wissenschaft* ihm zu schenken verhiess. *Liebe* und *Bildung* galten ihm als die beiden Elemente, deren Verbindung er die Erreichung seines heissesten Lebenswunsches verdanken zu sollen meinte. Liebe empfangen und Liebe geben, und in dieser lebendigen Liebessphäre sich rastlos bemühen, sich selbst der Geliebten würdig auszubilden, und das Geliebte sich gleich zu bilden: das ist sein inniges Begehren. Alle bildsamen Seelen, mit denen er zusammen trifft, müssen ihm zum Gefässe dienen für jede neue hastig-stolze Errungenschaft seines jugendlich gierigen Geistes. Bald aber genügt es ihm nicht, so der eigenen Bildungsarbeit im familiären Spiele als halb knabenhafter Schul- und Vertragsmeister junger Mädchenkreise sich bewusst zu werden; er will sich binden, um mit vollem Manneseruste menschlich schön wirken zu können, und in diesem Wirken wie in der Fesselung selber dem tieferen Begehren seines Herzens nach Liebe heilsames Genügen zu verschaffen. Es kommt zu einem wirklichen Verlöbnisse; und nun ist es beachtenswerth, wie in dem lebhaften Verkehre des

Liebenden mit seiner Braut, den wir aus seinen Briefen kennen lernen, das natürliche Gefühl der Liebe fast ausschliesslich in der Form eines gedankensprühenden *Bildungseifers* auftritt. Alles was die junge Seele Kleist's auf ihrem Passionszuge nach dem idealen Ziele moralischer Wahrhaftigkeit aus der glühenden Tiefe ihrer genialen Empfänglichkeit für das Grosse, Schöne und Gute hervorbringt: der Braut muss er als Bildungselement in das oft erschreckte, nur zaghaft erwidernde Herz geschüttet werden. Die weibliche Seele allein tritt ihm als das Einzige nahe, was in trostloser Kulturöde seinem Eifer fühlbare Theilnahme zu schenken versprach, und im Spiegel ihres ihm ganz zur Bildung hingegebenen Herzens sucht er sich selbst und sein Ideal zu erkennen. Hier hofft er sich seine eigene Welt, seine Heimath, seine Menschheit selber schaffen zu können. Der Gedanke an die Gründung einer eigenen Familie treibt ihn sogar in den Staatsdienst. Aber kaum nach Berlin gezogen, auf der Wende des Jahrhunderts, unternimmt er einen unerklärlichen Ausflug nach Würzburg und schreibt von dort der Braut, an seinem 23. Geburtstage (10. Oktober 1800), die herrlichsten Worte über den Beruf des Weibes zur Menschenbildung:

> Lege den Gedanken wie einen demantenen Schild um deine Brust: ich bin zu einer Mutter geboren! Jeder andere Gedanke, jeder andere Wunsch fahre zurück vor diesem unüberbringlichen Harnisch. Was könnte Dir sonst die Erde für ein Ziel bieten, das nicht verachtungswürdig wäre? Sie hat nichts, was Dir einen Werth geben kann, wenn es nicht die Bildung edler Menschen ist.

Dem nach Berlin Heimkehrenden erwartet in seiner an der Wissenschaft berauschten Stimmung ein vernichtender Schlag: allzufrühe versenkt er sich in das Studium des Kant und entnimmt der geistesbefreienden Arbeit seiner Kritik nur die verzweifelte Erkenntniss, dass wir die *Wahrheit*, so lebendig und persönlich warm und voll, wie er sie immer nur zu fassen wusste, *niemals erkennen* können, dass wir unfähig sind, das Wesen der Dinge zu begreifen. Der in ihm noch schlummernde *Dichter* hatte sich schon eine hehre Wahrheit geträumt, wie nur er, der Künstler, sie fassen und schaffen kann im idealen Bilde: der in ihm redlich arbeitende Schüler der Wissenschaft sieht das sehnsüchtig vorgestellte Bild dieser Wahrheit von der Wissenschaft selbst zertrümmert, und nicht befriedigt mit der Lessing'schen Phrase, dass das Streben nach der Wahrheit mehr werth sei als sie selber, schreibt er in heller Verzweiflung (22. März 1801) an seine Freundin:

> Bildung schien mir das einzige Ziel, das des Bestrebens, Wahrheit der einzige Reichthum, der des Besitzes würdig ist. Ich weiss nicht, ob Du diese zwei Gedanken: Wahrheit und Bildung mit einer solchen Heiligkeit denken kannst, als ich.
>
> Das freilich würde nöthig sein, wenn Du den Vorfolg der Geschichte meiner Seele verstehen willst. Mir waren sie so heilig, dass ich diesen beiden Zwecken, Wahrheit zu sammeln und Bildung mir zu erwerben, die kostbarsten Opfer brachte.
>
> — Vor Kurzem wurde ich mit der neuen sogenannten Kantischen Philosophie bekannt — und ich muss Dir jetzt daraus einen Gedanken mittheilen. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. — — Wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen Andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe keines mehr. — Seit diese Ueberzeugung, nämlich, dass hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich kein Buch wieder angerührt.

Man empfiehlt ihm zum Trost einen philosophischen Roman; er liest ihn endlich und trifft auf — *politische* Raisonnements: „Und das soll die Nahrung sein für meinen glühenden Durst?" ruft er mit wilder Bitterkeit aus. Wohl uns, die wir für gleiche tiefkranke Stimmungen der Seele in dem Nachfolger Kant's den klaren Leitstern gefunden haben, der uns, von der Verzweiflung an der Wahrheit in aller umgebenden Weltkomödie fortgewandt, den Weg in das

eigene Innere, an den Quell unseres Wesens, an den Ursprung alles Seins erleuchtet hat und uns darin die Kraft der Erlösung erkennen und gewinnen lässt! Wie reich an dieser Kraft war das Herz eines Kleist, an der Kraft der mitleidevollen *Liebe!* Aber um wahrhaft thatkräftig zu werden, — welche Hand bot sich ihm dar, welcher Meister konnte ihn rathen? Er blieb ewig der Einsame; und der unbezwingliche Drang nach Theilnahme und Mittheilung, jener liebevolle und liebebedürftige Bildungsdrang, wusste auch jetzt noch keine andere augenblickliche Hilfe aus dem Abgrunde der Enttäuschung, als jenen wunderlichen Einfall, der noch ganz den Stämpel der Periode des Wissenschaftsschwärmers trägt: aus der überall unbefriedigenden Heimath fort in die Fremde, ja nach *Paris*, zu gehen und dort für seine Enttäuschung selber Genossen zu gewinnen, d. h. die deutsche Philosophie in Frankreich lehrend zu verbreiten. Dort schien es doch einen grossen Zirkel zivilisatorischer Elemente zu geben, die selbst die revolutionären Eruptionen einer dämonischen Wahrhaftigkeit zu ertragen und zu überdauern stark genug, wohl auch fähig sein würden, die Ergebnisse einer gleich zerstörend wahrhaftigen Philosophie zu fruchtbarer Bereicherung in sich aufzunehmen. Aber wie wenig innerlich wahrhaft war in diesem Augenblicke der abenteuerlichen Vaterlandsflucht seine eigene Hoffnung auf die Fremde! Mit der Schwester, die in Manneskleidung ihn begleiten musste, kaum in Paris angelangt, schreibt er alsbald (18. Juli 1801) recht düstere Worte an eine gastliche Freundin nach Dresden zurück.

> Es ist wahrscheinlich, dass ich nie in mein Vaterland zurückkehre. In welchem Welttheile ich einst das Pflanzchen des Glückes pflücken werde, und ob es überhaupt für mich irgendwo blüht — ? Ach! Dunkel — dunkel ist Alles! — Ich hoffe auf etwas Gutes, doch bin ich auf das Schlimmste gefasst. Freude gibt es auf jedem Lebenswege, selbst das Bitterste ist auf kurze Augenblicke süss. Wenn nur der Grund recht dunkel ist, so sind auch matte Farben hell. Der helle Sonnenschein des Glückes, der uns verblendet, ist auch nicht einmal für unser schwaches Auge gemacht. Am Tage sehen wir wohl die schöne Erde; doch wenn es Nacht ist, sehen wir in die Sterne.

Das zitternde Grundmotiv dieses ergreifenden Raisonnements der Resignation fand rasch seine gar bestimmte, bewusstvolle Durchführung in einem sehr bedeutsamen Briefe (15. August 1801) von erschütternder Wahrhaftigkeit an seine ferne Braut. Es ist der von der Kenntniss Rousseau's sichtlich erleuchtete Urtheilsspruch über die Selbsttäuschung eines edlen Herzens, das auf dem hastigen Wege nach der Befriedigung seines durchaus *moralischen* Lebenstriebes sich bisher alle Leitung und Hilfe von der knechtenden Hand einer ihm immer fremd bleibenden herzlosen Wissenschaftlichkeit erwartet hatte. Ganz umgewandt hat sich das Blatt seines Vertrauens und seiner Hoffnungen:

> Vielleicht werde ich diese Reise nach Paris, von welcher ich keinem Menschen ja sogar mir selbst nicht Rechenschaft geben kann, noch segnen. Nicht wegen der Freuden, die ich genoss, denn sparsam waren sie mir zugemessen; aber alle Sinne bestätigen mir hier, was längst mein Gefühl mir sagte: nämlich, dass uns die Wissenschaften weder besser noch glücklicher machen; und ich hoffe, dass auch das zu einer Entschliessung führen wird. Ich kann Dir nicht beschreiben, welchen Eindruck der erste Anblick dieser höchsten Sittenlosigkeit bei der höchsten Wissenschaft auf mich machte! — Wohin das Schicksal diese Nation führen wird? Gott weiss es! Sie ist reifer zum Untergange, als irgend eine andere europäische Nation. Zuweilen, wenn ich die Bibliotheken ansehe, wo in prächtigen Sälen und in prächtigen Bänden die Werke Rousseau's, Helvetius', Voltaire's stehen, denke ich, was haben sie genützt? Hat ein Einziger seinen Zweck erreicht? Haben sie das Rad aufhalten können, das unaufhaltsam stürzend seinem Abgrunde entgegeneilt? O hätten alle, die gute Werke geschrieben haben, die Hälfte von diesem Guten gethan, es stände besser um die Welt. Ja, selbst dieses Studium der *Naturwissenschaften*, auf welches der ganze Geist der französischen Nation mit fast vereinten Kräften gefallen ist, wohin wird es führen? Warum verschwendet der Staat Millionen an all' diese Anstalten zur Ausbreitung der

> Gelehrsamkeit? Ist es ihm um Wahrheit zu thun? Dem Staate? Ein Staat kennt keinen andern Vortheil, als den er nach Prozenten berechnen kann. Er will die Wahrheit anwenden, und wozu? Auf Künste und Gewerbe. Er will das Bequeme noch bequemer machen, das Sinnliche noch mehr versinnlichen, den raffinirtesten Luxus noch mehr raffiniren. — Und wenn am Ende auch das üppigste und verwöhnteste Bedürfniss keinen Wunsch mehr ersinnen kann, was dann? O, wie unbegreiflich ist der Wille, der aber der Menschengattung waltet! Ohne die Wissenschaft zittern wir vor jeder Lufterscheinung, unser Leben ist jedem Raubthiere ausgesetzt, eine Giftpflanze kann uns tödten, — und sobald wir in das Reich des Wissens treten, sobald wir unsere Kenntnisse anwenden, um uns zu sichern und zu schützen, gleich ist der erste Schritt zu dem Luxus und mit ihm zu allen Lastern der Sinnlichkeit gethan.

Durch all sein Zweifeln und Grübeln ist ihm die Sehnsucht nach moralischer Thätigkeit gleich lebendig geblieben; aber es ist ihm unmöglich geworden, dieselbe im Zusammenhange mit irgend welcher bestehenden Kultur sich zu denken. Wenn der höchste Genius aus dem dunkeln Wahle der Zeitlichkeit die hehre Blume des Ideals in einer prophetischen Verwirklichung als das Vorbild aller unserer moralischen und aesthetischen Hoffnungen und Bestrebungen hochauf entspriessen und sich verheissungsvoll weit entfalten lässt: so bleibt dagegen dem tragischen Genie, dem, gefesselt an den Boden der Zeitgeschichte, und der von ihr mitbedingten eigenen Naturanlage, die Erzeugung solcher höchsten Blüthe des genialen Schöpfungstriebes nicht gelingt, nur noch die krampfhafte Sucht nach der Tiefe der Wurzeln des menschlichen Daseins; und immer noch in einer historischen Selbsttauschung und einem wohlthätigen Realismus verlangt es nun nach dem einfachsten Naturzustande zurück, um von dort aus sich eine besondere Welt der Freiheit und des Glückes, der Thätigkeit und der Ruhe, mit eigenen Kräften neu zu erschaffen und schaffend erwerben zu können. Aus dem Zentrum der modernen Zivilisation, wo der glühende Gedanke Rousseau's bereits in der Degenspitze des Siegers von Marengo sich gewaltsam verhärtet hatte, treibt es Kleist in die schirmenden Berge der Schweiz. Schon im Frühjahre dieses bewegten Jahres 1801 noch aus Berlin hatte er der Braut geschrieben:

> Schenkte mir der Himmel ein grünes Haus, ich gäbe alles Reisen und alle Wissenschaften und allen Ehrgeiz auf immer auf; denn nichts als Schmerzen gewährt mir dieses ewig bewegte Herz, das wie ein Planet unaufhörlich in seiner Bahn zur Rechten und zur Linken wankt, und von ganzer Seele sehne ich mich, wonach die ganze Schöpfung und alle immer langsamer und langsamer vollendete Weltkörper streben, — nach Ruhe! —

Dass diese Ruhe nur wieder in Arbeit sich finden lasse, sprach er danach in einem Briefe von der Reise, von Göttingen, im Juni aus:

> Arbeit, fühle ich, wird das Einzige sein, was mich ruhiger machen kann. Alles, was mich beunruhigt, ist die Unmöglichkeit, nur ein Ziel des Bestrebens zu setzen, und die Besorgniss, wenn ich zu schnell ein falsches ergriffe, die Bestimmung zu verfehlen, und so ein ganzes Leben zu verpfuschen. Aber, sei ruhig, ich werde das Rechte finden. Falsch ist jedes Ziel, das nicht die reine Natur dem Menschen steckt. Ich habe fast eine Ahndung von dem rechten — wirst Du mir dahin folgen, wenn Du Dich davon überzeugen kannst, dass es das rechte ist? —

So drängte sich ihm schon vor dem Pariser Abenteuer die Frage auf die Lippen, welche er nach der dort gewonnenen Erfahrung nun mit ausführlicher Mittheilung seines Planes der Braut, wiederum an seinem Geburtstage (10. October 1801), vorlegte. Ruhelos im Ungewissen tastend, von keinem gütigen Genius, von keiner sicheren Kultur energisch und zweifellos auf eine wohlthätige Wirksamkeit hingewiesen, irrt der Jüngling im Düster unsympathischer Daseinsatmosphäre auch auf diesem Wege nur dem treuen Pol-Sterne seines Lebens nach:

> Ein grosses Bedürfniss ist in mir rege geworden, ohne dessen Befriedigung ich niemals glücklich sein werde; es ist dieses: etwas Gutes zu thun! Ich glaube fest, dass dieses Bedürfniss bis jetzt immer meiner Tränen dunkel zu Grunde lag und dass ich mir jetzt seiner blos deutlich bewusst worden bin. Es liegt eine

Schuld auf dem Menschen, die, wie eine Ehrenschuld, jeden, der Ehrgefühl hat, unaufhörlich mahnt. Eine Reihe von Jahren, in welchen ich über die Welt im Grossen frei denken konnte, hatte mich dem, was die Menschen *Welt* nennen, sehr unähnlich gemacht. Ich trage eine innere Vorschrift in meiner Brust, gegen welche alle äusseren, und wenn sie der König unterschrieben hätte, nichtswürdig sind. Die Wissenschaften habe ich ganz aufgegeben. Ich kann Dir nicht beschreiben, wie ekelhaft mir ein wissender Mensch ist, wenn ich ihn mit einem handelnden vergleiche. Kenntnisse, wenn sie noch einen Werth haben, so ist es nur, wenn sie vorbereiten zum Handeln. Aber auch unsere Gelehrten, kommen sie wohl vor allem Vorbereiten zum Zwecke? Sie schleifen unaufhörlich die Klinge, ohne sie zu gebrauchen; sie lernen und lernen und haben niemals Zeit, die Hauptsache zu thun. — — Weisst Du, was die alten Männer thun, wenn sie 40 Jahre lang um Reichthümer und Ehrenstellen gebuhlt haben? Sie lassen sich auf einen Heerd nieder, und bebauen ein Feld. Dann, und dann erst grauen sie sich weise! Sage mir, konnte man nicht klüger sein, und früher dahin ziehen, wohin man am Ende doch soll? Unter den persischen Magiern gab es ein religiöses Gesetz: ein Mensch könne nichts der Gottheit wohlgefälligeres thun als dieses: ein Feld zu bebauen und ein Kind zu zeugen. Das nenne ich Weisheit, und keine Wahrheit hat noch so tief in meine Seele gegriffen als diese: Das soll ich thun, das weiss ich bestimmt! Welch ein unsägliches Glück mag in dem Bewusstsein liegen, seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen! Ruhe vor den Leidenschaften! — — Darum will ich mich befreien von allen Verhältnissen, die mich unaufhörlich zwingen zu streben, zu beneiden, zu wetteifern! Denn nur in der Welt ist es schmerzhaft, wenig zu sein, — ausser ihr, nicht. Was meinst Du? Ich habe noch etwas Vermögen, doch wird es hinreichen, mir etwa in der Schweiz einen Bauernhof zu kaufen, der mich ernähren kann, wenn ich selbst arbeite. Ich will in eigentlichem Verstande ein Bauer werden, mit einem etwas nobilitirenderen Worte: ein Landmann. — — Aber bleibt mir dann kein Wunsch mehr übrig? Fehlt mir dann nichts mehr? Fehlt mir nicht noch ein Weib? Und gibt es ein anderes für mich als Du? Wenn es möglich wäre, wenn Deine Begriffe von Glück mit den Meinigen zusammenstiessen? — Denke die heiligen Augenblicke, die wir durchleben könnten! —

Es sollte nicht möglich sein! Wäre es möglich gewesen, vielleicht hätte der *Mensch* Kleist ein glückliches, im Kreise seiner Familie moralisch befriedigtes Leben zu stillem Ende geführt. Niemals hätten wir dann das „tragische Genie" dieses Menschen als ein erschütterndes Beispiel in seinem Leben und seinen Werken zu beklagen und klagend zu bewundern gehabt. Der *Dichter* wäre uns in ihm niemals geboren worden. Denn nun erst, als diesem, des Glaubens an das Heil der Bildung beraubten, nach der Theilnahme der *Liebe* in der reinen Natur sich sehnenden Menschen auch die Liebe sich entzog, welche ihm die Verwirklichung seines Regenerationsplanes einzig ermöglichen konnte, — jetzt erst, als seine Braut den heissen Drang seiner Seele nach der Wahrhaftigkeit und nach der thätigen Ausübung derselben in der Befreiung von allen Angelebten und Gewohnten, im Bruche mit allen überlieferten Verhältnissen, nicht zu begreifen vermag und nicht zu theilen wagt — als sich der Sehnsuchtsvolle im Angesichte seines stillen Zukunftsglückes zur völligen Einsamkeit verdammt findet, — da, wie ein tiefster Nothschrei seiner gequälten Natur bricht ihm die Gewalt der Kunst aus dem Grunde der Seele hervor, erwacht in ihm das schöpferische Genie aus seinen irrenden Träumen, und die Tragödie seines Lebens gewinnt sich den Spiegel, in welchem sich das Gesetz seines Unterganges zugleich mit den ringenden Athemzügen der Befreiung so seltsam verbunden erkennen lässt: ein individuales Abbild des Wesens aller Kunst von ihrer Entstehung an.

Das Sehnen nach der Kunst hatte sich allerdings auch früher schon in ihm geregt. Es war im Anblicke der *Sixtinischen Madonna* zu Dresden, als ihn auf seiner Reise nach Paris das Gefühl ergriff, dass hier im Reiche des Idealen der Frieden einer Heimath zu finden sei. Er schrieb damals (21. Mai 1801) an seine Braut:

> Wie oft, wenn ich auf meinen Spaziergängen junge Künstler sitzen fand, beschäftigt die schöne Natur zu kopiren, wie oft habe ich diese glücklichen Menschen beneidet, welche kein Zweifel um das Wesen, das sich nirgends findet, bekümmert, die nur in dem Schonen leben, das sich doch zuweilen, wenn auch nur als Ideal, ihnen zeigt. Einen fragte ich einst, ob man, wenn man sonst nicht ohne Talent sei, sich wohl im 24. Jahre noch mit Erfolg der Kunst widmen könnte? Er antwortete, dass Wouwermann, einer der grössten Landschaftsmaler, erst im 30. ein Künstler geworden sei. — Nirgends fand ich mich aber in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die grosste, erhabenste *Musik* zu den andern Künsten tritt, um das Herz gewaltsam zu bewegen. Unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande; aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. Mutter vor dem Altar, an seinen untersten Stufen, kniete, jedesmal ganz isolirt von den Andren, ein gemeiner Mensch, das Haupt auf die höheren Stufen gebückt, betend mit Inbrunst. Ihn quälte kein Zweifel, er glaubte, — ich hatte eine unbeschreibliche Sehnsucht mich neben ihm niederzuwerfen und zu weinen. —

Man erkennt darin dieselbe Sehnsucht nach Theilnahme, nach einer Gemeinsamkeit, einer liebevoll umgebenden Welt, einem schirmenden Horizont der sympathischen Gewissheit, innerhalb dessen die Seele des Wahrhaftigen ihren edelsten und innigsten Gefühlen sich heimathlich freimüthig überlassen könnte. — Was der Dichter — in seinem Sehnen jetzt schon Dichter — hier zunächst noch in der Kirche zu finden wähnt, das konnte nur die Kunst ihm gewähren. Ohne diejenige Kunstart zu berühren, welche ihm das *Wort* verleihen sollte, greift er ahnend tiefer, über die Grenzen der Art hinaus nach dem Kerne der Sache. Der Athem der Wahrhaftigkeit in aller Kunst ist das Musikalische, das in ihr als Rhythmus der Bewegung, oder als Melodie der Empfindung lebt. Wir wissen, wie Schiller als Dichter sich von einem musikalischen Vorgefühle beherrscht empfand, das ihm gleichsam als die lebendige Seele seiner poetischen Formenbildungen galt. Kleist hatte frühe schon Talent und Neigung zur Musik gezeigt. „Ohne Noten zu kennen, komponirte er Tänze, sang augenblicklich alles nach, was er hörte, spielte in einer von Offizieren zusammengesetzten Musikbande die Clarinette und zog sich, der Musik zu Liebe, sogar einmal Arrest wegen einer Vernachlässigung im Dienste zu". (E. v. Bülow, S. 6.) Noch gegen das Ende seines Lebens schrieb er, als die dichterische Thätigkeit in ihrer äusseren Erfolglosigkeit ihn schmerzlich zu ermüden begann, und er sich, wie einst in Paris, nach einer regenerirenden Heimkehr zu den Wurzeln, jetzt des *künstlerischen* Daseins sehnte:

> Vielleicht werde ich die Kunst auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und mich mit nichts als *Musik* beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen und so wie wir schon einen Dichter haben, — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, dass im Generalbass die reichlichsten Aufschlüsse über die Dichtung enthalten sind.

Diese ahnungsvolle Begründung der Kunst auf die Musik, welche erst wir heute in ihrer eigentlichen Wahrheit am lebenden Beispiele ganz zu begreifen lernen durften, entsprach durchaus seiner eigenen künstlerischen Natur, welche allein aus einem wahrhaftigen Drange des Gemüthes, für die Befreiung der Seele in voller Aussprache des geeinigten Menschen, sich zu dem Ausdrucke der Kunst zu erheben vermochte, in welchem Sinne er einmal sagte:

> Ich will noch von dem Gedanken ganz durchdrungen, dass, wenn ein Werk recht frei aus dem Schosse des menschlichen Gemüthes hervorgeht, dasselbe auch nothwendig diesem der ganzen Menschheit angehören müsse.

Es war eine wehmüthig heitere Erholungsstunde auf dem Gipfel seines unfreundlichen Lebenstages, welche Kleist nach dem Verluste der Braut in der Schweiz, in einem Kreise von idealisch gestimmten Jünglingen, mit dem Sohn

Wieland's, mit dem jungen Gessner, mit Heinrich Zschokke, verleben durfte. Zum ersten Male fühlte er sich dort wie bei Seinesgleichen, deren Werth ihm das auf's äusserste gestiegene Gefühl der Entbehrung nun in der wohlthuenden Empfindung ihrer wahren Theilnahme unwillkürlich lebhaft anregend erhöhen musste. Fast wie in der Scherzhaftigkeit dieser glücklichen Stimmung entäussert sich sein Gemüth der stets ängstlich bedrückenden Scheu, welche den Mittheilungsbedürftigen in ein banges Verschweigen seiner inneren Erregungen, Erlebnisse und Hoffnungen zu bannen pflegte. Hier liest er zuerst die Tragödie von den „Schroffensteinern" vor und stimmt fröhlich mit ein in das Gelächter der Genossen über die Ungeheuerlichkeiten der Durchführung. Im Gelächter selbst durfte er das Gefühl der persönlichen Sympathie empfinden, deren er so innig bedurfte. Die unheimlich rücksichtslose Wahrhaftigkeit der bis zum Peinlichen und Widrigen durchgeführten Seelenschilderung in diesem Erstlingswerke konnte von den Jünglingen nicht verkannt werden. Das waren Shakespeare'sche Blicke in die Menschennatur und mit fast Shakespeare'scher Kraft zum lebendigen, oft überlebendigen Ausdrucke gebracht. Nur war es eine krampfhafte Explosion tief leidender Seele, welche sich in solcher seltsam gemischten Uniform von Genialität und Unvernunft Luft gemacht hatte. Die Freunde mochten es fühlen, dass hier eine gründliche Ableitung des stürmisch wogenden Genie's in das absolut Heitere noththue. So entstand der Plan eines poetischen Wettstreites in der Dichtung über das Thema eines alten Kupferstiches von Laveau: *„der zerbrochene Krug"*. Die Neigung des Dichters, unbarmherzig prozessualisch die Seelenvorgänge seiner Personen vor den Gerichtshof der poetischen Wahrheit zu stellen, konnte sich hier in einem ironischen Genrebilde ein freundlicheres Genügen anthun. Aber Kleist's jung erwachter Schaffensdrang — wie er mit frischem Lebensmuth ihn erfüllend, doch bald auch die ganze Grösse seiner Aufgabe mit neuer Schwere auf sich lasten fühlen musste, war er weder so leichtlich in eine solche enge Form zu bannen, wenn er sich auch innerhalb derselben einem noch so üppigen Schwelgen in der dramatischen Dialektik überlassen wollte; noch auch konnte er auf die Dauer in dem Kreise der künstlerisch Minderbegabten die Befriedigung finden, welche ihm allein das Gefühl einer sympathischen Leitung im Reiche und zum Ziele des Idealen hätte verschaffen können. Nach einem heftigen Krankheitsanfall, der nächsten Folge seiner neuen, tiefen geistigen Erregung, treibt es ihn nun die Stätten der künstlerischen *Meister der Zeit* selber: nach Weimar und Jena. Im Jahre 1802 findet er bei Goethe wie bei Schiller freundliche Begrüssung, bei Wieland aber, als des Sohnes Freund, auf längere Zeit ein gastliches Haus. Hier war es, wo er die Skizzen zum *„Robert Guiskard"* dem Altmeister nach langem, scheuen Sträuben und Ausweichen mitzutheilen wagte, und Dieser in ihm den Heilbringer für das deutsche Theater erkennen zu müssen glaubte. Leider aber musste er in der Folge es erfahren, wie auch die besten Leiter dieses deutschen Theaters, so wie es war, mit ihm, so wie er war, nichts anzufangen wussten. Dass auch die Edelsten, die Mächtigsten im Genie, nicht mächtig genug waren gegen das Niederträchtige in jedem Sinne, darin sie zu leben, womit sie zu rechnen hatten, das ihnen das ideale Werk verdarb und sie selbst zu kläglichen Kompromissen mit dem Wirklichen, mit zu stolzen Abwendungen vom Lebenden zwang — das durfte sich der junge glaubensfrohe Dichter nur zu bald nicht mehr verleugnen, und es bedrückte ihn mit einer düsteren Zweifelsmacht. Er hatte nach dem sichtbaren Triumphe der Kunst verlangt. Goethe verwies ihn an das *unsichtbare Theater*, mit diesem Worte ist in der That alles gesagt, was der Genius unserer Heroen, die selbst vergeblich sich bemühten ihr ein sichtbares Theater ideale Schöpfungen zu ermöglichen, dem tragischen Genie als rechte tröstliche Lebensweisheit auf seinen Weg mitgeben konnte. Das unsichtbare

Theater! Nur die *unsichtbare Kunst* konnte es jemals etwa sichtbar werden lassen, die Kunst, von welcher auch jene Heroen ahnungsvoll ihre erstaunten Sinne leuchten liessen, und die im Grunde die Seele ihres höchsten genialen Schaffens war; — während sie einem Iffland allerdings nicht erklingen mochte, als er später aus dem Studium seiner treuherzig dürftigen Philisterstücke her Kleist's „Käthchen von Heilbronn" mit grosser Geringschätzung für unaufführbar am Berliner Theater erklärte.

Unbefriedigt, verwirrt, enttäuscht und wiederum ganz in sich zurückgescheucht verliess der junge Dichter 1803 das Haus Wielands; nicht nur Zweifel an der Hülfe der Meister, auch an der eigenen Fähigkeit mögen ihn belastet haben, da er in Jenen, bei allem Widerstande der stumpfen Welt, dennoch die hohen *Ueberwinder* erkennen und bewundern musste, deren Kraft er sich selber im Innersten seines Genie's versagt zu fühlen hatte. Im Jahre 1804 sehen wir ihn auf unruhigen Streifzügen durch Dresden, die Schweiz, und von dort sogar wieder bis nach Paris. „*Je mir ist nichts bestandig, als die Unbeständigkeit*" rief er damals über sich selber klagend als Motto seines Lebens aus. Ein treuer Freund, Pfuel, begleitet ihn; aber ein Streit über „Sein und Nichtsein" ist im Stande ihn zum Bruche mit diesem wohlthätigen Gefährten zu treiben; und wiederum in Folge dessen verbrennt er alle seine Papiere, auch den *Guiskard*, und verschwindet spurlos aus Paris, so dass man glaubt, er habe sich in der Seine ertränkt, und nach seiner Leiche auf der Morgue sucht. Er aber hat sich insgeheim nach dem Rhein zurückgezogen, und dort, wie verzweifelnd an der Heilskraft einer Kunst, für die es ihm, dem jugendlichen Neophyten, nicht alsbald gelingen zu wollen schien, einen grossen idealen *Styl*, die Aufgabe seiner Guiskard-Dichtung, zu finden, ergreift ihn der plötzliche Gedanke, auch hier von Grund aus zu lernen, was sich nicht erlernen liess: das Handwerk der Kunst aus der Kunst des Handwerks. Er soll sich bei einem Tischlermeister in Koblenz verdingen; aber in Mainz streckt ihn eine neue schwere Erkrankung darnieder, und als er genesen, erscheint er auch von seiner krankhaften Unruhe wie geheilt; denn er folgt nun dem Wunsche der Seinigen und widmet sich wieder, wenn auch in stillem Grimm, den Staats- und Kameral-Wissenschaften, so dass er 1805 eine Anstellung als Rentier in Königsberg finden konnte. Was dem Enthusiasmus des tief erregten Gemüthes nicht hatte glücken wollen, worin, wie in Wettern des Meeres, die Wogen wider einander kämpfender Gefühle die Ruhe und Konzentration künstlerischen Schaffens unmöglich machten, das gelang jetzt dem zur trockenen Arbeitsordnung mühsam und mit Widerwillen Gezwungenen. Im Jahre 1806 entstanden rasch nach einander die besten seiner *Novellen*, ward der „*zerbrochene Krug*" vollendet, die *Penthesilea* begonnen, der „*Amphitryon*" Molière's bearbeitet und Pläne zu andern Werken entworfen. Es schien, als sollte dieses Jahr der äusseren Stille dort im oden Norden dem Dichter die Lust und Fähigkeit zum Schaffen der ersehnten idealen Heimathsacht wirklich gewähren. Aber der leidenschaftliche Sinn für Wirklichkeit, sofern sie *Wirksamkeit*, menschenwürdiges Handeln in edler Gemeinschaft bedeutete, ward ihm gerade in derselben Zeit auf das Schmerzlichste verletzt durch den nahen Anblick des Unglückes, das sein geliebtes Vaterland betraf. Das Jahr 1806 konnte dem *Menschen*, dem Deutschen, dem Preussen Kleist nicht ein Jahr des Heiles werden, auch wenn es dem *Dichter* Heil zu bringen berufen schien. Durch die dunkeln Wolken des Völkerschicksals ringt sein edeler Geist nach Trost, nach Aussicht in's Ewige: und wieder ist es der Eine Stern, der Leitstern seines irren Lebens, der ihm wie ein lächelnder Traum in das sehnende Auge blickt:

> Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist ein
> blos unbegriffener Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen? Denke nur

diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, für jedweden eine Erscheinung wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heissen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheuere Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! Sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir Abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht, an Abmessungen reicher, als Gedanken fassen und Worte sagen können. Komm, lass uns etwas Gutes thun, und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind, und noch sterben werden. — Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. — — So wie die Dinge stehen, kann man kaum auf viel mehr rechnen, als auf einen schönen Untergang! — —

So rief er mit dem Todesmuthe des Künstlers aus, der mit beinahe Schiller'scher Resignation hinzufügt, nun wolle er nur noch recht viele Trauerspiele und Lustspiele schreiben, bis das unentrinnbare Ende komme. Sein Schicksal hat ihm den „schönen Untergang" versagt. Wie eine der vielen tollen Ironien seines Lebens erscheint es, wenn wir ihn im nächsten Jahre 1807 auf einer Fusswanderung ohne Pass nach Berlin vor den Thoren der Stadt als vermeintlichen preussischen Parteigänger aufgegriffen, in einem französischen Gefängnisse zu *Chalons sur Marne* wiederfinden. Von dort schrieb er an eine geistvolle Verwandte:

> Was sind das für Zeiten! Sie haben mich immer bei der Zurückgezogenheit meiner Lebensart für isolirt von der Welt gehalten, und doch ist vielleicht niemand inniger damit verbunden, als ich. Wie trostlos ist die Aussicht, die sich uns eröffnet! Zerstreuung und nicht mehr Bewusstsein ist der Zustand, der uns wohlthut. Wo ist der Platz, den man jetzt in der Welt einzunehmen sich bestreben konnte, im Augenblicke, wo Alles seinen Platz in verwirrten Bewegungen verwechselt? Kann man auch nur den Gedanken wagen glücklich zu sein, wenn Alles im Elend darniederliegt? Ich arbeite, wie Sie wohl denken können, jedoch ohne Lust und Liebe zur Sache. — Ach es ist ein ermüdender Zustand, dieses Leben, recht wie sie sagten, eine Fatigue. Erfahrungen rings, dass man eine Ewigkeit brauchte, um sie zu würdigen, und kaum wahrgenommen, schon wieder von anderen verdrängt, die ebenso unbegriffen verschwinden.

Schon legt es sich wie ein Abendnebel über das Sehnen seiner Jugend nach Leben, Wirken und Glück: der Gedanke an den Tod-Erlöser spannt sich leise um seine Seele; und Tod — Untergang — Vernichtung antworten ihm aus den Weiten der blutgetränkten Welt, rings um seine fremden Gefängnissmauern her. Und doch schweigt auch in dem Gefangenen der Künstler nicht:

> In einer der hiesigen Kirchen ist ein Gemälde, schlecht gezeichnet zwar, doch von der schönsten Erfindung, die man sich denken kann, und Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinne dargestellt ist, sondern das, was das *Gemüth* durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk.

Endlich freigelassen, begiebt er sich nach Dresden, wo sein künstlerischer Sinn einst die reichste Anregung gefunden hatte, und dort verlebt er, in der Noth sich seinen Unterhalt als Schriftsteller zu verdienen, das fruchtbarste Jahr seines kurzen Dichterlebens. 1808 entstanden das „*Kathchen von Heilbronn*" — die „*Hermannsschlacht*" — und ein grosser Theil der *Novellen*. In der „Hermannsschlacht" hat der leidende Patriot sich dem wortgewaltigen Dichter mit glühender Begeisterung zum Herolde der nationalen Empörung verbunden. Die Bekanntschaft mit Adam Müller, welche sein letztes Unglück mit herbeiführen sollte, erwirkte zunächst das Zusammentreffen seiner geistigen Kräfte zum heroischen Ausdrucke des Freiheit begehrenden Volksgeists. Es kam sogar zur gemeinsamen Herausgabe einer politischen Zeitschrift „Phoebus", welcher 1809 in Berlin, wohin Beide nach Ausbruch des Krieges zwischen Frankreich und Oesterreich in der Erwartung der Theilnahme Preussens sich begeben hatten, die „*Berliner Abendblätter*" folgten. In der redaktionellen Thätigkeit war Kleist nicht glücklich; aber hier in Berlin dichtete er sein Meisterwerk, den „*Prinzen von Homburg*". Musste

es ihn mit tiefer Demüthigung kränken, dass er seine Gedichte dort selbst bei ihm Näherstehenden noch unbekannt fand, so ermuthigte ihn doch neue Hoffnung auf das Vaterland, wenn es die Waffen wieder erhöbe gegen den fremden Unterdrücker. Sein Lebenstrieb erhielt ihn in dieser schwärmerisch genährten Hoffnung noch wie im Krampfe aufrecht und brachte sich in einer Scene des „Homburg" sogar zu einem massslos trotzigen Ausdrucke. Das so gefeierte Bild einstiger Grösse, die hohe Gestalt des grossen Hohenzollern's, welche er in seinem Drama so meisterlich gezeichnet hatte, drängte es ihn wiederzufinden in den besten Mannern der Gegenwart, und er selbst wollte unter ihrer sympathischen Leitung seine Kräfte freudig opfern bei der Mitwirkung an dem Aufbau einer glückseligeren Zukunft:

> Es ist eine Lust, bei einem tüchtigen Manne zu sein. Kräfte, die in der Welt nirgend mehr an ihrem Orte sind, wachen in solcher Nähe und unter solchem Schutze wieder zu neuem freudigen Leben auf.

Dass der Aufbau nicht ohne gewaltsame Mittel möglich sei, davon war er leidenschaftlich überzeugt. Ja er plant in seiner schrankenlosen Erregtheit eine blutige Schreckensthat für sein Volk: die Ermordung des Cäsaren selbst! *Deutschland gilt es* — diese heilige Parole schien ihm das Recht zu geben zu jeder verwegenen, jeder wilden, jeder grossen That. Von solchem glühenden Patriotismus gesteuert sollten die Segel seiner Dichterworte das schwache Schifflein des politischen Journales hinausführen in die verschlingende Sturmfluth der Zeit:

> Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendfältig, einer Eiche gleich, in den Boden der Zeit eingreifen, deren Wipfel Tugend und Sittlichkeit überschattend an den silbernen Saum der Wolken rührt, deren Dasein durch das Priesterthum einer Erlöserin geheiligt worden ist. Eine Gemeinschaft, die unbekümmert mit dem Geiste der Herrschsucht und Eroberung, des Daseins und der Duldung zu wenig ist wie irgend eine; die ihren Ruhm nicht einmal denken kann, sie müsste denn den Ruhm anderer und das Heil aller Uebrigen denken, die den Erdkreis bewohnen; deren angelegentlichster und ungebeuerster Gedanke noch von Dichtern und Weisen, auf Flügeln der Einbildung erhoben, Unterwerfung mit einer Weltregierung ist, die, in freier Wahl, von der Gesammtheit aller Länder-Nationen gesetzt wäre. — Eine Gemeinschaft, die, weit entfernt, in ihrem Busen auch nur eine Regung von Uebermuth zu tragen, vielmehr einem schönen Gemüthe gleich, bis auf den bewegten Tag an ihre eigene Herrlichkeit nicht geglaubt hat; die herumgeflattert ist, unermüdlich, einer Biene gleich, als ob nichts vom Ursprung herein Schönes in ihr schlafen wäre, in deren Schooss gleichwohl die Götter das Urbild der Menschheit reiner als in irgend einem andern aufbewahrt hatten. Eine Gemeinschaft, die dem Menschengeschlechte nichts in dem Wechsel der Einflüsterungen schuldig geblieben ist, die den Völkern, ihren Brüdern und Nachbarn, nur jede Kunst des Friedens, welche sie von ihnen erhielt, eine andere zurückgab. Eine Gemeinschaft, die an dem Gedeihen der Zeiten stets unter den Wackersten und Kräftigsten thätig gewesen ist, ja, die den Grundstein derselben gelegt hat, und vielleicht den Schlussstein darauf zu setzen, bestimmt war. Eine Gemeinschaft, die den Leibnitz und Guttenberg geboren, in welcher Goethe den Luftkreis zog, Tschirnhausen den Gang der Sonne lenkte, und Kepler der Gestirne Bahn verzeichnete. Eine Gemeinschaft, die grosse Namen, wie der Lenz Blumen aufzuweisen hat, die den Hutten, Sickingen, Luther und Melanchthon, Joost und Friedrich auferzog, in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat. Eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.

Das war Kleist's *Deutschland!* In dem Deutschland von 1810 und 11, nach dem Wiener Frieden, der jede Hoffnung des Dichters zu vernichten schien, gab es für ihn nur noch die öde Heimathstätte, da er sich selbst „mit Blut zu Grabe" bringen sollte. — Es war ihm nicht gelungen, den einflussreichen und den einer Erhebung der nationalen Kraft geneigten Männern jener Zeit näher zu treten, da die Persönlichkeit seines Genossen Adam Müller in den Kreisen der Regierung

und der höheren Staatsdiener für kompromittirend zu gelten schien. Als nun auch der politische Horizont sich wieder völlig verdüsterte, suchte er einen trübseligen Ersatz für den vergeblich erstrebten Männerverkehr in der melancholisch philosophirenden Freundschaft mit einer Frau, deren Bekanntschaft derselbe Genosse unglücklicher Weise ihm vermittelt hatte. Eine seelisch Kranke, an der Einbildung tödtlicher Körperkrankheit Leidende, in verbittertem Gemüthe des Lebens Ueberdrüssige, als die letzte Gefährtin des selber innerlich kranken, an seinen Hoffnungen als Deutscher und als Dichter von Neuem verzweifelnden, nur einer rettenden Liebe innig bedürftigen Kleist! Hier gab es weder *Liebe* für sein leidendes Herz, noch *Bildung* für seinen ermüdeten Geist; diese beiden Elemente seines rastlosen Jugendbegehrens blieben ihm in der entscheidenden Schmerzensstunde durchaus versagt. Nur Bitterkeit tauschte sich aus gegen Verbitterung, Unzufriedenheit gegen Friedlosigkeit, Verzweiflung gegen Zweifel, und aus der krampfhaften Erregtheit solcher gegenseitigen Reizungen zweier vergeblich ruhebegehrenden Seelen, sprang flüchtig wie das Laus aus dem Helme jenes unsinnige Versprechen eines gemeinsamen Sterbens. Gleichviel, wann etwa, ja ob überhaupt das Versprechen zur That werden mochte — es war gegeben und ward gehalten, wie es denn einmal wirklich dazu kam, aus der Mitte dumpf hinschleichender Zeit heraus, an einem Tage wie viele, einem unglücklichen 21. November des Jahres 1811. — *„Lass uns etwas Gutes thun und froh sterben"* —

Das wahrhaft Gute, das er gethan, für sein Volk gethan in der traurigsten Periode der Niederwerfung, das hat uns Kleist hinterlassen in seinen genialen Dichterwerken, deren durchaus eigenartigen Werth zu betrachten nicht heute unsere Aufgabe ist. Das ist etwas Gutes und Grosses, womit sich wohl sterben liess; denn starb nun Das, was in den Werken selbst als krankes Erzittern der dichtenden Menschenseele sich beklagenswerth kühlbar machte, so lebte in ihnen fort, was in jener kranken Seele als ein unerschütterlich Edles, Reines, Wahrhaftiges, Echtes und Deutsches noch nach Freiheit, Entfaltung, Wirksamkeit, Gemeinsamkeit — nach dem vollen Glücke des Lebens schrie. Seine Werke sind der wahrhaftige, lebende ganze Kleist: sie mussten unglücklich durch die Zeit gehen, gleich ihm, aber sie bleiben, wie er, ein ergreifendes, innig sympathisches Denkmal des leidenden und ringenden deutschen Geistes, ja, des *tragischen Genie's* in Deutschlands Geschicken!

Eine thörige Frage drängt sich gerne hervor aus dem schweigenden Kreise der Leidtragenden an dem Grabe eines tragischen Schicksals: „Was wäre geworden, wenn es anders kam?" — Es konnte nicht anders kommen: das Schicksal verlangte, nach dem ihm eigenthümlichen, ihm gleichsam in's Herz gegrabenen Gesetze, eben dieses Ende, dieses tragisch-ironische Ende! Wir konnten uns aber doch immerhin denken, jener unselige 21. November sei *ohne* den Zufall dieses nothwendigen Endes vorübergegangen; wenig über ein Jahr noch, und die Erhebung des Volkes begann: der Dichter Kleist wird zum Helden mit dem Schwerte und findet wirklich den *„schönen Untergang"*, den er erwünscht hatte, auf einem der blutigen Schlachtfelder des nationalen Freiheitskampfes! Er hätte dann den Ruhm, der ihm vor Allen gebührte, den Ruhm des Opfers für die Freiheit des Vaterlandes, nicht an den frohmuthigen Schildknappen der Erhebung: Theodor Körner verloren. Oder — lasse sich auch das denken: ein Kleist habe den Kampf überlebt! Abermals nur noch zwei Jahre, und die erhobene Stimmung des triumphirenden deutschen Männermuthes wäre in die Haidenebel der Demagogenverfolgungen gerathen; und das „Ende" hätte doch seinen trüben Novembertag gefunden. Aber in diesen kargen Augenblicken sieggekränzter Hoffnungen — es wären uns wohl freudigere Worte aus dem Herzen des Sängers von Hermann

und Homburg in die Seele geklungen; und wäre selbst Guiskard der Normann nochmals im Feuer der deutschen Völkerschlachten verbrannt, wer weiss es, welchen deutschen Heiden der Kranz des Siegers dann gekrönt, welche grosse vaterländische That der glückliche Genius des Leidens in erhabener Tragödie endlich noch gefeiert hätte?! Traume, wer träumen will: „Was hätte Kleist uns werden können?“ Der *„deutsche Shakespeare“*, sagen Einige mit hoher Begeisterung, und echt ist die Begeisterung und wohl begreiflich. Aber seit der britische Shakespeare deutsch geworden, haben wir den deutschen Shakespeare, und Heinrich von Kleist ist, was er ist, und braucht nicht anders zu werden, um zu begeistern. Auch wehmuthige Begeisterung ist ein wohlthätig dankenswerthes Gefühl für die moralisch bildsame Seele. — Doch Wieland's Prophetie? Erwartete sie nicht eine Erfüllung? Ist doch auch in denen, die den „deutschen Shakespeare“ uns noch zuwünschen, etwas von der Empfindung des Weimarer Altmeisters rege, dass „eine Lücke“ auszufüllen sei, die selbst „Schiller und Goethe“ unausgefüllt gelassen hätten. Es ist diess jene Empfindung, die späterhin dem Professorensinne deutscher Kunstkenner zu so mancher ästhetischen Begriffskonstruktion erwünschte Veranlassung gegeben hat. Die Vereinigung des Klassischen mit dem Romantischen! — Die Erfüllung der klassischen Form mit romantischem Inhalt! — Die Gewinnung des erhabenen Styles der Antike für den Shakespear'schen Individualismus! Zuletzt: die Beseelung des dichterischen Wortes mit dem Athem der Musik. Hier wird durch die Einführung einer unbegrifflichen, neuen Kunst die todte Konstruktion lebendig. Die edele Goethe'sche Symbolik, die Vermählung des Faust mit der Helena, welche dem tief besonnenen Dichter im schönen Spiele des Gedankens zu einem musikalischen Phantasiebilde halb opernhaft — halb dionysisch sich vorgestaltet hatte, ist in dem musikalischen Drama der Neuzeit als ein eigener hoher Styl des erregtesten künstlerischen Lebens verwirklicht worden.

Halten wir uns an das, was wir besitzen! Was der Wortdichter einen Guiskard nur in einer scenischen Unmöglichkeit, im Zusammenreden eines ganzen Chores *„das Volk“*, mit einer dramatischen Lebendigkeit und Energie ohne Gleichen in unserer Litteratur, anzudeuten versuchen konnte, ist im Orchester des musikalischen Dramatikers ideal-stylistische Realität geworden. Derjenige liebenswürdige Sänger der deutschen Freiheit, der nicht vor, nicht in den Schlachten sank, sondern über ihren blutigen Staub und Dampf hinaus uns die Lieder Körner's zum Werthe schmutternder und rührender Volkslieder mit der Macht seiner edelen Kunst erhob: C. M. von Weber hat das Seine dazu gethan, dass bald nach ihm das hehre Werk unserer Klassiker — nicht in seiner „Lücke“ ausgefüllt — nein, selber lebendig erfüllt und ihr erhaben wirkendes Sehnen stylvoll bestätigt werde. Nun haben wir ein deutsches Kunstwerk, von dessen sicherem Stylgrunde aus wir geklärten und befriedigten Blickes zurück — nicht herab — schauen dürfen auf alle edelen und bedeutenden Aeusserungen desselben in ihm lebendigen nationalen und menschlichen Geistes. Hier kann unser Urtheil von jener beglückenden Gerechtigkeit zeugen, welche ohne die irrende Erwartung eines noch kommenden wahren „Messias“, oder „Lückenfüllers“, ebenso wie dem *höchsten Genius* der Vergangenheit, auch dem bemitleidenswerthesten *tragischen Genie* ganz in gleicher Weise die ehrfürchtige Liebe zu dem ihnen Allen gemeinsamen, inneren Gotte zu weihen im Stande ist. So sind wir befreit von der bangen Thorenfrage: „was hätte Kleist werden können?“ denn im Besitze dessen, was uns seit seinem Ende zu Theil geworden, wissen wir auch, was er uns war, und was er uns bleibt.

Neuerdings scheint ja auch draussen in der modernen Welt seiner mit lebhafterer Theilnahme gedacht zu werden; man beginnt seines dürftigen Grabes sich zu schämen, seit die eleganten Villen der Berliner Bankiers, nebst Restaurationen,

Dampfschiffen und Dampfwagen, kurz alle musterem Repräsentanten der „Kultur" an die stillen Ufer des Wauser's herangerückt sind, und man sammelt wirklich nach 70 Jahren für ein würdiges Denkmal des Dichters auf seiner Gruft. Die beste deutsche Schauspielertruppe, die Meininger, hat aus der Mehrzahl der Kleist'schen Dramen bewunderte Hauptleistungen ihres klassischen Repertoires gemacht und weiss damit selbst Engländer und Ungarn zu erfreuen oder in Erstaunen zu setzen. Diess Alles wollen wir gut heissen; wollen auch gerne selbst, hier in unserer stillen Bayreuther *Zentralstelle*, der Redaktion dieser Blätter, freiwillige Gaben unserer Freunde für jenes Grabmal annehmen und wollen den Meininger Kleist-Aufführungen fernerhin das reichste Glück aus ehrlichem Herzen wünschen, selbst wenn wir noch bezweifeln müssten, ob auch die beste deutsche Schauspiel-Kunst heute das zu leisten fähig ist, was R. Wagner ihr in seiner Schrift: *„Ueber Schauspieler und Sänger"* gerade am Beispiele des „Prinzen von Homburg" erst noch zu erweisen aufgegeben hat. — Aber bei Alledem wollen wir uns dessen freudig bewusst bleiben: dass wir in unseren eigensten Festen, den weihevollen Darstellungen des neuen deutschen Kunststyles, am Würdigsten und Lebendigsten auch Das mitfeiern, was „Kleist's Unsterbliches" ist: den *deutschen Geist* der Wahrhaftigkeit und der edlen Herzenswärme in seinem tragischen Ringen nach einem höchsten *moralisch-künstlerischen Ideale menschlicher Kultur*.

H. v. Wolzogen

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Zum Weihnachtsfeste.

Was schenkt der „Wagnerianer" dem Gesinnungsgenossen oder dem Freunde, den er dazu werben möchte? Der Klavierauszug des *Parsifal* wird leider noch nicht unter den Christbaum gelegt werden können. Die *„Gesammelten Schriften und Dichtungen"* würden immer das vorzüglich zu Erwählende sein; — aber manchem deutschen Künstler und Kunstfreunde ist diese Gabe ohne Gleichen — selbst in der Lieferungsauflage — allzugross, woher es denn kommt, dass seltsamer Weise eine Majorität von guten Wagnerianern noch nicht einmal die Werke ihres Meisters besitzt. Bei E. W. Fritzsch in Leipzig sind sie allesammt für die Vereinsmitglieder zu ℳ 30 (geh. ℳ 40) zu haben. — Wer sich nach Kleinerem umsieht, dem darf das vortreffliche Werk nicht entgehen, das mehr als irgend ein anderes geeignet ist, noch ferner Stehende durch die Erregung persönlicher Sympathie und die Beseitigung vieler Irrthümer für unsere Sache zu gewinnen: es ist diess Glasenapp's *„Leben und Wirken R. Wagners"*, ein biographisches Meisterstück, in zwei starken Bänden von 888 Seiten gr. 8 alles enthaltend, was nicht nur der Wagnerianer von seinem Meister und der Entwicklung seiner Sache wissen muss, sondern was auch jeder Deutsche davon wissen sollte; und dieses Buch ist zu dem fabelhaft billigen Preise von *Mark 6* (geh. ℳ 9) durch die Vereinsmitglieder von C. Maurer in Cassel, resp. durch die Red. d. Bayr. Bl., zu beziehen. Längst hätte eine zweite, vervollständigte Auflage davon erscheinen sollen, denn die erste war bereits zum Festspiele von 1876 herausgekommen: es ist nicht möglich gewesen und wird wohl auch kaum bis zum Festspiele von 1882 geschehen können; so theilnahmslos hat unser Publikum sich dieser in ihrer Art einzigen Publikation gegenüber benommen. In Bayreuth, auf Bestellung von Mitgliedern, wurden innerhalb der 4 Jahre des Vereinslebens gerade 17 Exemplare verkauft: das macht also ein Exemplar auf hundert Mitglieder! Lasen die Deut-

sehen doch weniger Zeitungen und dafür wenige, aber gute Bücher! Sollten wir „Bayreuther", im weiteren Sinne, die wir doch lebendiges Kunstgefühl und das Ehrgefühl des Künstlersinnes haben wollen, nicht uns verpflichtet meinen, den Anfang damit zu machen und den Schlag an die eigne Brust zu thun: „es soll anders werden!"? — Aber wer auch nicht so weit gehen mag, hat wahrlich keine Ursache, ein Werk, wie das von Glasenapp, links in Cassel liegen zu lassen, etwa statt dessen Spielhagen's „Angela" oder Ebers' „Frau Bürgermeisterin" dem mehr oder minder „Wagnerisch" gestimmten Freunde in den heiligen Abend zu tragen, und am ersten Feiertag mit ihm die Hoftheater-Vorstellung des „Lohengrin" mit Strichgenuss zu besuchen, um der „Gesinnung" kräftigen Ausdruck zu geben! — Uebrigens giebt es auch noch kleinere, und doch ebenfalls ganz gute und zweckdienliche Weihnachtsgaben für den weitesten Kreis der Unsrigen: z. B. *Schuré's „musikalisches Drama"*, das in deutscher Uebersetzung bei Senf in Leipzig zu ℳ 2,75 (geb. ℳ 3,75) zu haben ist. Es enthält eine geistvolle Uebersicht über die Geschichte der Dichtkunst und der Musik von der griechischen Zeit bis zu R. Wagner, dessen Werke zu einer besonderen Besprechung eines jeden einzelnen derselben Veranlassung geben. Auch ist eine Ansicht des antiken Theaters und eines der besten Portraits Wagners beigegeben. — Solch ein recht anmuthiges Anregungs- oder Aufklärungs-Mittel, um es ohne viel Prätention zwischen andere geziemliche und zierliche Dinge auf den Festplatz guter Bekannter zu legen, ist das anonyme Büchlein: *die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen R. Wagner's* (Leipzig, Senf; geb. ℳ 2,50). Auch Martin Pluddemann's in zweiter Auflage erschienene „Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst": „Aus der Zeit — für die Zeit" (Senf; geb. ℳ 3) sind immer erneuter Empfehlung werth. — Wer etwas Ansehnlicheres als Bücher stiften möchte, der findet eine schöne Gelegenheit in der Acquisition von Kietz' überaus vortrefflicher *Wagner-Büste*, welche für Mitglieder von dem Künstler (Dresden, Wintergartenstr. 3) zum Preise von ℳ 18 zu beziehen ist. Eine andere Kolossalbüste des Meisters, deren Marmor-Original im Foyer des Leipziger Stadttheaters steht, vom Prof. zur Strassen, wird durch unsere Leipziger Vertretung (Hrn. Kaufmann Rudolf Zenker) zum Besten des Patronatvereines verkauft. Der Preis für die Büste in Orginalgrösse, 1½ Lebensgrösse, (Gyps) ist ℳ 40, in ⅔ Lebensgrösse (Elfenbeinmasse) ℳ 25; unsere Mitglieder geniessen eine Preisermässigung von 25%. — Wer schliesslich doch am liebsten bei der Musik bleibt, den erinnern wir an die für Mitglieder ermässigten Preise der *Klavierauszüge Wagnerischer Werke*, die bei P. Pabst in Leipzig (Neumarkt 13) zu haben sind:

Fliegender Holländer, 8°	ℳ 8,—	*Tristan und Isolde*, ohne Text 4°	ℳ 12,60
„ „ 4°	„ 13,60	„ „ vierhändig 4°	„ 18,—
„ „ ohne Text 8°	„ 4,80	*Rienzi*, 8°	„ 12,—
„ „ „ 4°	„ 12,—	„ 4°	„ 24,—
„ „ vierhändig 4°	„ 11,40	„ ohne Text 8°	„ 5,60
Tannhäuser, 8°	„ 9,60	„ „ 4°	„ 13,60
„ 4°	„ 19,20	„ vierhändig 4°	„ 16,—
„ Volksausgabe 16°	„ 3,20	*Das Rheingold*, vollst. Klavierauszug	„ 13,—
„ ohne Text 8°	„ 6,40	„ ohne Text	„ 8,—
„ „ 4°	„ 12,—	„ vierhändig	„ 14,50
„ vierhändig 4°	„ 16,—	„ Tonbilder	„ 5,—
Lohengrin, 8°	„ 4,50	*Die Walküre*, vollst. Klavierauszug 8°	„ 10,80
„ 4°	„ 11,40	„ 4°	„ 18,—
„ ohne Text 8°	„ 4,—	„ ohne Text	„ 11,—
„ „ 4°	„ 9,—	„ vierhändig	„ 16,—
„ vierhändig 4°	„ 12,60	„ Tonbilder	„ 11,—
Tristan und Isolde, 8°	„ 7,50	*Siegfried*, vollst. Klavierauszug	„ 20,—
„ „ 4°	„ 18,—	„ ohne Text	„ 14,—

Siegfried, vierhändig	ℳ 11,50	*Die Meistersinger*, vollst. Klavierausz.	
„ Tonbilder	„ 8,—	„ 8°	ℳ 13,50
Götterdämmerung, vollst. Klavierausz.	„ 24,—	„ 4°	„ 25,—
„ ohne Text	„ 20,—	„ ohne Text	„ 13,—
„ vierhändig	„ 16,—	„ vierhändig	„ 20,—
„ Tonbilder	„ 11,—		

Diese Klavierauszüge sind auch *elegant gebunden* zu haben, und zwar beträgt der Preis des Einbandes circa 2—3 ℳ. Bestellungen auf den Klavierauszug des „*Parsifal*" werden von derselben Handlung schon jetzt entgegengenommen. Auch hierfür wird den Mitgliedern Preisermässigung zugestanden.

Am 15. Dezember erscheint „*Parsifal u. d. Zaubermädchen*", mus. Bild von J. Rubinstein, Mitgliederpreis ℳ 1,20.

Litterarische Neuigkeiten.

Nach Weihnachten kommt Neujahr und mit ihm das Bedürfniss nach den neuen Kalendern. Wir wollen es nicht versäumen, die Musiker und Musikfreunde unter unseren Lesern abermals auf den bereits öfters empfohlenen „*Allgemeinen deutschen Musiker-Kalender*" unseres Mitgliedes Oskar Eichberg (Berlin, Raabe & Plothow ℳ 1,75) hinzuweisen, welcher alle Ansprüche, die man im Betreffe eines solchen jährlich sich erneuenden Vademecum's erheben darf, in vorzüglicher Weise befriedigt. Besonderes Interesse wird diesmal die vom Herausgeber geschriebene Erinnerung an die Berliner Mai-Tage (Liszt-Feier, Bülow-Konzert, Nibelungen-Cyklus) erregen; der einst viel beredete, nun geziementlich vergessene Abschluss der Theater-Viktoria im Viktoria-Theater ist mit Takt und Geschick völlig wahrheitsgemäss dargestellt; was es umsomehr bedauern lässt, dass ein unbedacht nachgeredetes Wort über den I. Cyklus die Ausdehnung dieses Lobes auf das gesammte, sonst vortreffliche Referat uns verbietet. — Was der Eichberg'sche Kalender für Deutschland, das ist der von Dr. Theodor Helm redigierte „*Fromme'sche Musikalische Welt-Kalender*" vornehmlich für die österreichischen Musiker, welche zwar noch nicht „die Welt" bedeuten können, aber doch gerade in unserem Vereine als eine hocherfreuliche und schätzenswerthe Majorität vertreten sind. Dieses gleichfalls mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit für die praktischen Bedürfnisse seines Publikum's reichhaltig ausgeführte „Werk seiner Zeit" (Preis: ℳ 1,10) bringt diesmal noch einen ganz eigenthümlichen Begleiter mit: einen den Mitgliedern des Bayreuther Patronatvereines und den Festspielgästen von 1882 gewidmeten, geschmackvoll ausgestatteten „*Richard Wagner-Kalender*" (Preis: 60 ₰). Es wird ohne Zweifel für die Mehrzahl unserer Freunde von Interesse sein, aus diesem bequemen Nachschlagebüchlein zu ersehen, was an jedem Tage des Jahres im Leben des Meisters und für die Entwicklung seiner Sache etwa seit 1830 bis 1882 irgend geschehen ist. Die Ausführlichkeit und Menge der gesammelten Daten ist so gross, dass freilich mancherlei davon durchaus entbehrlich, mitunter sogar in gewisser Weise komisch, anderes aber wiederum selbst für genauere Kenner überraschend erscheint. Die Arbeit, welche hier mit leichter Eleganz und für diesen und jenen strengen Freund der Sache vielleicht wie eine spielerische Kuriosität sich präsentiert, ist eine recht schwierige, und um der Sorgsamkeit ihrer Herstellung willen auch lobenswerthe gewesen, welche bei vielen Gelegenheiten dem Wagnerianer, und nicht nur Diesem, eine schätzbare Hilfe zu leisten vermag. Dass bei der Menge von Daten auch mancherlei Irrthümer mit unterlaufen müssen, ist schon im Anbetracht

der Unsicherheit unserer öffentlichen Quellen begreiflich; einzelnes allerdings fällt als leicht vermeidliche Irrung auf: z. B. die Bemerkung auf S. 15 Z. 6/7 v. o. u. a. Wer dem Kalender irgend Belehrung verdankt, kann diess nicht besser bethätigen, als indem er auch alle Fehler, die er bemerkt, dem Wunsche des Herausgebers gemäss, diesem berichtigend mittheilt. Die Besucher des „Parsifal" finden darin die Proben und Aufführungen des Festspieles von 1882 bereits verzeichnet und die bez. Tage im astronomischen Kalender durch den Druck bequem hervorgehoben. —

Ein sehr lesenswerthes Schriftchen (55 S. kl. 8° Preis 50 ₰) von unserem Mitarbeiter, Herrn Dr F. Grysanowski in Livorno, von welchem der nächste Jahrgang eine interessante Abhandlung über die *„Epidemien als Kulturkrankheiten"* bringen wird, ist bei Schmorl und von Seefeld in Hannover erschienen. Der Titel: *„Das ärztliche Konzil in London (August 1881)"* schrecke unsere Leser nicht ab. Ein jeder von ihnen wird Genuss und Belehrung, auf die angenehmste Weise verbunden, bei der Lektüre dieses mit Witz und Kenntniss aus menschenwürdigster Gesinnung geschriebenen Werkchens finden. Der Verfasser geht von der Betrachtung aus, wie heutzutage ein Uebermaass von *kollektivem Handeln* zu bemerken sei; jedes Kongrediren grosser Majoritäten sei aber theils überflüssig, theils gefährlich: nur die *Minoritäten* hätten eigentlich das Recht und die Pflicht, sich zu rüstiger Stärkung und tapferer Wehr gegen die Uebermacht der Gegner in Vereinigungen und Kongressen zusammen zu thun. Im weiteren Verlaufe der Schrift wendet sich der Verfasser vornehmlich gegen eine Rede des Professors Virchow, welche der Vertheidigung, oder richtiger: der Verherrlichung des *pathologischen Experimentes* galt. Hierbei ist es amüsant zu erfahren, wie der berühmte Redner ohne Weiteres Leichensektion und Vivisektion unter eine Kappe nimmt, als wenn zwischen *Leiche* und *virum* gar kein Unterschied bestände. Die von solchen Sectionsexperimenten lebende „Pathologie" heisst ihm die „reine Wissenschaft", die damit sich beschäftigenden Aerzte sind die Diener der „reinen Medizin", oder der „Medizin ohne Kranke" — nur leider nicht ohne Leiden, wie wir eben an den Vivisektionen sehen! Auch Professor Billroth's berüchtigte Magenresektionen sind Grossthaten solcher reinen Wissenschaft, wobei es gleichgiltig bleibt, ob die Kranken (welche dabei nicht fehlen) an den Folgen sterben: — „wenn nur die „Wundnaht" noch bei Lebzeiten des Patienten vollendet werden konnte, so ist die Wissenschaft befriedigt" — Karl Vogt hat gesagt: die Hunde seien für Schmerz wenig empfindlich, Prof. Ludwig erklärte, unter 100 Versuchen sei kaum Einer schmerzhaft; das Berliner Tageblatt verkündete, die Hunde freuten sich ganz unbändig auf das Sezirtwerden und drängten sich nur so an den wohlthätigen Tisch der Wissenschaft, — nun kommt noch Prof. Virchow und behauptet trostlich: *Quälen* sei weniger schlimm als *Sterben*, und der wissenschaftlich gequälte Hund könne *„möglicherweise den Rest seines Lebens noch in gutem Wohlsein verbringen"* Es ist ganz patho—logisch, wenn der gelehrte Proclazent solcher Ansichten in Entrüstung darüber geräth, dass man durch „unsinnige" Beschränkung der Möglichkeiten solcher wohlthuenden Quälereien die *„Freiheit der Wissenschaft"* antasten möchte! Aber, sagt der Verfasser, die Wissenschaft ist nur frei, solange sie nicht in das Gebiet des menschlichen Handelns eingreift; dann tritt das *moralische Gesetz* ein, und die Freiheit der Wissenschaft wird bedingt durch den ethischen Charakter des Handelns, wie durch die Sensibilität der leidenden Werkzeuge. — Die versammelten europäischen Gelehrten und Praktiker in London da-

gegen lohnten ihrem Redner durch die einstimmige Erklärung des Vivisektionsverfahrens zum pathologischen Dogma! — Endlich wirft der Verfasser noch einen Blick auf M. Pasteur's neues Prinzip der „Krankheitsproduktion". Wie durch eingeimpfte Pocken der im Körper des Menschen etwa befindliche Pockenstoff genöthigt werden soll, sich in einer Erkrankung zweiten Grades, dem sogenannten „Herauskommen der Pocken", aus dem Körper zu entfernen, anstatt auf die Monstre-Gelegenheit einer Epidemie zu warten, so will Pasteur z. B. auch die Cholera narren, nämlich durch Einführung von Cholera-Eiter, den er in Paris wie eine Art von Likor (*liqueur precieuse*) zu einem Sou das Fläschchen öffentlich an die heilsbegierige Menschheit verkaufen lässt, nachdem ihm an Hühnern das Experiment solcher künstlichen Cholera-Erkrankung bereits glücklich gelungen ist. So wird zuletzt die Menschheit völlig mit eiterigen Schutzstoffen durchseucht werden, um vor allen erdenklichen „Krankheiten" geschützt zu werden, bis sie, bei der zum wirklichen Schutze nöthigen, stetigen, womöglich monatlichen, Wiederholung der Impfungen, endlich in der That zu krank geworden ist, um noch krank werden zu können. Wäre M. Pasteur Pädagog, meint der Verfasser, so würde er die Werke Paul de Kock's und Emil Zola's in den Mädchenschulen einführen, um die jungen Eleven durch Präventiv-Impfung gegen spätere Anfechtungen zu schützen, und er beschliesst seine Broschüre mit den Worten: „Dies ist der Wahnsinn der Wissenschaft. Eine solche Wissenschaft scheint schon wegen der Freiheit, die sie beansprucht, gefährlich und wird es noch mehr in den Händen der Weltbeglücker. Ist alljährliche Durchseuchung aller lebenden Kreatur mit Jauche und Bakterien das einzige Mittel des Heils, kann Krankheit nur in Folterkammern erforscht, können Heilkräfte nur durch Vergiftungen ermittelt werden: so ist es an der Zeit, dass die bisher vergebens beglückte Menschheit sich entschliesse, auf diese Wohlthaten zu verzichten, dass sie lerne, ihr eigener Beglücker zu werden, indem sie die heiligen Pfade der Natur betritt, die einem jeden offen stehen, und dass sie ihren falschen Beglückern die ganze Grösse ihres Undanks zu erkennen gebe."

Im Verlage von Senf, Leipzig, erschien soeben „*Musik*" von Prof. Ludwig Nohl. (Mitgliederpreis broch. ℳ 5, geb. ℳ 6,25), welche reichhaltige Schrift neben grösseren Aufsätzen über Goethe, Mozart, Beethoven, Weber (Briefe) u. a. auch ein für unsern Kreis gewiss nicht minder interessantes Kapitel „Wagneriana" enthält.

Vorträge im Interesse unserer Sache.

Herr Dr. Ludwig Schemann hat am 13. November zu Magdeburg, auf die Aufforderung der dortigen Vertretung (Prof. Rebling), einen Vortrag gehalten über „*R. Wagner's Bedeutung für das geistige Leben der Nation*". Es wäre wünschenswerth, wenn dergleichen Versuche, eine allgemeinere Aufmerksamkeit auf die weiterreichenden Beziehungen der Wagnerischen Kunst zu lenken, weit öfter wiederholt würden, und zwar, wie hier, von den Besten unserer Genossen, damit auch das grössere Publikum allmählig bewogen werde, darauf hinzuhören und — solange wir in unsern Theatern keine Musterdarstellungen idealer Kunst erleben können, — sich daran zu gewöhnen, nicht allein nach momentanen künstlerischen Anregungen oder auch wohl Verstimmungen über die Bedeutun und Wirksamkeit R. Wagners, seiner Kunst und seiner Sache, zu urtheilen.

Während des Wintersemesters 1881/82 hält Herr Dr. Heinrich v. Stein, unser werther Mitarbeiter, an der Universität zu Halle a. d. S. eine öffentliche Vorlesung je einmal in der Woche *über den Zusammenhang von Kunst und Philosophie, mit besonderer Berücksichtigung Richard Wagners und der Bayreuther Blätter*. Es werden darin vornehmlich die grossen Vertreter der Wahrhaftigkeit in Philosophie und Kunst Rousseau, Goethe, Schopenhauer, Wagner betrachtet werden, ausgehend von des Erstgenannten Kritik der Renaissance, bis zu dem neuen Gesammtkunstwerken des Letzten und der Bedeutung seines Geistes für eine wahrhaftige Kultur. So bildet die Vorlesung eine Zusammenfassung und weitere Durchführung der Gedanken, welche unsere Leser in den einzelnen Artikeln des Vortragenden, die von unsern Blättern gebracht wurden, sich mitgetheilt gefunden haben. Wir durften die bemerkenswerthe Thatsache, dass gegenwärtig eine solche Vorlesung an einer deutschen Universität stattfindet, unseren Mitgliedern nicht verschweigen.

Ein offenes Wort über die Aufführungen des „Parsifal".

Es ist nicht zu leugnen, dass die Aufführungen des „*Nibelungenringes*" auf verschiedenen deutschen Bühnen, schon weil sie nur seltener und dann meistens mit besonderer Festlichkeit stattfanden, jenen Bühnen gelegentlich eine etwas strengere Auffassung ihrer künstlerischen Verpflichtungen auferlegt haben, als wie dies bei den gewöhnlichen Repertoire-Vorstellungen, hinter auch unserer edelsten klassischen Werke, sonst der Fall zu sein pflegt. Lange eingelebte Gewohnheiten wurden durchbrochen, Festcyklen und Wandergastspiele ganzer Theatergesellschaften und Elitetruppen erregten ein allgemeineres Interesse, wie es dem sinkenden Werthe des modernen Theaters nicht mehr hatte geschenkt werden können. So ward hier — wenigstens in gewissen, nicht wohl zu beseitigenden Schranken — etwas Besseres erwirkt und, durch die Wirkung dieser, als solch ein Besseres sich öffentlich darstellenden Werke, im Publikum ein neuer Same von Möglichkeiten für das Beste gesäet. Je mehr die gesellschaftlich akkreditirte Kritik sich den allgemeinen Glauben an die Unaufführbarkeit dieser Werke und an die Unwiederholbarkeit des ersten Bühnenfestspieles zu Nutze gemacht hatte, um dieselben zu Phantomen und Gespenstern in der Vorstellung des Publikums zu verscheuchen: desto überraschender wirkte jetzt ihr begeisterndes Auftreten allerorten, und liess nun auch das verketzerte Bayreuth als nicht ganz so phantastisch, nicht ganz so verwerflich, vielmehr als diskutirbar und besuchbar erscheinen.

Allerdings möchte es Manche bedünken, als würde der Charakter dieser auswärtigen Nibelungen-Aufführungen wesentlich gewonnen haben, wenn es sich hätte ermöglichen lassen, dass vor der Ueberantwortung dieser kolossalen Aufgaben an die öffentlichen Bühnen erst noch eine mehrmalige Wiederholung der vorbildlichen Darstellungen derselben Werke in Bayreuth stattfinden konnte. Dass dies nicht möglich war, ja vielmehr nach den damaligen Verhältnissen sich gegenseitig ausschliessen musste, das hat damals die öffentliche Erscheinung der „Nibelungen" beschleunigt. Sie haben sich in den letzten Jahren ebenso rasch dort ausserhalb verbreitet, als bei uns die Ermöglichung eines neuen Festspieles nur langsam sich zur Verwirklichung fort entwickelte. Dieses neue Festspiel aber tritt nun gleich hier, in Bayreuth, als ein *öffentliches* auf und gewinnt sich dadurch seine Lebensbedingung auf der Bühne überhaupt, welche zugleich die Lebensbedingung für die ganze Bayreuther Unternehmung ist.

Diese Lebensbedingung lautet: *das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" wird ausschliesslich nur auf der Bayreuther Bühne öffentlich aufgeführt.*

Es gilt die Verwirklichung der Idee der Bayreuther Schule, in jener lebendigen Form alljährlicher Musteraufführungen der Meisterwerke dramatischer Musik, denen sich auch symphonische Aufführungen gelegentlich anschliessen können. Wenn diese Idee jemals zu realisiren sein sollte, so musste — das hatte die stumme Antwort von 1877 uns gelehrt — eine dauernde Basis aller Bayreuther Unternehmungen darin gefunden werden, dass das deutsche Publikum alljährlich hier in Bayreuth etwas erleben konnte, was ihm nirgend sonst, auch in der schwächlichsten Form eines problematischen Annäherungsversuches nicht, zu allgemeiner Kenntniss und öffentlichem Genusse dargeboten ward.

Dieses war das neue Werk Wagner's, welches seinem *religiösen* Inhalte gemäss von vornherein jeder Berührung mit dem gewöhnlichen Bühnenwesen, sei es als „Repertoirstück", sei es als „Wanderzugstück", durchaus entzogen bleiben musste. Nicht ohne sehr bestimmte Absicht hatte es den Titel erhalten, in welchem die *Weihe* der Bühne zum Ausdrucke kam. Diese Bühnenweihe ist nicht zu trennen von dem Begriffe der reinen künstlerischen Idee von Bayreuth. Auch die bestgeleitete Bühne, auch die ausgezeichnetste Theaterunternehmung ist es nicht im Stande, sich diese Weihe, etwa durch blosse Acquisition eines „Aufführungsrechtes" auf jenes nur für Bayreuth geschaffene Kunstwerk, nachträglich beizulegen. Ein solches „Aufführungsrecht" ist einfach eine Widersinnigkeit, und jeder Gedanke daran ein Unsinn.

Fühlt man denn nicht den tiefen inneren Widerspruch zwischen den Charakter unserer gesellschaftlichen Theaterwelt und dem Charakter — nicht nur dieses Dramas als solchen — sondern vielmehr eben jener idealen *Kunstweihe*, welche sich in ihm als religiöse Symbolik verkörpert hat? Wer diesen Widerspruch **nicht** fühlt, der wird es freilich nicht leicht begreifen, inwiefern die Existenz des Gedankens von Bayreuth abhangen könne von der Reservirung dieses einen Werkes für das Bayreuther Haus, und inwiefern auch die Existenz des Werkes selber, seine Lebensmöglichkeit also, abhangt von seinem ausschliesslichen Erscheinen an dieser durch es selbst geweihten Stätte.

Es ist **dafür allein geschaffen, und mehr als dieses: es schafft sie uns zur dauernden *Institution***.

Wenn nun die alljährlichen Aufführungen des „Parsifal", nur in Bayreuth, das mehr und mehr dafür interessirte Publikum aus aller Welt Enden wieder und wieder hierher geführt, und damit nach jedem Festspiele auch die *materielle* Möglichkeit der nächsten Wiederholung in zunehmend reichlicherem Masse garantirt haben werden: dann würde eine jede dieser nächsten Wiederholungen, im Anschluss an die stäts von Neuem einweihende Darstellung des „Parsifal", auch zuvörderst regelmässige Musteraufführungen der andern Werke Wagner's bringen können. Allein für sich konnten diese letzteren Aufführungen bisher noch nicht als künstlerische Nothwendigkeit von demselben Publikum verstanden werden, dem jene Werke in ihrer gewöhnlichen Theatererscheinung bereits genügten. Nun erst im Anschlusse an „Parsifal" und unter dem Einflusse der aufklärenden Gewöhnung an diese Bayreuther „Stylschule" überhaupt, nun erst wird auch eine immer grössere Menge von Kunstfreunden es einsehen lernen, was jene früheren Werke, und was ebenso auch aller öffentliche Kunstbetrieb in Ansehung jeder klassisch werthvollen Meisterschöpfung, durch strenge Befestigung einer meisterlichen Tradition ihres reinen Styles noch zu gewinnen vermögen, ja, wie sehr sie dessen zu ihrem wahren *Leben* in die Zukunft unserer öffentlichen Kunstwelt hinein bedürfen!

Mehr oder weniger mag auch die Gegnerschaft, deren Macht in der Konservirung des Gewohnten und Mittelmässigen wurzelt, diese weitreichende Bedeutung der Traditionsbildungen in Bayreuth ahnen. Glaubt dieselbe nun, in Folge einer rein äusserlichen Abschätzung ihrerseits, es auch zu verstehen, wie die Existenz dieses Bayreuther Gedankens abhängt vom Besuche der „Parsifal"-Aufführungen, — nichts liegt ihr näher, als diesen Besuch auf alle mögliche Weise zu hintertreiben, und nichts leichter dann, als die Nachricht auszusprengen, der „Parsifal" werde demnächst gleichfalls auf die Weltwanderschaft gehen, und etwa von der Gesellschaft des Direktor Neumann, oder wessen sonst immer, effektvoll aufgeführt, allen neugierigen Bewohnern unsrer Grossstädte sich öffentlich präsentiren.

Wesshalb sich dann noch die Mühe machen nach Bayreuth zu pilgern?!

Solche, böswillig aller Wahrheit Hohn sprechenden, gelegentlichen Notizen, wie sie noch kürzlich in den Zeitungen auftauchten, können der edelsten Sache, und der Möglichkeit ihrer unersetzlich heilsamen Wirkungen für die deutsche Kunst, ungemein viel schaden. Mag der genannte Direktor, mag der Meister selbst hernach zehnmal durch die gleiche Presse erklären, dass die Nachricht grundfalsch und ganz erfunden ist: von der ersten Notiz bleibt immer etwas haften, und jedes Dementi, auch das zweifelloseste, bringt das Geburtsrecht der Bezweifelbarkeit mit sich.

Das sind die „Mächte", welche Gewalt haben über die Schicksale auch des Besten und Idealsten dieser Welt! Und in diese Welt sollte das Kunstwerk des „Parsifal" seine religiöse Weihe hinaus und zu Markte tragen? —

Erlebt es nur erst, hier an seiner einzigen öffentlichen Lebensstätte, in Bayreuth, wo die edelste Idee auch ihm das Haus geschaffen hat, das ihm ein würdiger Tempel zu werden verdient! Jeder, der es dort miterleben wird, der wird hernach mit zweifelloser Entschiedenheit es bekennen müssen, dass nur eben hier das Liebesmahl des heiligen Grales genossen, nur hier die Taufe der Kundry vollzogen, nur hier der Gral entsühnt, enthüllt und geweiht, nur hier die „Erlösung des Erlösers" im symbolischen Bilde des religiösen Dramm's mit aller Lebendigkeit eines wahrhaftigen Schauspiels und mit dem vollen Seelenathem der Musik zur wirklichen, öffentlichen Darstellung vor einem versammelten Publikum gelangen kann.

In die Welt hinaus wird von dieser religiösen Weihe idealer Kunst nur dasjenige dringen, was als der realisirte Gedanke von Bayreuth auf diese weihenden Darbietungen begründet werden soll: die vorbildlichen Wirkungen der *Styltradition*, wie sie alsdann in den sich anschliessenden Bayreuther Bühnenfestspielen ihren dauernden künstlerischen Ausdruck erhalten würde.

Damit dieses möglich werde, darum gelangt der „Parsifal" zur Aufführung, und damit er zur Aufführung gelangen könne, darum ist jenes unerschütterliche Bayreuther Grundgesetz gegeben worden, dessen Kenntniss jeder unsrer Freunde nach Möglichkeit verbreiten sollte:

Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" wird ausschliesslich nur auf der Bühne des Bayreuther Festspielhauses öffentlich dargestellt". —

D. Red. d. B. Bl.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Gessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Dezember. Zwölftes Stück. 1881.

Inhalt: — Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's. Von Heinrich von Stein. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. — 2. Von der Sperlingsgasse bis zum Krähenfelde. Von Hans von Wolzogen. — Geschichtlicher Theil: Nachruf für Karl Brandt. — Generalregister. —

Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's.

Von Heinrich von Stein.

Mortels, ceux n'êtes pas abandonnés; la nature est encore.

Émile, IV. Buch.

Von einer Verurtheilung der Renaissance als Zivilisazion war auszugehen, wenn wir die vom Kunstwerk eingegebenen Gedanken zur Schöpfung einer neuen und wahren Kultur historisch erlautern wollten. Zunächst vertrauten wir uns, in Betreff jener Epoche selbst, der Führung Gobineau's und seiner „Renaissance" an; sodann erinnerten wir uns daran, dass die grosse Dichter-Erscheinung dieser Periode, in der gesammten Gestalt ihrer poetischen Gebilde, ein eben solches Urtheil über ihre historische Umgebung thatsächlich enthält; wie dort Shakespeare, so wäre auch Cervantes und sein Don Quixote in diesem Sinne leicht zu deuten gewesen. Was uns nun in diesem Falle als Richtung eines genialen Instinktes in den Tiefen geheimnissvoller, ja räthselhafter Persönlichkeiten vermuthungsweise wahrnehmbar ward, das ist auch einmal mit absichtsvollem Bewusstsein, in breitester Ausführlichkeit, und sogar unter dem lauten Beifalle der litterarischen Welt ausgesprochen worden. — Bereits gehört die französische Renaissance, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, der Vergangenheit an; der Esprit der Aufklärung hat sich gegen den klassischen Absolutismus aufgelehnt und abermals eine Zeit der litterarischen Blüthe geschaffen, mit welcher der Geist der Renaissance in eine neue glänzende Phase getreten ist. Diese Welt ist es, welche Rousseau eine ver-

fallende und entartete genannt hat, indem er durch seine erste Schrift (1750) die Frage der Akademie von Dijon, *ob die Erneuerung der Wissenschaften und Künste zur Verbesserung der Sitten beigetragen habe*, leidenschaftlich verneinte.

Die entscheidende Wendung dieser Schrift bestand gerade darin, dass ihr Verfasser sich nicht auf historische Schilderungen und Erwägungen aus den jüngstvergangenen Jahrhunderten einliess, sondern, sein Jahrhundert als das Ergebniss jenes geistigen Aufschwungs auffassend, durch einen Hinweis auf die sittliche Hohlheit dieses letzteren die gestellte Frage beantwortete. Rousseau richtet an seine Zeitgenossen die Gegenfrage, ob sie sich durch allen Fortschritt der Wissenschaft, die Blüthe schöner Künste, allseitigen litterarischen Betrieb und Jubel der Aufklärung in ihrem Thun und Sein gebessert fanden, und ist durch die Art und Weise, wie er diese Frage stellt, ihrer Verneinung im Gemüthe des Lesers versichert. Denn er umgiebt dieselbe mit begeisterten Verherrlichungen spartanischer und altrömischer Tugend, welche keinenfalls der Pflege der Wissenschaften und Künste entstammt, vielmehr durch eine Berührung mit diesen und ihrem Elemente, der Ueppigkeit, jedes Mal geschädigt worden sei. Hiermit nun sollte es wohl nicht auf die paradoxe Verurtheilung aller geistigen Kultur abgesehen sein, wie es Manche haben verstehen wollen; vielmehr enthält die Abhandlung gegen Ende eine nachdrückliche Anerkennung der wahren Grössen des Wissens, wie sie gerade das in Rede stehende Zeitalter hervorgebracht habe, und die Schärfe des Urtheils trifft demnach ausschliesslich den allgemeinen, geschäftsmässigen Betrieb der Litteratur und Wissenschaft. Aber allerdings sollte hiermit geltend gemacht werden, dass der Maassstab wirklicher Kultur nicht darin zu finden sei, was die Leute wissen und sagen, sondern darin, was sie thun.

Dass nun jedoch dieser Angriff auf das Zeitalter der Litteratur selbst wieder litterarischen Erfolg hatte, und dass der Autor, welcher den Buchdruck verdammte, bald seinen Pressen wie kaum ein anderer zu thun gab, dies ist naturgemäss weniger aus einem Verständniss für Umfang und Tiefe der Rousseau'schen Kritik, als vielmehr aus der Empfindsamkeit für jene dichterischen Verherrlichungen des Alterthums zu erklären. Diese, wie später das Glaubensbekenntniss des savoyardischen Geistlichen, wurden der Ursprung einer ganzen Welt von Idealen, welche, mehr als man es vermeinen sollte, auch wohl noch heute Unterricht der Jugend und Denkweise des Alters beherrschen. Aber „das Ideal" ist, auch im wahren und echten Sinne genommen, nicht dem Worte, doch dem Sinne nach, eine Schöpfung Rousseau's. Dies veranlasst uns, an dieser Stelle näher auf ihn einzugehen, indem wir von vornherein darauf hinweisen können, dass die Betrachtung des Dichters Rousseau, welcher aus der Fülle seines idealen Empfindens den Blick strenge rechtender Wahrhaftigkeit auf die ihn umgebende reale Welt richtet, in den durch „Religion und Kunst" entscheidend erweiterten Gedankenkreis der Bayreuther Blätter gehöre, sowohl des kritischen als des positiven Inhalts dieser Erscheinung wegen.

Was wollen wir jedoch des Genaueren darunter verstehen, dass Rousseau den Begriff des Ideals geschaffen habe? — Man möchte fast auf den Gebrauch dieses doch andererseits dem Gefühle des „Idealisten" so viel sagenden Wortes

verzichten, wenn man wahrnimmt, wie schwer der Sinn desselben auch aus den Autoren ersten Ranges, welche es anwenden, übereinstimmend festzustellen ist. Maassgebend für uns nun seien die wenigen, höchst nachdrucksvollen Stellen, in welchen es bei Schopenhauer vorkommt, im zweiten und dritten Buche des Hauptwerks, ersten Bandes, S. 174 und 262 der vierten Auflage. Wenn der schöpferische Drang des Menschengeistes „gleichsam die Natur auf halbem Worte versteht und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt"; wenn die Idee (abermals genau im Sinne Schopenhauer's verstanden) durch ihr Auftreten in einem menschlichen Gemüthe gestaltend an der Realität zu arbeiten beginnt: dann reden wir von idealem Streben und Können, von einer Wirksamkeit des „Ideals." Insofern nun ist wahre Kunst stäts die Werkstätte des Ideals gewesen; nicht stats aber ist ein solcher idealer Anspruch auf Gestaltung der Dinge dieser Welt mit philosophischem Bewusstsein ausdrücklich erhoben worden. Vielmehr diess konnte erst geschehen, wenn einmal der gute Mensch sich seines idealen Besitzes nicht mehr unkritisch und unmittelbar, in Glaube und Sitte, bewusst war: dann musste er sich mit dergleichen Antrieben auf die Umwege philosophisch-litterarischer Erwägung gewiesen fühlen, und desshalb blieb die Erfindung des „Ideals," mit Ausnahme einiger nahe verwandter Regungen der hellenischen Litteratur, den Jahrhunderten nach der Renaissance vorbehalten; sie ist „modern." So schuf denn auch Rousseau dasselbe nicht mit der kühnen, sieghaften Sicherheit des Künstlers, und seine Ideale schienen sogar auf die Steigerung des natürlichen Verhaltens durch die Betheiligung menschlicher Besonnenheit, wie diese der Sinn der Kunst in ihrer Beziehung zur Natur ist, zunächst noch völlig verzichten zu wollen. Natürlichkeit an sich selbst erschien ihm als einziger Inhalt der idealen Ansprüche, welche er gegen die Wirklichkeit, in welcher er lebte, geltend zu machen sich gedrungen fand.

Man versteht hieraus, wie nicht allein Rousseau's herbes Urtheil, sondern sein leidenschaftlicher Fluch eine Zeit treffen musste, welche seinen höchsten Empfindungen eine solche Einschränkung aufzwang; wie er sein Meisterwerk, die „Nouvelle Héloise," mit dem Ausrufe beginnen konnte: „warum habe ich nicht in einem Jahrhundert gelebt, wo ich diese Briefe hätte verbrennen dürfen, anstatt sie zu veröffentlichen!" Denn es war durch diesen eigentlich nur negativen Inhalt seines Ideales bedingt, dass dasselbe sich dem Leben gegenüber als wirklich gestaltende Macht nicht zu bewähren vermochte. Wenn uns nun von dieser seiner wahren Unseligkeit schlimmere und strengere Kunde, als es Schmähungen und Angriffe je vermocht hätten, die eigenen Bekenntnisse des Denkers ertheilen, so ergiebt sich uns aus diesem Grunde als deren innerste Bedeutung abermals eine ergreifende und allergewichtigste Anklage gegen den Charakter der den Philosophen umgebenden Zivilisazion; wahre Genialität aber und heldenhafte Grösse erscheint, trotz jener Einschränkung, bereits darin, dass Rousseau dieser Zivilisazion gegenüber doch wenigstens eine so reine und tiefe Empfindung für die schuldlosen Gründe des Seins und für den lauteren Anschein der minder bewussten und der bewusstlosen Daseinsformen zu fassen, festzuhalten und auszudrücken im Stande war. In diesem Sinne, dass seine produktive Kraft und schöpferische Bedeutung allein in einer abnormen Steigerung der rezeptiven Fähigkeiten, in einer Steigerung der

Empfindsamkeit zur seelischen Gewalt bestanden habe, erklären wir uns auch ein so paradoxes Wort, wie das des Jean Paul, Jean Jaques' genauen Kenners und treuen Anhängers: wenn derselbe, in seiner Vorschule zur Aesthetik, Rousseau als Beispiel eines rezeptiven Genies namhaft macht. In gleicher Weise dürfen wir uns auf Schiller's „naive und sentimentalische Dichtung" berufen; nicht nur auf jene Stelle (Elegische Dichtung Al 4), in welcher er den Widerspruch zwischen der Bedingtheit der Rousseau'schen Leistungen als Kunstwerke, und der ungewöhnlichen Stärke seiner seelischen und geistigen Regungen aufzulösen bemüht ist; sondern auch auf die Erörterungen der allgemeinen Einleitung (bes. Al. 27.), inwiefern das Ideal aus der Idylle der Naturbetrachtung hervorgehe. Denn eben in der genialen Wahrhaftigkeit dieser Empfindung für die Natur erblicken wir Rousseau's Schöpfung des Ideals; sie aber spricht uns aus seinen Schriften verständlich, ja übermächtig an. — Auch im Leben verdankte er ihr den fast einzigen Augenblick eines freien Aufathmens; als er, auf der Insel im Bieler See mit Pflanzen und Bäumen, mit Blumen und Schmetterlingen allein gelassen, sich deren Betrachtung hingab, und sich so, auf kurze Zeit, vollkommen glücklich wähnte. Diess Bild, der tief erregte Denker im einzig ihm genugthuenden Verkehr mit einer allem menschlichen Thun entlegenen Welt, ist eine überzeugende Mahnung daran, was zunächst und vor allem der wild entarteten Menschheit nöthig sei.

„Rückkehr zur Natur" hat eine neue Bedeutung erhalten, als unser Meister den Ausgangspunkt einer Regeneration der Menschheit in dem umzuwandelnden Verhältniss zu unseren vernunftlosen Brüdern, den Thieren, nachwies; und die Tragödie der Erlösung „Parsifal" knüpft den ersten Hinweis auf die höchste Vollendung an die Trauer um das ermordete Thier, die letzte Gewissheit derselben an den Anblick der blühenden Aue an. Indessen wir Modernen, in den Trümmern mittelalterlicher Kultur und geblendet von dem da und dort aufleuchtenden Geiste der Renaissance und den Perioden seines Glanzes, vergessen hatten, dass fester, vielleicht selbst fruchtbarer Boden unter den Trümmern sei, ist dieser Gedanke und dieses Werk in wahrhaftigen Herzen das Samenkorn einer neuen Kultur. In den Betrachtungen nun, welche diese Auffassung historisch erläutern wollen, darf Rousseau's nicht vergessen werden, obgleich in ihm jene Rückkehr zur Natur eher eine Verzichtleistung auf irgend welche den Menschen wirklich erlösende That enthielt.

Tout ce qu'on fait les hommes, les hommes peuvent le détruire: il n'y a de caractères ineffaçables que ceux qu'imprime la nature.

Wirkungen freilich sind ihm gerade im Reiche der That zu Theil geworden, wie keinem anderen Manne des Gedankens jemals, soweit unsere Kunde der Geschichte reicht. Seines Namens und Geistes berühmte sich die beispiellose Erregung eines ganzen Volkes, die für alle Welt bedeutsame Epoche der französischen Revolution. — Wollen wir nun diese Wirkung ergründen, so haben wir uns nur der Carlyle'schen Deutung jener Epoche zu entsinnen, um deutlich zu erkennen, was einzig in Rousseau's Werken so wirkenskräftig sich

bewährt habe. Wenn nämlich jener grosse Seher des Vergangenen die Gewalt der revolutionären Bewegung deutet als eine Aufraffung gegen Lug und Trug, so erschien uns ja, entsprechend, eine solche wahrhafte Empfindung für die der Entartung und dem Verfall unerreichbare, reine Natürlichkeit als die Rousseau eigenthümliche, geniale Kraft. Und so dürfen wir uns hier einer grossen Erscheinung freuen: eines tiefinneren Einklanges zwischen dem kühnsten, gemeinsamen Beginnen einer plötzlich sich besinnenden Menge und den utopischen Träumereien eines Einsiedlers; einer Erscheinung, von welcher ein weit torpideres Jahrhundert erst wieder zu lernen hätte, ehe es die Ideale der ihm gewordenen, viel gewaltigeren Schöpfungen begriffen zu haben meinen darf. Aber hiernach stehen wir denn eben selbst, trotz aller Folgen und Wirkungen Rousseau's und der Revolution, doch erst wieder am ersten Anfange einer wirklichen Erneuerung und Erhebung des Menschengeschlechtes, und müssen uns wohl gar für belehrt halten, dieselbe sei von Grund aus anders anzugreifen. Eine Bedingtheit also seines historischen Erfolges wird sichtbar, ebenso wie uns eine Schranke seiner ideellen Leistungen fühlbar wurde.

Wir sehen die Revolution, sobald sie zum Siege gelangt ist, an ihren Zielen irre werden, ja durch eine offenbar werdende völlige Ziel- und Zwecklosigkeit die Reaktion nothwendig herbeiführen. Nicht nur erweist sie sich unfähig, eine reale Umgestaltung hervorzubringen, sondern es verschliesst sich sogar gerade ihren glücklichen Theilnehmern jede Fassungskraft für den Gedanken einer solchen positiven Schöpfung: dafür wird von ihrem Triumphator Robespierre der Kultus einiger hohlen Worte als ein seiner Bedeutung nach unverkennbares Siegeszeichen auf dem Gipfel dieser grossartig eruptiven Erhebung aufgepflanzt. Inwiefern nun auch hierin Rousseau's Einfluss sich nicht verleugne, diess glauben wir bereits vorbereitend angedeutet zu haben, wenn wir den seinen Schriften von vorneherein gezollten Beifall mehr auf die in denselben enthaltene Rhetorik, als auf ihren tieferen Gehalt bezogen. Durften wir die gewaltige Unwillkürlichkeit des Sturmes auf die Bastille als der tiefen und in einem gewissen Sinne ihm selbst unergründlichen Gemüthserregung Rousseau's verwandt erkennen, so müssen wir uns doch auch anderer seits die Beziehung aller seiner ausdrücklichen Verlautbarungen zu der Denkweise eines Robespierre eingestehen. Jean Jaques hat es nicht vermeiden mögen, dem Publikum und königlichen Hofe auch selbst in Schäferspielen zu gefallen: nun verrathen die Handlungen seiner zugleich erfolgreichsten und lautesten Bekenner, dass ihre Gesinnung die Empfindsamkeiten des Rokkokko nur durch anders benannte, aber im Grunde keineswegs tiefer und besser empfundene Ideale zu ersetzen vermag.

Hätte Rousseau stäts in seinem Auftreten und seinen Schriften „den Muth seiner Empfindungen" gehabt, so würde von einem solchen Gegensatze unwillkürlicher und eigentlicher Einwirkungen nicht in gleichem Maasse zu reden sein. Er würde dann die hauptsächlich hier in Betracht kommende Schrift, den *contrat social*, schwerlich geschrieben haben; denn dieselbe schmeichelt einem vagen revolutionären Antriebe durch ihr Spiel mit tausendfach ausdeutbaren Worten, ohne den tiefen Ernst, welcher sich in solchen Antrieben missverständlich verbirgt, anzuregen oder zu gestalten: es scheint auch die biographische Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, dass sie nicht

aus seelischen Erfahrungen, wie wir diese übrigens von den Schriften unseres Autors anzunehmen uns veranlasst sahen, sondern aus kritisch-litterarischen Studien entstanden ist. Jenen grossen und wahrhaften Regungen also verdankte es zwar Rousseau auch hier, dass seine Ideen dem gemeinen Laufe der politischen Thatsachen und Erwägungen sich gänzlich enthoben; aber er vertraute ihnen nicht genug, um ihnen, mit Entschiedenheit, alle Politik unterzuordnen, und demnach durch sie die politische Tradition nicht nur revolutionär anzugreifen, sondern reformatorisch zu ersetzen. Worin anders bestände eine Beziehung jener Empfindungen auf die Gestaltung der Wirklichkeit, das heisst, nach unserer oben gegeben Erklärung, ihr Verständniss und ihre Mittheilung als Ideal? — In unseren Tagen hat in dieser Weise ein grosser Schriftsteller und vielkundiger Gelehrter, Eugen Dühring, die Lehre von der Gesellschaft auf die lebendigen Beziehungen zwischen Mensch und Mensch begründet und seine Hoffnungen von sozialistischer Natur an die tiefe Erneuerung dieser Beziehungen in Wissen und Empfinden angeknüpft: er hat somit Rousseau's Werk durch eine Erweiterung seiner Aufgabe und eine reichere, systematische Begründung der ihr zu gebenden Lösung fortgesetzt. Einer Kenntniss desselben verdanken wir zum grossen Theil die hier gegebene Auffassung des grossen französischen Revolutionärs; und zwar demgemäss der Kenntniss seiner gesammten Leistungen noch mehr, als seinen zahlreichen einzelnen, direkt auf Rousseau bezüglichen Aeusserungen in Schriften und Vorträgen. — Einer solchen einzelnen mündlichen Aeusserung jedoch entnahmen wir eine erste Aufklärung über das uns zunächst beschäftigende Problem, warum die eigentliche Tiefe der Rousseau'schen Natur weder in seinen Wirkungen, noch auch sogar in seinen Werken zum vollen Ausdrucke gekommen sei.

Es gilt dabei, ein Prinzip der historischen Betrachtung auf Rousseau anzuwenden, welchem sich dieser selbst gänzlich verschlossen hat. — Wenn er nämlich auch übrigens eine tiefere Auffassung der sozialen Frage, als in den vorwiegend politischen Ueberlegungen des „Staatsvertrags," in der *Abhandlung über die Ungleichheit unter den Menschen* bekundet, so tritt doch eben dadurch an dieser Stelle der Mangel jeder Beachtung der alles geschichtliche Wesen hervorbringenden Verschiedenheit der Racen zu Tage, und die nach hundert Jahren, unter so ähnlichem Titel, erschienene „Abhandlung über die Ungleichheit der menschlichen Racen" von Gobineau widerlegt alle bestimmten, einzelnen Ergebnisse dieser Schrift. Was den Philosophen antrieb, sich diese Aufgabe zu stellen und ihrer Lösung durch genauere Betrachtung „des Menschen" nahe zu treten, sowie die Wahrnehmung der beiden natürlichen Antriebe menschlichen Thuns, sich zu fördern und doch den Andern nicht leiden zu sehen, diess bleibt durch eine Widerlegung der Resultate in seinem Werthe unberührt: aber er täuschte sich über alle bestimmteren Thatsachen und Möglichkeiten des Menschengeschicks. Er scheint alles Ernstes den natürlichen Menschen in der Gestalt der sogenannten Naturvölker vor sich gesehen und also an natürliche Entartungen des ihm vorschwebenden, menschlichen Typus nicht geglaubt zu haben; er scheint, wenn er von Freiheit spricht, das Ideal menschlicher Gemeinschaft von einer Rückkehr zu der an Jenen wahrgenommenen Ungebundenheit zu erhoffen, im unbefangenen

Zutrauen zu jedem Volke, jeder nur überhaupt zu gemeinsamem Thun erregten Menge. Nun trat, wie wir uns erinnerten, eine solche Erregung nach Rousseau's Tode, zum Theil unter seinem Einfluss und in seinem Geiste, wirklich ein, führte aber keineswegs zu den von Jenem ersehnten Zuständen, sondern vielmehr, über die Nichtigkeiten eines Robespierre hinweg, zu der Despotie Napoléons. Wo liegt also offenbar der Kern von Rousseau's „Täuschung" über sich selbst und die Menschen, zu welchen er sprach?

Darin, so werden wir antworten müssen, dass er ein Fremder unter diesem Volke war, und diess wohl fühlte, aber sich nicht eingestand; darin also, dass die tiefen Erregungen seines Gemüthes der Beängstigung durch ein demselben völlig und dauernd feindseliges Element entstammten, in welches es gebannt blieb, weil es sich nicht durch die Erkenntniss des wahren Sinnes eines so schmerzlichen Zwiespalts daraus zu erlösen vermochte. Rousseau war Schweizer, seine Mutter, Susanne Bernard, wohl sicherlich deutschen Stammes; zu einem litterarischen Auftreten jedoch fühlte er sich zuerst und entscheidend in Frankreich und durch die Berührung mit der französischen Zivilisazion zur Zeit ihrer litterarisch glanzvollsten Entfaltung veranlasst. Ist es nun hiernach zu gewagt, ein Ankämpfen des deutschen Gemüths gegen die ihm fremdeste und feindliche Kulturform in den tiefsten, ihn bestimmenden Empfindungen Jean Jaques' erkennen zu wollen?

Er selber freilich würde sich gegen eine solche Deutung verwahrt haben; wie er denn auch die Bedeutung der Verschiedenheit der Racen für seine sozialen Erwägungen verkannte. Erst aus der Ausbildung dieser letzteren Wahrnehmung zum geschichtlichen System, wie dieselbe Gobineau gelungen ist, kann die Möglichkeit einer solchen Deutung ersehen und ihr ganzer Sinn ermessen werden. Nun aber von den daselbst mitgetheilten Wahrheiten durchdrungen, werden wir auch im einzelnen Falle den Gegensatz der arisch-germanischen Persönlichkeit zu den Schemen semitisch-lateinischer Zivilisazion erkennen und beachten; auch wenn derselbe nicht mehr als Ansturm germanischen Heidenthums, sondern vielmehr jetzt, in den Jahrhunderten nach der Renaissance, als religiöser, philosophischer oder künstlerischer Antrieb des durch jene Gestaltungen eingeengten und gefährdeten, deutschen Gemüths erscheint. — Rousseau vermeinte (Beginn der Bekenntnisse), ein solcher Gegensatz bestehe zwischen seinem allzuweichen Herzen, dem einzigen Erbgute seiner in leidenschaftlichster Liebe sich zugethanen Eltern, und jener Welt, in welcher seinesgleichen nimmermehr gefunden werde: hierin erkenne er das unentrinnbare Unglück seines Lebens. Wollten wir nun unsere Deutung so kühn anwenden, dass wir diesem Worte erwiderten: allerdings hätte er seinesgleichen und eine Heimath in Deutschland zu finden vermocht? Oder müssen wir uns nicht vielmehr durch sein Schicksal belehren lassen, dass es eine Heimath der Empfindungen, welche wir hier als deutsches Gemüth benennen, wenn jemals eine solche als Land und Staat auf Erden zu denken wäre, doch in keinem Falle, damals so wenig als heute, weder östlich noch westlich des Rheins in Volk und Kultur gegeben habe? — Nur etwa diess hätte dennoch tröstlich dem ruhelosen Denker zum Bewusstsein kommen können, dass wenigstens die Lehre seines unseligen Lebens, die Werke seines schmerzlich erregten Geistes, bald und für immer auf deutschem Boden eine Heimath fanden.

Während nämlich jene ersichtlichste Einwirkung Rousseau's auf die revolutionäre Erhebung Frankreichs sich schliesslich als eine Wirksamkeit seiner Ideale keineswegs bewährte, und, in Uebereinstimmung hiermit, seitdem fast jede Erwähnung dieses Denkers bei einem französischen Schriftsteller eine Verkennung seiner tieferen Anlagen und Absichten einschliesst, haben diese letzteren die Schöpfung des deutschen Ideals in Kunst und Philosophie entscheidend beeinflusst; und dass derart Jean Jaques in seinen Wirkungen ein Deutscher geworden ist, diess können wir überzeugend nachweisen, um hiermit auch die eben ausgesprochene Auffassung, dass er im Grunde ein Deutscher gewesen sei, wenigstens verständlicher und annehmbarer erscheinen zu lassen. Nennen wir doch immer nur erst vereinzelte, wenn auch die wichtigsten Momente dieses Einflusses, indem wir an seine Bedeutung für unsere beiden grossen Dichter Goethe und Schiller, und für unsere beiden grossen Philosophen, Kant und Schopenhauer, erinnern. — Man kann zweifelhaft sein, ob Werther's Leiden oder ob die Räuber mehr im Sinne Rousseau's geschrieben seien, weil gerade die beiden verschiedenen Neigungen seines Gemüths zu empfindsamen Erregungen und zu revolutionärer Leidenschaft in diesen beiden Werken zur Geltung kommen. Man wird sich vielleicht dahin entscheiden, dass der Zusammenhang Goethe's mit Rousseau mehr in unwillkürlich übereinstimmenden Empfindungen als in bewusster Anhängerschaft bestanden, sich aber eben desshalb als andauernd, z. B. im Tasso, ja noch in den Wanderjahren, erwiesen habe; während die demselben ursprünglich hingebender zugewandte Denkkraft eines Schiller, im Verlaufe, wie wir diess bereits erwähnten, zu einer Kritik seiner Person und Sache gelangt ist: doch kehrt auch dieser schliesslich, im Tell, wie zu der Heimath Jean Jaques', zu diesem verwandten Stimmungen und Gedanken zurück. Und so fänden wir uns wohl fast überall, wo gemüthvolle Wahrhaftigkeit die Fesseln dieses Zeitalters abwirft und sich demselben enthebt, an jenes Erwachen des menschlichen Gemüths in Rousseau gemahnt; glauben aber nicht zu irren, wenn wir, insbesondere, den demselben einzig beschiedenen Sieg, nach der Revolution und wider deren Geist, in der klassischen Dichtung der Deutschen erblicken, und der in ihr ersichtlichen, allen politischen Wirklichkeiten entgegengesetzten ewigen und unendlichen Möglichkeit des deutschen Ideals. — Schon dass er an dieser einzigen Schöpfung des deutschen Geistes Theil hatte, würde uns Kant hier zu übergehen verbieten; nun wissen wir gerade von ihm ausdrücklich, dass er sich als Schüler und Genosse Rousseau's gefühlt hat. Nur freilich scheint sich noch entschiedner, als diess später bei Schiller geschah, seine Reflexion gegen die von Jenem über sein Gemüth ausgeübte Gewalt aufgelehnt zu haben. So war es dann geradezu die hauptsächliche Aufgabe, welche sich dieser Philosoph stellte, die sittlichen Ideale aus reiner Vernunft-Erkenntniss abzuleiten; zu dieser Grundlegung der Metaphysik der Sitten war die Kritik der reinen Vernunft wirklich nur als Prolegomenon gemeint, und es sollte auf diesem Wege, bei gleichen ethischen Grundempfindungen, doch jede Anwandlung von (Rousseau'scher) „Misologie" vermieden werden. Als nun Schopenhauer diesen Anspruch Kants, das Sittengesetz logisch abgeleitet zu haben, zurückwies, und vielmehr in einer Thatsache des Gemüths das wahre Fundament der Moral erkannte, da hatte er, als auf seinen einzigen Gewährsmann,

abermals auf Rousseau zurückzugehen. Die Zusammenstellung von Zitaten, mit welcher er eine solche Berufung unterstützt, ist von ergreifender Schönheit und nicht ohne eine besondere Bedeutung: denn indem hier der Philosoph eine seiner entscheidenden Lehren an eine ausserhalb aller philosophischen Schulen stehende Autorität anknüpft, bezeichnet er ein Gebiet ideeller Schöpfung, welches von der Verschiedenheit der geistigen Bereiche nicht mehr berührt wird. Darin aber hätten wir die letzte und grösseste Wirkung jener Genialität des Herzens zu erblicken, welche wir als Rousseau's edelste Eigenthümlichkeit erkannten.

Il faut employer beaucoup d'art pour empêcher l'homme social d'être tout à fait artificiel.

Emile, IV. Buch.

Von dem ersten Eintritt dieser demnach auch die entlegensten Wirkungen Rousseau's bestimmenden Erregung seines Gemüths haben wir einen biographischen Bericht, der am ehesten noch der Bekehrungsgeschichte eines Heiligen zu vergleichen wäre: nur freilich würde in einer solchen nicht, wie in den Bekenntnissen, die Klage über das unendliche aus diesem Ereigniss ihm entstandene Missgeschick enthalten sein. — Auf einem Gange zu Diderot nach Vincenne begriffen, verfällt Rousseau in einem Zeitungsblatt auf jene Frage der Akademie von Dijon. Sogleich versetzt eine Ueberfülle von Gedanken und Empfindungen ihn in einen Zustand völliger Entzückung; er findet sich nach einiger Zeit, am Wege dahingesunken, überströmt von Thränen, welche er ohne Bewusstsein vergossen hat: der Inhalt seiner hauptsächlichen Schriften sei ihm damals eingegeben worden, wenn er auch nur ein paar Zeilen, die Apostrophe des Fabricius an seine entarteten Enkel, sogleich niedergeschrieben habe. „In diesem Augenblicke," heisst es in den *confessions* „sah ich eine andere Welt und wurde ein anderer Mensch."

Ja sogar weit reicher schien ihm dieser Gehalt des Einen Augenblicks gewesen zu sein, als er es je auszudrücken vermochte, so völlig auch sein Leben den Versuchen es auszudrücken hinfort gewidmet blieb. „Oh wenn ich jemals," so schreibt er im zweiten Briefe an Malesherbes, „den vierten Theil von dem, was ich unter diesem Baume am Wege gesehen und empfunden habe, hätte niederzuschreiben vermocht, wie klar ersichtlich hätte ich alle Widersprüche des gesellschaftlichen Systems gemacht! mit welcher Gewalt hätte ich alle Missbräuchlichkeit unserer Institutionen auseinandergesetzt! wie einfach hätte ich bewiesen, dass der Mensch gut ist von Natur, und nur allein durch diese Institutionen die Menschen schlecht werden!" So wenig war er selbst mit jener Kunst der Rede zufrieden, welche doch seinen litterarischen Erfolg bestimmte und ihm wohl selbst heute noch hie und da einzig nachgerühmt wird: vielmehr er warf sich vor, dass es ihm nicht gelungen sei, in Worte zu fassen, was er im tiefsten Grunde zu sagen hatte. Und wie hätte es ihm gelingen sollen! Denn wirklich sprach da in ihm eine „andere Welt," als die der Worte ist, die Welt des Gemüths; und ihr entstammte jener Eine Strahl, vor dessen Leuchten dem Jean Jaques aller Glanz einer gemüthlos mächtigen

Zivilisation für immer zum fahlen Dämmer verblasst ist: sein eigenes Innere verglühte unter diesem Strahl, anstatt erwarmend aufzuleben. Den Ausdruck aber für diese andere Welt, an welchem der Schriftsteller des Zeitalters der Aufklärung verzweifeln musste, fand deutsche Kunst, und vor allem die wortlos unsägliche Kunst der Musik. Dass Rousseau, der doch überdiess, technisch genommen, Musiker war, zu dieser Lösung jenes so tief empfundenen inneren Zwiespalts nicht gelangte, ist noch verhängnissvoller für das, was er geschaffen hat und gewesen ist, als das vorhin erwähnte Unverständniss für den nationalen Sinn dieses Zwiespalts: denn wohl dürfte man die Schilderung jenes entscheidenden Augenblicks dahin auslegen, dass eine Fluth von Melodien den Inhalt desselben wirklich ausgesprochen, den so schmerzlich erregten Menschen erlöst und sein Leben geheiligt haben würde.

Blieb ihm nun auch eine solche letzte Befreiung durch die höchste Form der Kunst versagt, so nähert er sich doch diesem seinem Ideale in dem Werke an, in welchem er am meisten Künstler ist, in der *Nouvelle Héloise*. Sicherlich sind menschliche Empfindungen, ohne Anwendung einer im eigentlichen Sinne künstlerischen Form, niemals edler und ergreifender ausgesprochen worden als in diesem Roman: und wir sehen hier diese litterarische Abart der Kunst zu der ihr überhaupt erreichbaren Vollkommenheit gelangt. Zugleich nun zeigt uns diese Dichtung am deutlichsten Inhalt und Gränze des Rousseau'schen Idealismus: wenn wir in derselben die Liebe der Julie alle feindseligen Geschicke zwar nicht überwinden, aber doch überdauern, und so auch das Leiden des St. Preux zur Zartheit des Erduldens gemildert sehen. Denn wir meinen, das Ideal, als welches uns das menschliche Gemüth im Verhältniss zu den drangvollen, niederen Stufen des Daseins erscheint, kann nicht reiner empfunden, machtvoller aber nur durch die Mittel einer anderen, und neuen Kunst dargestellt werden.

Dass derart einzig die Kunst Menschen zu bilden vermöge, versuchten wir, vor einigen Monaten, an Goethe's Wanderjahren zu erläutern und fühlten uns hierbei mannigfach an Rousseau gemahnt; obwohl dess in deutscher Sprache und im Sinne unserer deutschen Meister eben bereits mehr besagt, als Rousseau's diesem Abschnitt vorangestellte Maxime, man müsse kunstvoll verfahren, um den Menschen nicht in Künstlichkeit untergehen zu lassen. Die ausführliche Darstellung nun dieses kunstvollen Verfahrens zur Erzielung menschlicher Natürlichkeit ist der Inhalt des Hauptwerks unseres Philosophen, des *Emile*. Der Erzieher lausche den leisesten Weisungen der Natur in seinem Zögling, um dieser die dem Knaben zu ertheilenden Befehle zu entnehmen; er entlocke ihr Fragen, und beantworte dieselben durch seine Lehren: wissend, dass nur ein solcher Befehl erziehen, nur solcher Unterricht belehren könne. Er hüte und pflege die Instinkte, die Neigungen des jugendlichen Menschen, und vertraue ihnen, den rein bewahrten und gleichmässig erstarkten, getrost ein Leben und eine Zukunft an. Wie viel kindliches Glück ist durch die Pestalozzi, Fröbel und tausend namenlos Gebliebene dieser milden Weisheit schon entstammt; wie viel mehr noch vermöchte dem liebevollen Tiefsinn dieser Lehre ein harmonisch beruhigtes Zeitalter zu entnehmen! Der aufmerksamste Leser dieses Buches wird auch der treueste Anhänger desselben

und ist versucht, die darin enthaltene Lehre vom Menschen ebenso vollkommen zu nennen, als die Geschichte des menschlichen Herzens in der Julie.

Fragen wir jedoch, durch den Verlauf des Goethe'schen Romans veranlasst, nach bestimmteren Angaben über das Ziel, welchem Rousseau seinen Emile durch eine solche Erziehung zuführt, so mögen wir wohl erschrecken: denn eine am Schlusse eingeschaltete Notelle erzählt uns, wie auch dieser zu Liebe und durch Liebe erwachsene Mensch den Klüglichkeiten der „Gesellschaft" zum Opfer fällt. Hier also drängt es den Jean Jaques, noch nachträglich, in herber Ironie gegen alle bis dahin entwickelten Ideen, ausdrücklich zu bekunden, dass diese seine Ideale den bestehenden Gewalten gegenüber machtlos seien; der Hass gegen diese überwog noch am Ende das Vertrauen auf jene seine Empfindungen, und nur das feindselige Draussen erschien ihm dämonisch unentrinnbar und unüberwindlich zu sein; dagegen an das Dämonium eines menschlichen Inneren glaubte er nicht, obwohl es doch zu ihm einmal geredet hatte.

Den Bann dieses Unglaubens, welcher das Wesen unserer Zivilisazion folgerichtig und wahrhaftig ausspricht, vermag demnach ein volles Bewusstsein von der idealen Wirklichkeit des Kunstwerks zu durchbrechen, wie es der Nachdenkende der Philosophie Schopenhauer's und dem „Beethoven" unseres Meisters entnimmt. Sollten wir uns nun noch durch dieses Bewusstsein den uns schliesslich so unerbittlich scheinenden, angeblichen Problemen des Emile gewachsen fühlen? Sollten die Erfahrungen eines, in diesem Bewusstsein, an der Musik erstarkenden Gemüths vielleicht gerade diejenige Ergänzung sein, deren jenes übrigens so vollkommene System menschlicher Erziehung bedarf? — In jedem Falle ist es in den Bayreuther Blättern an seinem Orte, den Ernst dieser Aufgabe einer Betheiligung der Musik an der Erziehung hervorzuheben. Durch diesen Ernst schiene dann vor allem eine Beruhigung bei den bereits gebräuchlichen Methoden des musikalisch dilettirenden Unterrichts ausgeschlossen; wir hätten im Gegentheil darauf hinzuweisen, dass das Gefühl für Musik durch die von der Mode begünstigte Handhabung irgend eines Instrumentes wohl nur selten, nämlich in den Fällen besonderer virtuoser Begabung, befördert und erregen wird. Nicht dass Musik schlecht nachgeahmt, sondern dass sie gut angehört werde, bewährt sich schliesslich als eine hohe und beseligende Fähigkeit des Gemüthes: hierauf also richte sich eine besonnene Erziehung, indem sie mit Bedacht, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend, die klassischen Musiker würdig und selbst feierlich dem Zögling zu Gehör bringt. Wohl aber ist, mit der menschlichen Stimme, auch zu musikalischer Bethätigung Anlage und Bedürfniss gegeben: demnach also hätte die mit wählerischer Sorgfalt auf das Edle und Grosse zu richtende Ausbildung des Gesanges, der Regel nach, als wichtigstes Hilfsmittel zur Erreichung vollendeter Empfänglichkeit in der Anhörung wirklicher Musiker zu dienen; diese selber würden, wenn wir nicht irren und insofern hier ein Gesetz sich bewähren kann, noch am ehesten im Gesange den Leitenden zu besonderer Ausbildung bemerklich werden. — Dichten wir uns nun einen solchen Gedankengang in die Entwicklungen des Emile eingeflochten, so würden seine Ergebnisse denen der Wanderjahre noch ähnlicher sein; wie Goethe dieselben mit einem Hinblicke gleichsam musikalischer Gestaltung der gesellschaftlichen Thätigkeiten be-

schliesst, so würde auch der Zögling Rousseau's sich am Ende, in der Gewissheit eines idealen Besitzes, der Welt gewachsen zeigen. Eben diese übermächtige Gesellschaft entstammt ja, nach einer Wendung Rousseau's, dem Willen jedes Einzelnen, welcher in sie eintritt; dieser Wille also ist ihr, an sich, überlegen. Fühlt derselbe sich nun reich genug, am Vermögen eines künstlerisch waltenden Gemüthes, um realistischen Einlassungen entrathen zu können, so ist er selbst bereits ein Theil einer sogleich anderen und sogar dem Kampfe mit niederen Mächten entrückten Wirklichkeit. Diesem Ideal des Daseins aber entspricht der Zustand eines durch Musik zu unerhörter Produktivität erregten Geistes, wenn durch die Gewalt der Harmonie plötzlich seine kühnsten Phantasien Seele und Leben, seine zartesten Empfindungen Wucht und Sicherheit erhalten: hier also erfährt der Einzelne, in aller Angst des Irdischen, für diesen Augenblick auf's unwiderleglichste eine neue Schöpfung im eigenen Innern, eine wirkliche Regeneration.

Den letzten „Ausführungen" des Meisters entnahmen wir die Mahnung, dass auch für eine Regeneration der Menschheit nicht mehr allein auf natürliche Vorbedingungen, sondern vielmehr auf diejenigen Mächte zu vertrauen sei, welche sich, und sei es selbst gegen unsere Natur, als bestimmend und gestaltend erweisen: dann bleibt unsere Hoffnung unberührt von Thatsachen, welche an der Wirklichkeit deutschen Wesens den historischen Forscher wie den politischen Beobachter verzweifeln lassen. — In einer Regung deutschen Wesens haben wir den Kern der gegen den Geist der Renaissance einerseits, und andrerseits weit über die Revolution hinaus ausgeübten Wirkungen unserer Philosophen erkannt; haben aber auch auf jene machtvollere Auffassung und Gestaltung dieser Regung hingedeutet, für welche selbst seine vollendetsten Werke nur wie ein unvollkommener Ersatz erscheinen. Wir glaubten, zu einer Erläuterung der neuen, als Ideal im Kunstwerke von Bayreuth ausgeprägten Möglichkeit durch eine solche Erinnerung an Rousseau beitragen zu können.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XI.

Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.*)

2. Von der Sperlingsgasse bis zum Krähenfelde.

Wenn die Litteraturgeschichten recht berathen sind, so hat in diesem Jahre einer der besten deutschen Erzählungsdichter seinen fünfzigsten Geburtstag gefeiert. Die Litteraturgeschichten zeigen sich aber leider im Betreff dieses Dichters nur schlecht berathen. Wilhelm Raabe — „oder „Jacob Corvinus", wie er sich auf seinen ersten Werken nannte — wird von ihnen mit einem Haufen recht verschiedenartiger litterarischer Persönlichkeiten unter einer äusserlichen Gemeinschaftsmarke zusammen gebunden und mit einigen leeren und unwahren Redensarten abgefertigt. Die weitverbreitete und vielbelobte Litteraturgeschichte von Johannes Scherr, in den ersten deutschen Journalen als „das Lieblingsbuch des deutschen Volkes" bezeichnet, welches „den höchsten Ansprüchen genügt" und „längst die verdiente Anerkennung und vollste Würdigung aller wahrhaft Gebildeten empfangen hat", bietet uns z. B. unter der Rubrik „Dorfnovellistik" die folgende Musterungsrolle dar:

> „Auch andere Novellisten sind von der *Dorfgeschichtschreibung* (!) ausgegangen um sich dann anderen Gebieten der Erzählungskunst zuzuwenden. Ihre Zahl ist Legion. Ehrende Anerkennung verdienen Edmund Höfer, Friedrich Spielhagen, Karl Frenzel, Jakob Corvinus (Raabe), Gustav von Struensee, August Berber, Hanns Hopfen, Julius Rodenberg, Robert Waldmüller, Philipp Galen, Ulrich von Bandissin, Robert Schweichel, Adolf Zeising, Max Ring, Leo Wolfram, A. L. Brachvogel, Robert Byr, Adolf Widmann, Leopold Kompert, Adolf Wilbrandt, Ferdinand Kürnberger, Julius Rodler, Hermann Schmid, Otto Roquette, — dann noch Sacher Masoch, Karl Detlef und Julius Grosse. Unter diesen Erzählern ist Spielhagen die anerkannteste Kraft."

Es ist nicht auszusagen, welches Knäuel von Widersinnigkeiten diese einfache Aufzählung von Namen enthält! W. Raabe mit Sacher Masoch zusammen in einem Topf, und Spielhagen als Deckel darauf! Und das ist noch nicht das Aergste, was ihm zugemuthet wird. Das grosse Konversationslexikon von Meyer, diese „Grundlage der Bildung" für das deutsche Publikum, weiss von ihm unter ebensolcher zahlreichen Gesellschaft nur zu melden: „In kleineren Erzählungen bot Werthvolles: — *Jakob Rabe*" (!!) — — Der Unwissende kann ihn danach nur für „auch Einen" von den Vielen halten, welche man in deutscher Litteratur nicht weiter ernst zu nehmen habe. Das ist aber ein schweres Unrecht. Dass hochgeschätzte moderne Romanschriftsteller an Vielseitigkeit ihres Könnens und virtuoser Ausbildung ihrer Fähigkeiten nach dem Geschmacke eines gebildeten Publikums das stille und unbekümmerte Wirken des einzigen Dichters des deutschen „Winkels" übertreffen, soll nicht geleugnet werden. Es kommt uns auch nicht auf diese litterarische Gradmessung an. Dagegen bedrückt uns die Wahrnehmung, wie es bei den zeitgenössischen Bemühungen um die Ehren des modernen Litteraturlorbeers auch für die Begabtesten und Ernstlichsten so schwer ohne ein Stückchen mehr oder minder konventionellen Maskenspieles abgehen will. Vornehmlich unter den

*) Der Schluss des ersten Artikels dieser Reihe: „Franz Liszt" musste leider noch in letzter Stunde auf ein späteres Stück verschoben werden, da wegen längeren Unwohlseins des Herrn Verfassers das Manuskript nun doch nicht mehr eingesendet werden konnte; die Verspätung dieses Stückes möge gütigst entschuldigt werden. *Die Red.*

Masken deutscher Biederkeit oder humanistisch veredelten Geschmackes übt da manch eine in Clique und Konkurrenz aufgereizte Poetenseele gar überraschende Bosheiten aus. Wir kennen derlei Maskenspässe zur Genüge und zünden die Fackel heute nicht an, um uns in diese feierlich geschlossenen Zirkel zu begeben. Wir betrachten einen Einsamen, der wahrhaft bieder und edelsinnig Maskenspiele der Welt malt, aber nicht mitmacht. — W. Raabe hat manches Böse erkannt und viel Aergerliches erfahren, er ist oft bitter, aber niemals boshaft geworden. Er hat nicht rechts und links auf das Büchergetriebe, sondern stäts geradezu und tief in das Herz der deutschen Volksseele geblickt. Was er uns zu erzählen weiss, das ist deutsch, nicht nur in dem äusserlichen Sinne einer ausschliesslichen Behandlung deutscher Stoffe, deutschen Lebens und Wesens, sondern vielmehr aus den gesunden Wurzeln der Natur des Erzählers selbst. Mit der zweifellosen Echtheit seines untrennbaren menschlichen und künstlerischen Charakters stellt er dem Besonnenen und Nachdenkenden einen vorzüglich liebenswürdigen und rührenden *Typus des Deutschen* dar zu einer dessen recht bedürftigen Zeit. In den Spiegel der Echtheit und Wahrheit aber soll man mit Andacht und Eifer schauen: man wird stäts etwas Gutes und Rechtes daraus lernen. Mehr und eigenthümlicheres Licht pflegt aus solchem Spiegel auf manche auch gewichtige Dinge zurück zu strahlen, als von vielen blendenden Kronleuchtern höchst belesener und geistreicher Wissenschaft. Die jungen Damen heutiger Gesellschaft, welche für Ebers schwärmen, wenn er sie in den Kulturkampf der Mumien einweiht, werden allerdings dem prunklosen Dichter des „Pessimismus", wie es heisst, wenig Geschmack abgewinnen. Und doch wäre diess zu wünschen, weil es für ihr Herz sprechen würde, an welches die durchaus von Herzen gehende Dichtung Raabe's, so zart ergreifend sich wendet. Wer sich noch derart ergreifen lässt, der wird auch jenen seinen harmlos offen sich darbietenden schriftstellerischen „Schwächen", dem interessanten Stoffe für den Litteraturkritiker, die von der Sprache des Herzens bald erweckte Liebe nicht entziehen. Sind doch diese Schwächen demselben Herzen entsprungen; und mehr als das: gerade sie geben lebendiges Zeugniss für des Dichters eigenartige Bedeutung. Ja, in ihrer unbedingten, ehrlichen Echtheit können sie uns typisch sein für die leidende Lage des reinen deutschen Gemüthes in einer ihm und seiner Art entfremdeten Welt. Wer sich mit der Welt, wie sie ist und sich wohlbehagt, effektvoll abzufinden weiss, der wird als Dichter mit allem Talente uns wenig helfen und lehren können. Die zarteste Begabung aber, welche darunter wahrhaft leidet, und ein edeles, rührendes Herzenswort für ihr Leiden findet, muss uns für werthvoll und bedeutend gelten, so dass wir ein Publikum, welches über vielbesprochene Tagesneuigkeiten ihrer allzu leichtlich vergessen möchte, zu rechter Zeit wiederum daran zu erinnern verpflichtet sind.

Diese Erinnerung, welche wir hiermit auch unseren Lesern zu Theile werden lassen, hatten wir, unvollständiger ausgedrückt, bereits vor einiger Zeit zum Geburtstage des Dichters (8. Sept.) durch das „Deutsche Tageblatt" einem grösseren Auditorium in das Gewissen gerufen. Unsere „Blätter" aber durften die nunmehr weiter ausgeführte Wiederholung wohl aufnehmen, weil es sich hier um einen Mann handelt, welcher ein schönes Beispiel ist für jenen, gerade unserem Volksgeiste eigenartigen Reichthum edeler Begabung, worauf wir immer und immer wieder halb hoffnungsvoll halb wehmüthig zu verweisen haben. Um so mehr verdient dieses Beispiel unsere Beachtung, weil die deutsche Begabung hier einmal nicht verdorben und verbildet erscheint, sondern sich selber treu blieb und desshalb im deutschen Volke „zu nichts kommen" konnte. Wer in dieser Weise zu nichts kommt, der muss „zu uns" kommen. Giebt uns seine Stellung in der Mitwelt, zwischen den Zäunen ihrer Ziergärten, einen vielsagenden Beitrag zur Charakteristik der Zeit, so

erkennen wir in seiner Eigenart einen versprengten Theil jener theueren Kraft, welche wir hier zu sammeln und zu stärken bemüht sind. Wir wollen dem Deutschen, das wir im Kunstwerke verehren und pflegen, die Möglichkeiten einer eigenen, menschlich-edelen Kultur andeuten. Wir wagen diese Deutungen, soweit die treuen Hoffnungen eines künstlerischen Idealismus um den heimischen Hügel in die Welt hinaus kreisen mögen. Müssen wir dabei so Manches hart verneinen, was draussen in Stolz und Würden steht, so dürfen wir uns hinwiederum erfreuen, wenn wir zu einem Leben, das auf seine Weise still bedeutend sich „im Winkel" regt, aus unserem Winkel her auch ein Bayreuthisch Ja und Amen sagen können.

Vor kaum einem Menschenalter noch waren wir damit nicht so vereinzelt gestanden. Was uns heute mit vollem Bewusstsein an unserem Dichter wohlgefällt und uns bewegt ernstlich auf ihn hinzuschauen, das wirkte bei dem Erscheinen seines jugendlichen Erstlingswerkes „*Die Chronik der Sperlingsgasse*" ganz unwillkürlich sofort mit durchaus echtem Erfolge auf einen weiten Kreis überraschter Freunde der Novellistik. In der losen Folge reizender und rührender poetischer Bilder, welche noch zu keinem Kunstwerke sich zusammenfügen konnten und wollten, empfand damals Jedermann alsbald jene eigenthümliche Kraft der Begabung, welche in so unendlich vielen deutschen Seelen einmal in voller Knospe sich angezeigt hat, um meistens nur zu bald unter dem schädigenden Einflusse einer bisher so verworrenen und leidensreichen Volksgeschichte zu verkümmern. In seltenen übergrossen Erscheinungen ward diese unvergleichliche *deutsche Anlage* als Genie selbständig und schöpferisch, nirgends vielleicht in idealerer Unmittelbarkeit als bei Goethe. Mitunter trat sie in ihrer kräftigsten Entwickelung das schwere Unglück der Geschichte mit tragischer Vernichtung, wie bei H. v. Kleist. Sehr oft verlor sich die schöne Anlage, weil sie in dem unfertigen Hause der Heimath keinen Boden und keine Stütze zum gesunden Fortgedeihen fand, in Launen und Schrullen, die ihren Werth verspielten. Am Häufigsten aber gab sich die gute, zarte oder derbe, deutsche Anlage, anstatt sich harmlos selber zu genügen, einem fremden, kalten und unechten „Bildungs"-Elemente hin, in welchem sie, um doch auch etwas zu „werden" und zu „gelten", ihr bestes Theil einbüsste. Da hatte sie dann nun wohl als akademische Gliederpuppe, oder neuerdings als ein in französischen Spiritus eingelegter judaisirter Homunculus, ein im Grunde nichtssagendes Dasein weiter zu fristen. Man denke u. a. an die herrliche deutsche Begabung des Balladensängers Karl Löwe, und was daraus ward, als der prächtige Bursch nun auch „Musiker" von Fach und Rang sein wollte und an das kunstvolle Komponiren grosser Oratorien sich begab! — So ist unsere Litteratur reich an Talenten, und doch arm an Deutschheit. Wir wollen es Raabe nicht vergessen, dass er sich in dem trauten Heim seiner ihm innig eigenen deutschen Anlage für's ganze Leben häuslich eingerichtet hat, auf die Gefahr hin, in der Entbehrung des grossen überwältigenden Genie's, sich um den Kredit seiner schriftstellerischen Vollbildung, seines litterarischen „Fortschrittes" zu bringen. Wer ihn in seiner Eigenheit herzlich begriffen hat, der wird auch den „Fortschritt" finden, wenn schon nicht auf der Bahn, die über den Markt führt.

Unsere „Litterarhistorie" zeigt freilich für das Eigenthümliche einer lebendigen Seele von vornherein nicht leicht den rechten freudigen Sinn. So empfing sie denn auch den Dichter der „Sperlingsgasse" sofort mit einer ihrer beliebtesten kühlen Klassifikations-Manieren. Was ist bequemer als die *Vergleichung*? Raabe erinnerte sie sowohl an H. Chr. Andersen, wie an Dickens, als auch an Jean Paul. Den dänischen Märchenerzähler lassen wir gleich ausser Frage, da er doch einzig und allein als Solcher so völlig originell ist, dass Jemand ernstlich an ihn „erinnern" könnte, der aber dann auch nichts Besseres als ein armer

Maniernachahmer sein würde. Die ehrenvolle Verwandtschaft mit Dickens dagegen beruht in dem guten, zart und weich mitfühlenden Herzen, das sich mit liebreicher Theilnahme vornehmlich dem eigentlichen Volke, dem bürgerlichen Leben in seinen Winkeln und Gassen zuwendet und mit dem thränenvoll lächelnden Auge des Humor's das Kleine, Enge und Unfreie dieses zahllos athmenden, arbeitenden und sorgenden Dasein's als mahnendes Bild der Volksseele freundlich anschaut und wiederum mit liebevoller Vertraulichkeit anschaulich macht. Aber englisches und deutsches Volksleben, welch' ein gewaltiger Unterschied! Unter dem Schatten seiner jahrhundertalten Weltgrösse leidet das englische Volk; im Sehnen aus ureigner Enge, im Wähnen eines jungen Grössenscheines das deutsche. Danach hat sich auch das Urtheil über die Verschiedenartigkeit der verglichenen Dichtercharaktere zu richten. Der deutsche Dichter, wollte er wahrhaft bleiben, musste vielfach den Eindruck des wehmüthig Unfertigen, des im Kleinen sich suchend Verirrenden hervorrufen. Gestalten und Verhältnisse seiner Geschichten mussten weniger charakteristisch-prägnant, gewissermaassen verschwommen, auch unbedeutender und beengter erscheinen. Der Humor, den das theilnehmende Herz durch sein Mitleiden hindurchlächeln liess, konnte schwerlich so leicht und liebenswürdig wie bei dem grossen, einer positiven Wirkung seines Schaffens gewissen Engländer, er konnte oft nur wie bittere Ironie, oft wie gezwungenes Scherzen aus heillosen Schmerzen sich geben. Der Litterarhistoriker, welcher wie Gottschall und Andere nach ihm dann nur von „*forcirtem* Humor" abfällig zu sprechen weiss, zeigt wenig Besonnenheit und noch weniger Gefühl. Schon das fremde Wort ist bezeichnend unter deutschen Poeten! Bei der Eigenart unseres Dichters hätte der selber stark dichtende Historiker zunächst fragen müssen: weshalb ward sein Humor „forcirt"? Diese hätte ihn auf gar ernste Erwägungen gebracht, die nicht ohne nützlichen Ertrag geblieben sein dürften. Es ist eine nachdenkliche Sache um die Stimmung, in welcher ein wahrheitliebender Dichter von seinem Volke erzählt. So ist aber Raabe's Humor auch nicht durchaus von Jean-Paul'scher Art. Allerdings durfte die Vergleichung mit diesem vielleicht eminentesten Beispiele „deutscher Anlage" insbesondere auf solche humoristische Qualität sich berufen; abgesehen davon, dass Raabe mit Richter den merkwürdigen Schatz s. z. s. bibliothekarischer Lesefrüchte gemein hat, mit denen er, doch in eigenartig historischer Färbung, seine Erzählungen oft vortrefflich zu schmücken versteht. Ebenso eigenartig aber ist bei Raabe auch der Grund und demnach der Charakter des Humors. Jean Paul „lächelt unter Thränen" mit jener romantisch-deutschen Sentimentalität, welche im blutig sich ankündigenden Morgenrothe einer neuen Geschichte träumerisch auf ein Volk blickt, das selbst durch lange Leiden tief in die Traumwinkel seines unfertigen, engen Daseins gescheucht, seinen grossen historischen Aufschwung noch erleben soll. Zwischen Leid und Hoffnung entblühte so die farbenschimmernde Blume jenes liebenswürdigen Schwärmergeistes. Die Folgen unserer geschichtlichen Entwickelung, wie sie von dem ersehnten Aufschwunge an, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, so seltsam neue verwirrende Traum- und Wahnwege ging, haben wir Nachgeborenen zu tragen gehabt. An die Stelle der idealen *Sehnsucht* ist eine reale *Enttäuschung* getreten. Daraus hat ein geistiger Pessimismus sich entwickelt, der nichts Sentimentales mehr an sich dulden möchte, und dessen Humor zur Ironie seiner selber werden musste. Raabe ist als Dichter und als Deutscher ein poetischer Ausdruck dieses zwischen Hoffnung und Enttäuschung entstandenen Pessimismus. Aber, ich muss es wiederholen: er ist es als Dichter und als Deutscher. Er ist dieses Beides geblieben, wo ringsum die Enttäuschung sich bereits als *Entdeutschung* zu finden hatte; und eben diese Vereinigung bezeichnet seinen künstlerischen Charakter. Er hat sich damit einerseits, seinen Mitlebenden entfremdet, ein

volksthümliches Element bewahrt, welches über sie hinaus zu leben berufen ist. Andererseits verleiht das *pessimistische* Element seinem Schaffen auch dort, wo es der inneren Wahrhaftigkeit gemäss etwas am Unbedeutenden sich Verflüchtigendes, im Unbestimmten sich Verlierendes haben mag, die edele Tiefe einer ernst bedeutsamen tragischen Erkenntniss von dem Wesen der Welt. Wohnt einem solchen philosophisch echten, nicht nur eitel weltschmerzlich gemeinten Pessimismus die Kraft einer ethischen Befreiung inne, so bietet uns freilich der Romandichter diese Befreiung selber nur selten, weil sie grossentheils ausserhalb der Sphäre seiner Realitäten liegt. Aber in der Innigkeit seiner Empfindung lässt er die befreiende Kraft der Liebe, des Mitleids, oder wie man sie bezeichnen will, unmittelbar wirksam werden. Darüber sollte aber „forcirter Humor", auch wo er als unruhige Ironie sich in die reizendsten Gärten der Dichtung drängt, wie eine überschüssige Noth des dichterischen Subjektivismus freundlich von uns vergessen werden.

Es ist vornehmlich die — von W. Jensen einmal so genannte — „Trilogie des Pessimismus", nämlich die drei Romane „*der Hungerpastor*", „*Abu Telfan*" und „*der Schüdderump*", worin der Dichter uns fortschreitend aus der Enge deutschen Lebens in die Tiefe menschlichen Leidens und Elends mit vernichtender Ehrlichkeit hineinführt. Jene tragische Weltanschauung also hat er in diesen drei Werken zu meisterlich vollendetem Ausdrucke gebracht. Bevor er jedoch dazu gelangt war, scheint er einen Augenblick ebenfalls in der Gefahr geschwebt zu haben, dass er mit dem reizenden Talente, welches der Sperlingsgasse die Chronik geschrieben hatte, sich zum effektvollen Roman-Schreiber auszubilden gedachte. Die manches Hübsche und Gute enthaltende Erzählung, „*ein Frühling*", welche auf Tivoli bei Rom beginnt und einen recht romanhaften Familienkonflikt aus der Gesellschaft zu behandeln versucht, bezeichnet für unser Gefühl diesen kurzen Moment einer drohend beginnenden Untreue aus missverständlichem Bildungseifer. Aber Raabe rettete sich aus diesem „Fortschritte" am sicheren Faden einer biographischen Erzählungsweise in seinem vortrefflichen „*Hungerpastor*". Durch jene anmuthend schlichte Form hat dieses Buch zuerst unter seinen Werken den Charakter eines formalen Kunstwerkes gewonnen, welchen der sorgsam arbeitende Dichter späterhin seinen oft gar widerstrebenden Stoffen durch eine fast architektonisch-symmetrische Gestaltung gleichfalls zu verleihen stets bemüht geblieben ist. Dass dem Lebenslaufe des ehrlichen, armen, zarten deutschen Knaben Hans Unwirrsch, dem sich das Paradies des Daseins endlich in der bescheidensten Hungerpfarre am öden Ostseestrande eröffnet, die Schicksale des hochbegabten Judenjungen Moses Freudenstein — alias „Dr. Theophile Stein" — eingeflochten sind, das giebt dem einfachen Bilde des „Hungerpastor's" überdiess etwas geradezu Typisches. Zudem ist der Begriff des Hungers dem Dichter zu einem bedeutsamen *Symbole* geworden, womit er sich einer ihm eigenthümlichen Tendenz zugewandt zeigt, welche sowohl in der originellen Erfindung des Stoffes von „Abu Telfan" als auch in dem Titel des „Schüdderump" und seiner symbolischen Durchführung durch das ganze Buch gesteigert wieder erscheint. Und auch dort begegnen uns neben solcher Symbolik noch andere typische Züge. „Abu Telfan" und „Schüdderump" schildern beide überaus traurige *Heimlehren*, an denen sich die schrecklichen Unmöglichkeiten im menschlichen Schicksale ungemein drastisch dokumentieren; dieselbe Form findet sich — wie eine moderne Art von *Nestor* — auch in mehren Novellen des Autors. Jene zweifellos bedeutendsten Werke des Dichters beweisen uns aber, wie er weder auf die Erfindung einer romanhaft interessanten „Erzählung" als solcher, noch auf eine mit psychologisch feiner Detailmalerei ausgeführte Charakteristik der Personen besonderen

Werth gelegt hat. Hierin lässt er sich manchen Minderbegabten gerne voraus. In einem gewissen gedämpften Mittel zwischen Beiden sich haltend, bleibt er jedoch vielmehr echt *episch*, und seine Gestalten bewahren sich, nach weniger ausgeführt, stäts das überzeugende Leben einer reinen poetischen Wirklichkeit. Das Dämmern eines grossen, verschwiegen waltenden Grundleidens der Menschheit umfängt die Handelnden und ihre Schicksale, so dass dem Leser allerdings mancherlei mitfühlend zu errathen bleibt, was der Dichter gar nicht auszuführen suchte. In der einen mächtigen Empfindung von der seltsamen Form des allgemeinen Geschickes, die er eben diesen seinen Menschen aufgebürdet sah, verlor sich ihm die Wichtigkeit der für den Romanschriftsteller sonst so interessanten Einzelheiten. Es ist oft, als habe er wie im Traume ein bestimmtes gewaltig die Phantasie ergreifendes Bild gesehen, und dieses Bild habe seinem Blicke bis tief in die dichtende Seele hinein zu ertönen begonnen, und es sei ein schauernder Akkord daraus zusammengeklungen, den habe er aufgefangen in einer geheimnissvoll schillernden Weise — eine „Geschichte" für den, der mit ihm darauf zu lauschen weiss. So hat er uns überall *Memento's* ernstester Art in den Weg gestellt. Da steht das Schwert im Boden vor St. Johannis Spital zu Nürnberg, zwischen dem aussätzigen Junker, der blühend auszog nach „*des Reiches Krone*", zwischen dem tollen Michel Groland von Laufenholz und der Lust der Welt! — Da hängt die träumerische Glaskugel des armen nachdenklichen Vaters Unwirrsch von der Decke der Hungerplatte zu Grunzenow an der Ostsee! — Da sitzt und harrt die stille Frau Geduld in der einsamen Katzenmühle bei Nippenburg im deutschen Tumurkielande! — Da liegt es an der offenen Strasse zum alten Harz, das leere, öde Siechenhaus von Krodebeck! — R. Gottschall hat den „Schuldcrump" schwerlich gelesen, wenn er behaupten kann: er sei der Versuch einer „Poesie der Siechenhäuser" und der Schuldcrump selbst das „[illegible] Symbol für das Loos der Armuth und Krankheit". Es ist aber das Siechenhaus Welt und der Schuldcrump Schicksal, wovon uns der Dichter in seiner so ganz einfachen Geschichte auf dem Gute der wackeren Frau von Lauen die unvergesslichen Beispiele in den Nebel der heimathlichen Harzberge gemalt hat.

Seinen Schuldcrump hatte der Dichter mit schwerem Herzen umgeschüttet, und mit ihm alles Schöne und Liebe dem grausamen Loose des Unterganges in der ewigen Verworrenheit der menschlichen Schicksale geopfert. Das war geschehen im Siegesjahre 1870. — Was aber nun? — Die deutsche Kritik wusste ganz genau anzugeben, wohin der Autor, nachdem er das furchtbar ernste Buch geschlossen hatte, fürderhin fröhlich nach ihrem Wohlgefallen zu wandeln habe. Da war ja das junge deutsche Reich und nationalliberale Begeisterung flammte ringsum von allen Höhen des Parnasses. Hatte er selbst doch einst, ein schwärmerischer „Wolkenjäger", den schönen Höhenruf in der patriotischen Erzählung „*nach dem grossen Kriege*" seinen Brüdern zugerufen:

> „Die Berge sind den Göttern heilig; — hebe das Haupt und blicke auf aus der dumpfigen Luft, aus den schweren Nebeln, welche über der Gegenwart hängen, auf zu den drei deutschen Gipfeln, welche alle Alpen überragen, auf zum alten Brocken, auf welchem deutscher Geist dem bildlosen Wodan opferte, auf welchem deutscher Geist den Fund im ewigen Streben nach der Lösung der Räthsel der Menschheit führt; — blicke auf zur Wartburg, wo das alte Geisteszusammenhang, die „gute Wehr und Waffen" unseres Volkes, neu geschmiedet wurde; — blicke auf zum Kyffhäuser, in welchem die grosse Zukunft der Stunde harrt, in welcher die Raben nicht mehr fliegen werden, die Stunde, wo „ein Volk geboren wird". — Welch' eine andere Nation kann solche Bergesgipfel aufweisen?"

Jetzt erwiderte man ihm den Ruf in etwas jüdelndem Tone, der durch die Blätter neuester Litteraturgeschichten lispelte: „Juhle mit uns, begabter Poet der Siechenhäuser, verlasse die langweiligen Gräber von Krodebeck und hebe die

Flügel im frischen Westwinde der Geschichte zum neuen, jauchzenden, produktiven Fluge nach jenen Gipfeln im Orient deutscher Lande, wo nationale Meisterschaft die Johannisfeuer ihres Patriotismus abbrennt!" — Man rief ihm, aber er kam nicht. Er sah nicht mehr nach den leuchtenden Höhen. Er sah den Storch im Dräumlingssumpfe stehen und erzählte von den Drillingen der Frau Rektorin Fischart und dem Schillerfeste zu Paddenau. Da verdachte man ihm es schwer, dass er noch immer *das Deutsche* in den „Winkeln" suche, derweilen es doch so stattlich und staatlich auf allen Strassen daherging. Wir aber wissen, wie dieses junge deutsche Reich, das seinen Dichter so kräftig beflügeln sollte, noch heute nach zehn unerfreulichen Jahren sein verscherztes Heil dorther zu erhoffen hat, wo in den Ecken und Tiefen des Volkslebens die wirklich deutschen Herzen schlagen und sich nach der Befreiung von der Herrschaft eines fremden Geistes zu sehnen beginnen, der unser öffentliches Leben bereits völlig gepachtet zu haben schien. Aus dem deutschen Winkel — das hat unser Meister uns gelehrt — daher quoll noch stäts die echte deutsche Kraft. Der deutsche Dichter wird schwerlich jemals aus den Triumphen liberaler Parlamente seine Stoffe und Freuden schöpfen können. Allerdings überliess sich Raabe nach der Vollendung seiner Hauptwerke, wie zur eigenen Erholung, einem fast verzweifelten Einzellaufe in das absolut Drollige, Lachende, bis zum Wunderlichen und Abstrusen. Aber diese Reihe sardonischer Erzählungen, wie *„Christoph Fechlin"*, der *„Dräumling"*, *„Wunnigel"*, gipfelnd in der tollen Hundstagsphantasie *„vom alten Frotzen"*, kann uns nur zum Beweise dafür dienen, dass der anscheinend so spassshaft sich Amüsirende doch in einem krampfartigen Suchen begriffen war, ohne in aller Welt einen Halt finden zu können, nachdem er sich selber gleichsam den Boden unter den Füssen fortgedichtet hatte. Wohl mochte es ihm auch fühlbar geworden sein, dass sein draussen die eigene goldene Milliardengrosse bejubelndes Volk nicht mehr mit der ersten Jugendliebe auf ihn, den ehrlichen Entdecker des „hölzernen Symboles", achte. Seine lärmende Zeit, jene Welt, die nach seinem eigenen Worte „schriller wird mit jedem Tag", sie bot ihm nichts dar, was ihm als einem wahrheitliebenden deutschen Poeten ernstlich gefallen konnte. Das aber muss uns an ihm gefallen, so dass wir auch weiter gerne hinnehmen sollen, was er uns selber darzubieten hat.

Gingen ihm doch auch inzwischen aus glücklichen Ruhepunkten der Stimmung immer noch einzelne Blüthen seiner schönen Begabung auf. In den nach seinem jetzigen Wohnorte bei Braunschweig so betitelten *„Krähenfelder Geschichten"* steht u. A. eine düstere Erzählung von der schreienden *„Innerste"*. Wer diese schreiben konnte, dem war das Krodebecker Siechenhaus wohl die letzte Lebenswahrheit, doch noch nicht das letzte Poetenasyl geblieben. Gänzlich aber heimgekehrt in die schlichte zart-poetische Weise seiner Erstlinge zeigte er sich kürzlich in der wunderhübschen, wie aus dem Traumdufte heimisch ländlicher Kindheitserinnerungen gewobenen Novelle *„Alte Nester"*. Ebenso führte er uns in der nachfolgenden, fast aus Nichts gesponnenen, doch gleich harmlos amüsanten, wie herzlich anmuthenden Geschichte von dem *„Horn von Wanza"* wieder tief in die alte Heimath der deutschen Kleinstadt, zwischen ihre Verkehrtheiten, Drolligkeiten und Gemüthlichkeiten wohlgemächlichen Schrittes hinein. Mit dem Nachtwächterzeichen des thüringischen Städtchens gab er uns noch einmal ein köstliches Symbol für deutsches Philisterthum und deutsches Gemüth mit seiner eigenthümlich im Kleinen stille geschäftigen Poesie. Es ist, als hätte der frischere Hauch eines nationalen Geistes, welcher sich in der letzten Zeit bei uns verspüren liess, auch den ferne im Krähenfelde träumenden Dichter mit neuer Lebenslust erfüllt und seinem Humor die ursprüngliche Frische und Un-

mittelbarkeit wiedergebracht. B. Auerbach hatte ganz Recht, wenn er in überraschender Weise gerade dieses „Horn von Wanza“ als poetisches Spiegelbild der Zeit der Freiheitskriege dem Schlussbande der Freytag'schen „Ahnen“ entschieden vorzog. Wie nüchtern und farblos erscheint z. B. auch die Schilderung der späteren revolutionären Regungen in der deutschen Kleinstadt bei dem berühmten Historiker gegen die von heiterster Ironie so treffend skizzirten Typen kleindeutscher Revolutionsfaiseure in den Raabe'schen Lumpengestalten der „Geschwister Lorkenbein“!

— „Geschwister Lorkenbein!“ — „Wanza an der Wipper!“ — Mag man doch immerhin meinen, es sei dieses eine Poesie des deutschen Philisterthums! Nur verwechsele man nicht ein Wesen, welches das Singen verlernt hat, mit dem Poeten, der es noch zu besingen weiss. „Deutsches Philisterthum“ — so nennen wir nach dem weitesten Sinne des Wortes jenen Theil unseres grossen Volkes, welcher einst, im Gegensatze zu den stolzen Geschlechtern kriegerisch über die Gränzen hinausdringenden und neue Staaten und Welten schaffenden Heroenthumes, im Vaterlande ursprünglich sitzen geblieben war. Dieser sich nunmehr ausschliesslich als deutsch bezeichnende Theil hat sich auch fernerhin stäts in einem seltsamen zähen Widerspruche gefühlt zu jedem, dem alten Heroismus irgend verwandten Geiste, der oftmals in seiner Mitte aufgestanden erschien. Es ward ihm allezeit schwer seinen „*grossen Mannern*“ freimüthige Heeresfolge zu leisten, welche ihm sein urvigenes Wesen als Quelle neuer Kraft und Freiheit zu deuten wussten. Das blieb in seinem Träumling sitzen, und da liess es sich von der Weisheit klappernder Wanderstörche neuerdings eine gar schmeichelhafte Deutung seiner Zukunft einreden. Wie in politischer Hinsicht das deutsche Philisterthum zu neuen Thaten erst „aufgemuntert“ werden musste durch das stramme Preussenthum, so soll das moderne fixe „Judenthum“ dazu berufen sein, ihm gleicherweise auf geistigem Gebiete ein frisches Mitthun im internationalen Wettkampfe erst zu ermöglichen. Das glauben Jene; wir aber wissen: die wahren grossen Aufmunterer sind uns längst gegeben, aus eigenem Fleisch und Blut, von deutschen Müttern in's deutsche Land geboren, die uns auf diesem höchsten Gebiete der Poesie und Kunst, der Weisheit und Frömmigkeit, über die Enge des Daseins heroisch weiterführen sollen. Kann aber nicht alle Poesie und Kunst, Weisheit und Frömmigkeit in jenem grossen Sinne *heroisch* sein: so wünschen wir uns doch auch unsere gute, heimisch-echte, ernst oder heiter-sinnige Poesie des eigenen Philisterthumes, diese rührende Stimme der leidenden Wahrhaftigkeit, von der fremdartigen Aufmunterung rein bewahrt, welche sie schon ganz zu zerfressen droht. Wir wollen jeden der Unsrigen mit Freuden begrüssen, der sich und seine Leidenserkenntnisse inmitten des grossen Bildungsstrudels aus eigener Kraft davon rein zu erhalten weiss. Achten seiner die „Philister“ im Sumpfe selber nicht, so kann doch nur ein Solcher uns auch noch inmitten des Philisterthumes *das Deutsche*, im Sumpfe die Quelle, aufweisen, wie es in ihm selber lebt, und indem es in ihm lebt, uns über die hehren Hallen der Helden hinaus der Möglichkeit seiner Existenz uns versichert. Das grosse schöpferische Genie lässt uns freilich das Deutsche stolzer und freudiger empfinden, weil es ihm neue herrliche Häuser baut, während das zarte Talent gleichsam die grauen Säulen und Mauern des nationalen Ruhmestempels mit stillem, frischem Grün umrankt. Fanden wir aber dieses Grün derselben Lebenstiefe entsprossen, welche uns Deutschen auch den deutenden Genius emporsendet, so durften wir getrost wohl sagen: „Wir gratulieren uns zu deinem Geburtstage, lieber Jacob Corvinus!“

Hans von Wolzogen.

Geschichtlicher Theil.

Nachruf für Karl Brandt.

Im Dezemberstücke des ersten Jahrganges unserer Blätter, nun vor drei Jahren, sprach unser Meister in seinem „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876," seinen wahrhaft getreuen Mithelfern an jenem unvergleichlichen Unternehmen „eine feierliche Danksagung" aus, und er richtete dieses Wort, wie er ausdrücklich hervorhob, „vor Allen an dem von den Sorgen und Mühen jener Tage fast erdrückten, mit unglaublicher Energie aber das Begonnene ruhmreich durchführenden Freund Karl Brandt". Von ihm sagte er damals in dem heute so nachlesenswerthen Aufsatze:

> „Ausser den unmittelbar darstellenden Künstlern stand mir vom allerersten Anfang herein ein Mann zur Seite, ohne dessen Bereitwilligkeit hierzu der Anfang selbst mir gar nicht erst möglich geworden wäre. Es galt zu allererst der Aufführung eines Theatergebäudes, zu welchem die für München früher entworfenen Semper'schen Pläne eigentlich nur so weit benutzt werden konnten, als in ihnen meine Angaben vorlagen; dann sollte dieses Theater eine Bühneneinrichtung von vollendetster Zweckmässigkeit für die Ausführung der kompliziertesten scenischen Vorgänge erhalten, endlich die Scene selbst durch Dekorationen in wahrhaft künstlerischer Absicht so ausgeführt werden, dass wir diessmal dem üblichen Opern- und Pallet-Flitterstyle nicht mehr zu begegnen hatten. Meine Unterhandlungen über dieses Alles mit Karl Brandt in Darmstadt, auf welchen durch einen früher von mir beobachteten charakteristischen Vorgang mein Blick gelenkt worden war, führten nach einem innigen Einvernehmen über die Besonderheit des ganzen Vorhabens zu einem schnellen Abschluss im Betreff der Uebernahme aller Besorgungen der soeben bezeichneten Ausführungen von Seiten dieses eben so energischen als einsichtigen und erfinderischen Mannes, welcher von nun an meine Hauptstütze bei der Durchführung meines ganzen Planes ward."

Diese Hauptstütze ist nun plötzlich niedergebrochen; und wenn sie zehnfach ersetzbar wäre für das, was nach der glorreichen Vollendung des allerschwierigsten Beginnens nun noch von ihr zu erwarten blieb, — unersetzbar bleibt dem Meister die Persönlichkeit dessen, der neben ihm stand vor der grossen öden Grube unter der Hohenwarte bei Bayreuth, woraus sich das Wunder dereinst erheben sollte, das nun als das Bühnenfestspielhaus vor uns steht und nur seine Pforten zu öffnen hat, um uns neue Wunder erleben zu lassen! Da einte die beiden Männer, den grossen Wollenden und den verständnissvoll Könnenden, die Macht des *Glaubens*, — desselben Glaubens, welcher ihnen vor Kurzem den Platz des Stadtgebietes übergeben hatte für ihr traumhaft unerhörtes Werk, während sonst weit umher fast nur Unglaube und Zweifel ihre Häupter schüttelten und mit den Achseln zuckten über die Phantasten an der leeren Gruft des Zukunftkunstwerkes. Das vergisst sich nicht! Und wenn nun aus der leeren Gruft

ein stolzes Dasein und Leben hervorgewachsen ist, — und der getreue Mann, der Geführte des Glaubens, dessen leitende Hand und sorgender Sinn bis zur Verzweiflung ausharrend durch alle Widerwärtigkeiten hindurch das bis dahin unglaubliche Werk vollendet werden liess, der sinkt von der Höhe des Lebens und neuer Siegeshoffnungen herab in das Grab des Todes und lässt seinen Meister allein mit der grossen, schweren Erinnerung an das gemeinsam Gewollte, Gedachte, Erbittene, Vollbrachte und wieder Geplante: dann ist etwas verloren, was kein Wort der Klage aus Anderer Munde ausdrücken kann. Wir Anderen aber dürfen und müssen darüber den Nachruf erheben und sagen: dort in der Tiefe, wo einst nichts war als die Grube des Glaubens und der Hoffnung, da liegt in dem Grundsteine des Bayreuther Theaters ein Name mit eingegraben, der unvergessen bleiben wird für Alle, die mit dem Herrn jenes Hauses fühlen, glauben, hoffen und wirken; und wenn aber jenem Steine nun bald wieder das darin verschlossene „Geheimniss" der Welt sich offenbar macht, in der Erscheinung des erhabenen Weihespiels vom lebenden Glauben und der heilenden Liebe: dann wird diess auch eine Gedenkfeier sein für den Mann, dem keine schönere und erschütterere jemals hätte können bereitet werden, — für den treuen Freund und Genossen des Meisters der Nibelungen und des Parsifal. Karl Brandt.

Diesem unserem Nachrufe möge für die der äusseren Beziehungen des Geschiedenen nicht Kundigen und nach dieser Kenntniss Verlangenden eine Zusendung unseres Herrn Vertreters in Darmstadt nachfolgen, womit denn unser Jahrgang, schon auf der Schwelle des so hoffnungsvoll uns umleuchtenden neuen Jahres, noch sein traurig-ernstes Schlusswort finden soll.

D. Red. d. B. Bl.

Darmstadt, im Januar. — In der Abendstunde des 27. Dezember verschied in unserer Stadt der grossh. hessische Maschinerie-Direktor Karl Brandt. Es kann nicht meine Aufgabe sein, die vielseitige und verdienstvolle Wirksamkeit des Verblichenen den Lesern der Bayreuther Blätter zu schildern. Ich fühle mich zunächst nur angetrieben, diesen Lesern, welche die Leistungen des Verstorbenen in dem Bühnenfestspielhause bei Bayreuth im Jahre 1876 kennen zu lernen Gelegenheit hatten und 1882 Gelegenheit haben werden, einige kurze Daten aus dem Leben eines Mannes vorzuführen, den unser Meister selbst seinen „Freund und Kollegen" zu nennen pflegte.

Karl Brandt wurde am 15. Juni 1828 zu Darmstadt geboren. Er ist aus einer einfachen Familie hervorgegangen und hat auf den Brettern der Bühne von unten auf gedient. Bis zu seinem 16. Jahre etwa besuchte er die frühere Ge-

werbschule (heute Polytechnikum) in Darmstadt und trat dann als Zögling in das noch heute in der alten und neuen Welt rühmlichst bekannte polytechnische Arbeits-Institut des Professors Schröder. Er wurde Lehrling oder Factotum des Hoftheater-Maschinenmeisters Dorn in Darmstadt und ging auf einige Zeit nach München, um bei dem dortigen Meister Schätz seine Kenntnisse zu erweitern. Offenen Auges sah und erforschte der lernbegierige Jüngling Alles, was er erreichen konnte; zumal in Mannheim verdankte er viel dem Vorbilde des genialen Mühldorfer. Er war noch nicht 19 Jahre alt, als er zur Uebernahme der Stelle eines Maschinenmeisters bei dem alten Königstädtischen Theater nach Berlin berufen wurde. Jenes Theater — lange Zeit das einzige neben den beiden königlichen Hoftheatern — hatte anfangs durch Vaudevilles, später durch seine italienische Oper grossen Ruf erlangt, noch später, besonders 1847/48 glänzte es durch Ausstattungstücke. Dort erwarb unser Brandt sich den ersten Ruhm; namentlich die Einrichtung des Zauberstückes „Lucifers Tochter" brachte ihm grosse Ehre und Auszeichnung. Im Jahre 1849 wurde der junge Maschinenmeister von dem inzwischen an die Regierung gelangten Grossherzog Ludwig III. von Hessen, welcher für die Kunstleistungen auf der Bühne eine besondere Vorliebe hegte, nach Darmstadt zurückberufen und mit der Stelle eines Maschinenmeisters des Hoftheaters betraut. Dieses Amt hat der geniale Künstler volle 32 Jahre bekleidet, während der letzten Zeit mit dem Titel eines Maschinerie-Direktors.

Die Erfolge, welche Karl Brandt durch Vervollkommnung und Neueinrichtung des ganzen Maschinenwesens an dem Hoftheater zu Darmstadt und an vielen anderen Theatern erzielte, mögen hier unerörtert bleiben, gegenüber der bedeutungsvollsten Thatsache seines Lebens, welche aus seinen Beziehungen zu unserem Meister hervorging. Nach einer Mittheilung des bekannten Schriftstellers Herrn Ernst Pasqué brachte die scenische Einrichtung des „Rheingold" 1869 und der „Walküre" 1870 auf dem Münchener Hoftheater zuerst unseren Brandt in direkte Verbindung mit dem Meister. Bald hatte dieser in Brandt den ihm nöthigsten Genossen erkannt, und mit Eifer ward nun der Neubau eines Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth in die Hand genommen. Am 22. Mai 1872 wurde der Grundstein zu demselben gelegt; nach Ueberwindung der denkbar grössten und fortdauernd sich wiederholenden Schwierigkeiten stand der für immer musterhafte Bau völlig eingerichtet und ausgestattet für die glänzende Verwirklichung eines solange für ganz unmöglich gehaltenen kolossalen Kunstwerkes im Frühjahre 1876 vollendet da. Sämmtliche maschinelle Einrichtungen sind nach den Vorschlägen und Plänen unsres Brandt ausgeführt; das Urtheil vieler Bühnenkenner des In- und Auslandes trifft dahin zusammen, dass in der Technik der scenischen Anordnungen in dem Bayreuther Theater etwas noch nicht Dagewesenes geleistet worden sei.

Ebenso eifrig, ja fast noch eifriger war Brandt seither bemüht, die Einrichtungen des neuen Bühnenweihfestspiels „Parsifal" vorzubereiten. Bereits hatte er die Modelle der Dekorationen und Maschinen desselben vollendet, und noch am 12. November war er persönlich in München, um in einem Zimmer neben der königlichen Residenz vor Sr. Majestät dem erhabenen Protektor des

Meistern, König Ludwig II., dieselben zu zeigen und zu erklären. Königlich beschenkt, kehrte er am 14. November nach Darmstadt zurück. Er fühlte sich schon seit einiger Zeit recht unwohl, doch stellte er deshalb nicht im Mindesten die gewohnte und liebgewonnene Thätigkeit ein, und leitete noch am 12. Dezember die Bühnentechnik während der Vorstellung einer Wagner'schen Oper: des „Rienzi". Von jenem Tage an durfte er das Bett nicht mehr verlassen, doch blieb er von einem langen Krankenlager verschont; etwa 2 Wochen nach seinem letzten Auftreten hinter der Scene, am 27. Dezember, drückte ihm seine vortreffliche Gattin die Augen zu. Die den Tod bringende Krankheit soll Lungen- und Rippenfell-Entzündung gewesen sein, zu welcher sich dann noch Brustwassersucht gesellt hatte; ausserdem soll ein örtliches Uebel zur Verschlimmerung des Zustandes beigetragen haben.

So beendete ein unerbittlicher Tod die irdische Laufbahn eines Mannes, welcher von Natur genial angelegt, durch nimmer rastenden Fleiss und oft harte Arbeit dahin gelangte, dass er eine Stufe seiner Kunst erreichte, auf welcher er dem allgemeinen Urtheil als der Berufenste seines Faches erscheinen durfte. Wie von den beiden Rednern an seinem Grabe mit Recht betont wurde, hatte der Verblichene „den Besten seiner Zeit genug gethan"; so hat denn auch er in seiner Weise „gelebt für alle Zeiten!"

Z.

Generalregister.

Richard Wagner.

Ausführungen zu „Religion und Kunst“: „Erkenne dich selbst“. S. 37. — Heidenthum und Christenthum. S. 249. — (Zur Einführung des Aufsatzes von Grafen Gobineau „über die jetzige Weltlage“. S. 121.) —

Bruno Bauer.

Luther's Pessimismus und Optimismus. S. 285. —

Graf Gobineau.

Ein Urtheil über die jetzige Weltlage, als ethnographisches Resumé. S. 123. —

Friedrich von Hausegger.

Kunst und Wissenschaft. S. 6. —

Wilhelm Langhans.

Ueber Theil-Wiederholungen. S. 62. —

Fritz Lemmermeyer.

Ueber die Tragödie. Eine Skizze. S. 209. —

Karl Mayrberger.

Die Harmonik Richard Wagner's, an den Leitmotiven des Vorspieles zu „Tristan und Isolde“ erläutert. S. 169. —

Richard Nagel.

Der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen. Beilage zum Februar-März-Suche (S. 88 ff.). —

Heinrich Porges.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Die Walküre. I. Aufzug. S. 89. — II. Aufzug. 1. u. 2. Scene. S. 193. — II. Aufzug. 3.—5. Scene. S. 233. — III. Aufzug. S. 259. —

Joseph Rubinstein.

Symphonie und Drama. S. 53. —

Ludwig Schemann.

Zum 22. Mai 1881. S. 141. — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. Allgemeine Einleitung. S. 313. —

Robert Springer.

Richard Wagner's regeneratorische Idee. Einleitung. S. 42 — Die Idee bei den Heiden. S. 44. — Die Idee bei den Christen. S. 93. — Der sittliche Werth der Idee. S. 162. —

Heinrich von Stein.

La renaissance. Scènes historiques par le Comte de Gobineau. S. 13. — Shakespeare als Richter der Renaissance. S. 185. — Ueber Goethe's Wanderjahre. S. 217. — Zum ersten Lustrum. S. 281. — Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's. S. 345. —

Hans von Wolzogen.

An unsere Leser. S. 1. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

V. *Martin Plüddemann:* Noch ein Wort zur „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache". S. 21. —
VI. *Constantin Frantz:* Philosophie des Militarismus. S. 66. —
VII. *Mehre Wagnerianer:* Offenes Schreiben an den General-Intendanten der K. Preussischen Hoftheater, Herrn von Hülsen. S. 71. —
VIII. *Leo Alfieri:* Insel Scharfenberg. S. 108. Dazu: Vorwort der Redaktion. S. 106. —
IX. *Hans von Wolzogen:* Zur Kritik des „Parsifal". 1. „Parsifal" in der Journalwelt. Paulus Cassel. Episode: Galiläa. S. 112. — 2. Deutungen des Gral und Klingsor. S. 181. — 3. Gelehrte Beurtheilungen dramatischer Charaktere. S. 206. — 4. Ein Intermezzo von Berichtigungen. Der „thörige Jäger". S. 238. — 5. Poetische Parallelen als Nachtrag. S. 272. —
X. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. Vorwort der Redaktion. S. 291. —
1. *Heinrich Porges:* Franz Liszt. I. S. 242. —
XI. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.
2. *Hans von Wolzogen:* Von der Sperlingsgasse bis zum Krähenfelde. S. 307. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

E. T. A. Hoffmann. Gesammelt durch *Martin Plüddemann.* S. 278. —
Luther. Gesammelt durch *C. Fr. Glasenapp.* S. 306. —
Heinrich von Kleist. Ein Gedenkblatt zum 21. November. Von *Hans von Wolzogen.* S. 321. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Grössere Berichte.

Edward Dannreuther: Die Musik in England. Ein Brief aus London. S. 76. —

Zur Geschichte der Wagner-Vereine.

Artern (Delitzsch), Cassel, Frankfurt a. M., Leipzig (akad. W.-V.), Minden, Strassburg i. E. S. 83, 84. — *Nachträge:* Berlin (Zweigver.), Cassel, Leipzig, München, Wien (akad. W.-V.). S. 248 und Beilage zum VIII. St. (S. 248 ff.) —

Nachrichten aus dem Patronatvereine.

Neue Vertretung: Darmstadt. S. 279. —

Besondere Mittheilungen.

Protektorat Sr. Majestät des Königs von Bayern. S. 82. — Verzeichniss der Proben und Aufführungen des Festspieles 1882. S. 279. — Nachruf an *Karl Mayrberger* und *Ferdinand Kaffarlein.* S. 310, 311. — Nachruf für *Karl Brandt.* S. 365. — Sonett zu *Franz Liszt's* 70jähr. Geburtstage. S. 311. — Statistik der Mitgliedschaft und der Blättersendungen für 1880: S. 210; für 1881, I. Halbjahr: S. 216. — (Aufruf für Transvaal. S. 87). —

Grössere Spenden zum Fonds.

Von Amsterdam, Aach, Berlin, Brüssel, Dresden, Heidelberg, Hernals bei Wien, Leipzig (akad. W.-V.), London, Moskau, München, Naumburg, New-York, Pest, Strassburg i. E., Valentigney, Wien (akad. W.-V.). S. 215 (240). — *Zum Wiesbadener Fonds:* von Petersburg, Strassburg i. E. und einem Ungenannten. S. 215. — **Aufforderung zu Beiträgen für die Gründung eines Fonds zur Beschaffung von Freiplätzen bei den Aufführungen von 1882.** S. 279. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

In **Berlin:** Dr. *Ernst Hasqvet* über die Kunst in den *Zünften* des Mittelalters. In **Cassel:** Dr. *L. Schemann* über das Kunstwerk R. Wagner's mit besonderer Berücksichtigung der dichterischen Seite. Beilage zum VIII. Stücke. — In **Halle:** Dr. *H. v. Stein* über den Zusammenhang von Kunst und Philosophie. S. 342. — In **Leipzig:** Vorträge im akad. W.-V. während des I. Semesters, S. 84; während des II. Semesters, Beilage zum VIII. Stücke. — In **Magdeburg:** Dr. *L. Schemann* über Wagner's Bedeutung für das geistige Leben der Nation. S. 341. — In **Minden:** Dr. *L. Schemann* (wie oben unter Cassel). S. 84. Dr. **Busch,** Vorlesung des „Parsifal". Beilage zum VIII. Stücke. — In **Strassburg** i. E.: Vorträge im R.-W.-Vereine von Dr. *O. Meyer*, Dr. *R. Pohl*, Dr. *Schneider*. S. 83. — In **Wien:** Vorträge im akad. W.-Vereine von Frhrn. von *Ehrenfels*, *A. Höfler*, Dr. *Rieger*. Beilage zum VIII. Stücke. —

Konzerte im Interesse unserer Sache.

Im **Casseler** W.-V., im **Leipziger** akad. W.-V., im **Wiener** akad. W.-V. Beilage zum VIII. St. — Im **Mindener** W.-V. S. 84. — Im **Strassburger** W.-V. S. 83. — Aufführung der Dante-Symphonie und Konzert zum Geburtstage Wagner's im **Wiener** akad. W.-V. S. 248. — Konzert in **Hof.** S. 248. —

Vergünstigungen für die Mitglieder des Patronatvereines.

Ermässigter Preis für *Glasenapp*, R. Wagner's Leben und Wirken (Cassel, C. Maurer). S. 237. — Erm. Pr. für *Oesterlein*, die Walküre und das Rheingold in Wien. (Red. d. Bayr. Bl.) S. 80. — Subskription auf einen **Wagner-Katalog** dess. Verf. S. 86. — Erm. Pr. für *Fladdermann*, aus der Zeit — für die Zeit (Leipzig, Senf). Für *Schure*, das musikalische Drama (ebenda). S. 338. — Subskription auf *H. v. Wolzogen*, unsere Zeit und unsere Kunst (ebenda). S. 86. — Erm. Pr. desselben Werkes. S. 242. — Für die Musikzeitung „die Tonkunst" (Dessau, A. Fenster). S. 86. — Für die **Wagner-Büsten** von *Kietz* und *zur Strassen*. Für die Klavierauszüge der Wagnerischen Werke (Leipzig, P. Pabst). S. 338. — Für *R. Wagner's* **gesammelte Schriften und Dichtungen** (Leipzig, E. W. Fritzsch). S. 337. —

Litterarische Neuigkeiten.

Edward Baltzer, Briefe an Vierlans (Rudolstadt, Hartung und S.). S. 85. — *Bernhard Förster*, das Verhältniss des modernen Judenthums zur deutschen Kunst (Berlin, M. Schultze). S. 84. — *Constantin Frantz*, die soziale Steuerreform (Mainz, Franz Kirchheim). S. 247. — *Oskar Eichberg*, Allgemeiner deutscher Musik-Kalender 1882 (Berlin, Raabe und Plothow). *Fromme's* Kalender für die musik. Welt, und Richard Wagner-Kalender 1882 (Wien, Fromme). S. 339. — *E. Grysanowski*, das ärztliche Urtheil in Laufen (Hannover, Schmorl und von Seefeld). S. 340. — Mrs. *Harmon Kingsford*, die Pflanzennahrung (Rudolstadt, Hartung und S.). S. 85. — *Paul de Lagarde*, Deutsche Schriften, II. Bd. (Göttingen, Dietrich). S. 84/5. — *Oskar Meyer*, über die Gesammtausgabe der Wagnerischen Schriften (Strassburger kritische Revue). S. 85. — *Ludwig Nohl*, Mozart (Leipzig, Senf). S. 341. — *Heinrich Porges*, die Bühnenproben des Festspieles von 1876. I. Das Rheingold (Chemnitz, E. Schmeitzner). S. 247. — *E. v. Weber*, der Unabhängigkeitskampf der Boërs (Berlin, J.

Sittenlehre.) S. 87. — *H. von Wolzogen*, unsere Zeit und unsere Kunst (Leipzig, Senf). S. 89. (247); ein Vermächtniss Lessing's (Berlin, F. Behr) S. 86; der Wagnerianer als Schriftsteller (Leipzig, Musikalisches Wochenblatt) S. 85. —

Berichtigungen

zu dem Artikel von M. Plüddemann „Noch ein Wort zur Verrottung und Errettung der deutschen Sprache," S. 86. —

Geschäftlicher Theil.

Erklärung des Vorstandes über das Festspiel von 1882, als Ergänzung zu der Erklärung Richard Wagner's im Dezemberstück 1880) S. 30. — Auszug aus den Bestimmungen des Patronatvereines. S. 89. — Vermögensausweis des Vereines vom 1. Januar 1881. S. 120. — Ueber die Berechtigung der Mitglieder zu den Festspielen und über den Umtausch der Quittungen S. 312. —

Allgemeine Beilagen.

Zum Doppelstück Februar – März: Dr. *Richard Nagel*, der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen in allen ihren Arten. (20 Seiten.)

Zum Doppelstück Mai – Juni: *Leipziger Vereinsvertretung*, Anzeige der Wagnerbüste von *Professor zur Strassen* (2 Seiten.)

Zum Auguststück (VIII): Nachträge zur Geschichte der Wagner-Vereine. (2 Seiten). —

Besondere Beilagen.

Für die Mitarbeiter: *Programm* der Redaktion (Bericht und Aufforderung). Ausgegeben im Januar (8 Seiten.)

Für die Abonnenten: *Richard Wagner*, Religion und Kunst, nebst dem Nachtrage „Was nutzt diese Erkenntniss?" (4 Seiten.)

Für die Vertreter: *H. v. Stein*, Festgruss der „Bayreuther Blätter" an Franz Liszt. Ausgegeben im Oktober (4 Seiten.) —

Im Verlage des Patronat-Vereines.
In Commission zu beziehen durch Carl Gessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Beilage

zum VIII. Stücke der „Bayreuther Blätter."

Nachträge

zur Geschichte der Wagner-Vereine bis Juni 1881.

I.

Der (VIII.) Jahresbericht des *Wiener Akademischen Wagner-Vereines* für das Jahr 1880 ist im Vereinsverlage zu Wien vor einiger Zeit erschienen. Im Laufe des Vereinsjahres 1880 traten 52 ordentliche und 77 ausserordentliche Mitglieder ein, so dass der Verein jetzt 165 Mitglieder der ersten und 136 der zweiten Kategorie zählt. Dem *Patronatsverein* führte der Wagnerverein im Ganzen 132 Mitglieder und ausserdem in verschiedenen Spenden während des letzten Jahres, incl. der neuesten Gaben vom April 1881, die Summe von 3120 Mark zu (8 Patronatscheine à 15 Mark, 7 à 100 Mark, 1 Fondsspende à 1000 Mark und 11 à 100 Mark, 1 Spende für den Wiesbadener Fonds à 200 Mark).

Seit der letzten Uebersicht in den „Bayreuther Blättern" (1880, August-Stück Seite 236) fanden noch *3 Vortrags- und Diskussions-Abende* statt:

A. Hölfer: „Was können Rede und Schrift für die Erkenntniss der Bedeutung R. Wagners wirken?"

Dr. Karl Rieger: „Charakterstudien zu den Meistersingern";

Frhr. v. Ehrenfels: „Ueber die Mission der Kunst in unserer Zeit";

und *2 interne musikalische Abende* (19. November und 22. Dezember 1880), an welchen Kompositionen von Bach, Beethoven, Mozart und Wagner (Träume und „Wiegenlied", gesungen von Frau Dustmann; Scene aus „Lohengrin", II. Akt, gesungen von Frau Dustmann und Frln. E. Wagner; Huldigungsmarsch, gespielt von den Herren Paumgartner, Schalk, Schmidt und Zottmann; der I. Akt von „Tristan und Isolde", gesungen von Frau Kupfer-Berger, Frln. E. Wagner, Hrn. Winkelmann, C. Borkowsky und A. Krämer, zur Begleitung des Dr. Paumgartner) zur Aufführung gelangten. — Einen schweren Verlust erlitt der Verein durch den Weggang seines zum Hofkapellmeister in Carlsruhe berufenen musikalischen Leiters Felix Mottl, der am 7. October zum Ehrenmitgliede ernannt ward. Sein Nachfolger in der Leitung der internen Abende ward der langjährige Freund des Vereins, Herr Dr. Paumgartner.

II.

Der *Leipziger Akademische Wagner-Verein* (vgl. Bayreuther Blätter 1881 Seite 84) hat im April das zweite Semester seiner Thätigkeit (Winter 1880/81) beschlossen und seinen ersten Jahresbericht veröffentlicht. In diesem Semester fanden statt:

am 30. Oktober, Vortrag des Herrn Wirth: „Die deutsche Oper von Mozart bis R. Wagner".

„ 13. November, Vortrag des Herrn Prof. Dr. Koch: „Die Waberlohe in der Nibelungendichtung".

„ 20. November, Vortrag des Herrn Meink: „Die Gegner R. Wagner's".

„ 23. November, Vortrag des Herrn Calman: „Ueber die Fähigkeit der Kunst, Stimmungen zu erwecken".

„ 1. Dezember, Vortrag des Herrn Heil: „Die Inscenirung klassischer Opern".

„ 11. Dezember, Vortrag des Herrn Aarons: „Hans Makart und der moderne Kunstgeschmack".

„ 16. Dezember, Vortrag des Herrn Wolowski: „Ueber Inhalt und Form der Beethoven'schen Meisterwerke".

„ 10. Januar 1881, Vortrag des Herrn Marsop: „Die moderne Musikpflege".

„ 17. Januar, Vortrag des Herrn Schachleiter: „Der Gegensatz des ästhetischen und pathologischen Gefühles in der Musik".

„ 24. Januar, Vortrag des Herrn Wirth: „Die Geschwisterehe in der „Walküre".

am 3. Februar, Vortrag des Herrn Apparat: „Ueber den historischen Roman", mit speciellster Berücksichtigung von G. Freitag's „Ahnen".

10. Februar, Fortsetzung der Debatte über den Vortrag vom 2. Februar.

17. Februar, Vortrag des Herrn Schaubleiter: „Wie hören wir Musik?"

24. Februar, Vortrag des Herrn Marsop: „Virtuos und Künstler".

Es wurde beschlossen, eine Sektion zu bilden, um in jedem Semester — in eigenen Sitzungen — eine Kunstschrift R. Wagner's durchzunehmen. Als erste derselben wurde „Das Kunstwerk der Zukunft" gewählt.

Ferner fanden 2 musikalische Aufführungen am 5. Dezember 1880 und am 6. Februar 1881 statt, welche einen *„historischen Sonatencyklus"* darboten. Die Ausführenden waren die Herren Kapellmeister Nikisch und Treiber, Konzertmeister Raab, Dr. Stade, Waidenbach, Eibenschütz und Klengel.

Die Bibliothek des Vereines, bestehend aus einem literarischen und einem musikalischen Theile, erreichte im Laufe des Vereinsjahres eine Höhe von 105 Bänden.

Bemerkenswerth ist noch § 7 des Jahresberichts:

„In den seit Anfang Januar 1881 gültigen, revidirten Statuten wurde die Bestimmung getroffen, die Beiträge der ausserordentlichen — nicht an der Leipziger Universität inskribirten — Mitglieder fernan ohne Abzug dem „Bayreuther Fonde" zugehen zu lassen. Die im Wintersemester eingegangenen Beiträge der ausserordentlichen Mitglieder beliefen sich auf 24 ℳ. Diese Summe wurde durch Vereinsbeschluss aus den obigen 138 ℳ auf 30 ℳ ergänzt und nach Bayreuth gesendet".

Die Mitgliederzahl beträgt jetzt an ordentlichen Mitgliedern 24, an ausserordentlichen 73, und zwar sind im letzten Semester 12 ordentliche und 7 ausserordentliche Mitglieder neu hinzugetreten. Im Sommersemester 1881 hat der Verein seine Thätigkeit sistirt.

III.

Den Vorstand des *Berliner Zweigvereines* bilden gegenwärtig die Herren Dr. Bernhard Förster, Carl Schäffer und Liebermann von Sonnenberg. Aus den im Februar ausgegebenen Statuten seien hier die ersten beiden Paragraphen zitirt:

„Der Berliner Zweigverein des Bayreuther Patronatvereins hat sich die Aufgabe gestellt, in Berlin und Umgegend dem Stammvereine Mitglieder zu werben und das Verständniss des bahnbrechenden Genius Richard Wagners durch Vorträge*) und künstlerische Veranstaltungen zu verbreiten. Der Verein geht dabei von der Auffassung aus, dass die eminente nationale Bedeutung Richard Wagners nicht allein auf seinem Schaffen als Dichterkomponist, sondern in demselben Masse auf seinem Wirken als Schriftsteller und Philosoph beruht.

Die Mitglieder zerfallen in ordentliche und ausserordentliche. Ordentliche Mitglieder sind Diejenigen, welche dem Bayreuther Vereine direkt angehören. Dieselben zahlen einen jährlichen Minimalbeitrag von fünfzehn Mark nach Bayreuth und vier Mark an die Kasse des Zweigvereins. Ausserordentliche Mitglieder sind die Abonnenten der „Bayreuther Blätter"; dieselben zahlen den Abonnementspreis von acht Mark für die Blätter und vier Mark an die Kasse des Zweigvereins".

Der Zweigverein zählt jetzt 84 ordentliche und 6 ausserordentliche Mitglieder.

IV.

Im *Casseler Wagner-Verein* fanden statt: am 25. Februar eine musikalische Aufführung unter Mitwirkung der Hofschauspielerin Frau Lewinsky-Freicheisen, der Hofopernsängerin Frln. Bertha Kirchner, der Herren Konzertmeister Wipplinger, Kammermusiker Monhaupt und Dr. W. Kienzl, und am 25. April ein Vortrag von Dr. Ludwig Schemann *„über das Kunstwerk R. Wagner's mit besonderer Berücksichtigung der dichterischen Seite"* (vergl. Bayr. Bl. 1881 S. 84 ff.).

Am 6. Mai hatte der Wagner-Verein noch einen Vereinsabend, wobei zum Vortrag kamen: C-moll Quartett von Beethoven, Duett aus dem „fliegenden Holländer", Siegfried-Idyll, „Im Treibhaus", „Träume" und eine Besprechung des „Rheingold". Am 22. Mai fand ein Gesellschaftsabend zur Feier des Geburtstages des Meisters statt.

---

*) Am 25. April hielt Herr Dr. Ernst Henriot einen Vortrag über „Die Kunst in den Anfängen des Mittelalters".

Richard Wagner's Kolossalbüste

in Marmor

aus der Künstlerhand des Herrn Professor zur Strassen hervorgegangen und im Foyer des Leipziger Stadttheaters aufgestellt, wird durch uns, die unterzeichnete Vertretung, vervielfältigt.

Wir bringen von dieser Büste vorläufig zwei Nachbildungen in den Handel:

1) Originalgrösse $1^1/_2$ Lebensgrösse in Gyps, Pr. 40 M.

2) $^2/_3$ Lebensgrösse in Elfenbeinmasse, Pr. 25 M.

(Emballage billigst berechnet)

und bemerken, dass, da uns Hr. Prof. zur Strassen das ausschliessliche Recht der Nachbildung unter seiner Controle eingeräumt hat, sämmtliche Abgüsse aus dessen Atelier hervorgehen und nur Büsten zum Verkauf gelangen werden, welche von Hrn. Prof. zu Strassen signirt sind.

Wir empfehlen diese äusserst gelungene, den Meister in seinem 67. Lebensjahre darstellende Büste allen Wagner-Verehrern mit der Bemerkung, dass dieselbe sowohl direct von uns, als auch durch jede Kunsthandlung zu beziehen ist.

Alle geschäftlichen Anfragen und Bestellungen bitten wir an unseren Cassirer Hrn. **Rudolph Zenker** in Leipzig, Halle'sche Strasse, richten zu wollen.

Leipzig, April 1881.

Die Leipziger Vertretung des Bayreuther Patronatvereins

Prof. C. Riedel. Dr. F. Stade.

Commissionsrath C. F. Kahnt. E. W. Fritzsch. Rudolph Zenker.

Bayreuther Blätter.

Monatsschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

RICHARD WAGNER'S

redigirt

von

HANS von WOLZOGEN.

Fünfter Jahrgang 1882.

BIBLIOTECA
REGIA

Inhalt des fünften Jahrganges.

Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und den Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.

Doppelstück (Januar—Februar): S. 1—64.

Heutiges für Künftiges. Von *Hans von Wolzogen*. — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. II. Cherubini. Von *Ludwig Schemann*. — Kunsttheater und Volkstheater. Von *C. Fr. Glasenapp*. — Das Persische Theater. Vom Grafen *Gobineau*. I. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XII. Ein Parlamentshaus für das deutsche Reich. Von *August Reichensperger*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus „Rameau's Neffe" von *Diderot*, mitgetheilt von *Ernst Ludwig*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: An unsere vegetarisch lebenden Mitglieder. —

Beilage: *Otto Reise*, die Thierschutzfrage im Lichte der vegetarischen Weltanschauung. S. 1—20. —

Drittes Stück (März): S. 65—96.

Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. III. Eine Festbetrachtung zu *Goethe's* 80jährigem Todestage. Von *Ludwig Schemann*. — Das Persische Theater. Vom Grafen *Gobineau*. II. Die Tekyieh's oder Theater. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XIII. Die Frage der Vivisektion im deutschen Reichstage. Von *Bernhard Förster*. — Geschäftlicher Theil. Anzeige des Verwaltungsrathes. —

Viertes Stück (April): S. 97—128.

Brief an H. von Wolzogen. Von *Richard Wagner*. — Luther und die Bauern. Von *Heinrich v. Stein*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XIV. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 3. Zur Säkularfeier Fr. Fröbel's. Von Dr. *G. Wittmer*. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart (Litteratur. Unsere vegetarischen Mitglieder). — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Verwaltungsrathes. —

Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 1. —

Doppelstück (Mai—Juni): S. 129—192.

Erste Hälfte (S. 129—160): Die Epidemien als Kulturkrankheiten. Von Dr. *E. Grysanowski*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XV. Stylproben. Von *Hans von Wolzogen*. — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Verwaltungsrathes. —

Zweite Hälfte (Seite 161—192): Das persische Theater. Vom Grafen *Gobineau*. III. Die Hochzeit des Kassem. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XVI. Eine „preisgekrönte" Schrift. Von *J. H. Loffler*. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. (Friedrich Zollner †. — Ueber Wagner-Vereine, von Dr. *O. Meyer*. — Bericht über eine in Braunschweig veranstaltete Lesung des „Parsifal", von Dr. *L. Schemann*. — Statistik.) —

Siebentes Stück (Juli): S. 193—224.

Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schon in Worms. Von *Richard Wagner*. — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. Von *Ludwig Schemann*. IV. Noch einmal Goethe. — Das persische Theater. Vom Grafen *Gobineau*. IV. Andere dramatische Stoffe. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. Den Künstlern von Bayreuth! — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Verwaltungsrathes. — An unsere vegetarisch lebenden Mitglieder. —

Achtes Stück (August): S. 225 – 260.

Bayreuther Festworte. I. Das Bayreuther Patronat. Ein neuer Ruf an unsere alten Freunde. — II. Die Bayreuther Blätter. Eine redaktionelle Ansprache an alle ihre Leser. — Die Religion des Mitleidens. Auffassungen und Probleme als ein Vorwort. Von *Hans von Wolzogen*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Jean Paul*. Von *Heinrich von Stein*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Aufruf an Lehrer und Studirende der deutschen Universitäten in Sachen der Vivisektion. —

Beilagen: Uebersicht über Verlagswerke für die Patronatsmitglieder (S. 1—8). — Erklärung zum Abonnement auf die Bayreuther Blätter (2 S.). —

Doppelstück (September—Oktober): S. 261 – 320.

Erste Hälfte (S. 261—292): Bayreuther Patronatverein. An unsere Leser. — Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke von *Hans von Wolzogen*. Einleitung. — I. Ueber die Zivilisation und die unendliche Perfektibilität des Menschengeschlechts. — II. Assyrien und Aegypten. —

Zweite Hälfte (S. 293—320): Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke von *Hans von Wolzogen*. III. Indien und China. — Senta's Verhältniss zu Erik und zum Holländer. Eine psychologische Studie von *Fritz Stade*. I. II. — Litteratur: Roman „Marc-Aurèle" von *H. v. Stein*. — Constantin Frantz „Zur Reform des Steuerwesens" von *R. Förster*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Ueber das musikalische Drama von *Fr. Rochlitz*, mitgetheilt von *K. Alberti*. —

Beilage: Mittheilungen über das Fortbestehen der Vereinigung der bisherigen Bayreuther Patrone (1 S.). —

Doppelstück (November—Dezember): S. 321—388.

Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. Von *Richard Wagner*. — Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke von *Hans von Wolzogen*. IV. Persien und Hellas. — Graf Arthur Gobineau. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried. — Senta's Verhältniss zu Erik und zum Holländer. Eine psychologische Studie von *Fritz Stade*. III. IV. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit. XVII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 4. *Friedrich Zollner*. Ein Beitrag zur Würdigung des Menschen, des Kämpfers, des wissenschaftlichen Charakters. Von *Bernhard Förster*. — XVIII. Die Härte des Luxus. Von *Meta Wellmer*. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Das Jubiläum der deutschen Oper. Von *L. Nohl*. — Johann Gottfried Herder über die Kunstkritiker. Von *G. Wittmer*. — Generalregister. —

Beilage: An die Abonnenten und Vereinsmitglieder. —

Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 2. —

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Januar.
Februar. Doppelstück. 1882.

Inhalt: — Heutiges für Künftiges. Von Hans von Wolzogen. — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. II. Cherubini. Von Ludwig Schemann. — Kunsttheater und Volkstheater. Von C. Fr. Glasenapp. — Das Persische Theater. Vom Grafen Gobineau. I. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XII. Ein Parlamentshaus für das deutsche Reich. Von August Reichensperger. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus „Rameau's Neffe" von Diderot, mitgetheilt von Ernst Ludwig. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: An unsere vegetarisch lebenden Mitglieder. —

Heutiges für Künftiges.

I.

Wir treten mit unseren Blättern in das Jahr des Bühnenweihfestspieles ein. Es ist das fünfte Jahr der Zeit unserer Erwartung; und dass diese Zeit für uns keine todte, vielmehr eine Zeit der Entwickelung war, das verdanken wir der Existenz dieser Monatschrift. Wer mit uns gewartet hat, der weiss es nun auch, was er zu erwarten habe. — Ob freilich ein Jeder das Gleiche weiss? — Nicht jeder liest und denkt wie der Andere; jeder von uns aber wird — das dürfen wir hoffen — mit dem gleichen würdig gesammelten Gefühle der Weihe das Kunstwerk selbst erleben.

Dass es so lange gewährt hat, bis das Kunstwerk erscheinen konnte, zeugt von der Schwere der Enttäuschung, welche sich an die Erscheinung des ersten Bühnenfestspieles auf langehin lastend anhängen sollte. Es liegt darin eine unwiderlegliche Kritik über die Welt, in der wir mit unserer Kunst zu leben haben. Dessen völlig bewusst zu werden, durfte die lange Zwischenzeit uns dienlich sein. Wir empfingen dafür noch eine nachdrückliche Bestätigung durch die letzte Konzession an diese Welt: die Bestimmung der *öffentlich-*

fest unserer künftigen Festspiele. Nur auf diese Weise ermöglichte sich die Durchführung des Gedankens von Bayreuth über ein abermals nur einzelnes, verhallendes Festspielwunder hinaus.

Die Getreuen dieser fünf Jahre haben das Verdienst, für die Ermöglichung dieses Einzelnen den sicheren Grund gelegt zu haben. Damit hat ihre geduldige Treue der Welt etwas abgerungen, was zu seiner fruchtbaren Fortentwickelung der Konzession an die Welt doch werth erschien. Wir hatten die Zeit, um uns auf uns selbst zu besinnen. Da fanden wir, dass wir nach aussen hin konzediren durften, wenn wir nur, nach innen zu, des Ideales uns immer bewusster wurden. Wäre die künstlerische Konzession aus der schweren Entschliessung Dessen, der den Gedanken des Ideales gedacht hatte, wohl gläubiger gewesen, ohne seinen dankbar-mitleidsvollen Menschenblick auf die kleine Gruppe der mit ihm und auf ihn Wartenden? Hatten diese sich dem nicht bereit gezeigt, in der Theilnahme an der Arbeit unserer Blätter, bei dem Warten auf die Verwirklichung vielmehr die Wartung des Ideales selbst immer ernstlicher verstehen zu lernen? Diese Verständigung aber bedeutet eine moralische Kraft; und nur mit einer solchen lässt sich das Grosse und Edele lebensvoll schaffen und fest begründen. Darum sollen wir nicht meinen, diese fünf Jahre unseres Zusammenhaltens seien verlorene Zeit gewesen. Was äusserlich das Erscheinen unserer Zeitschrift bekundet hat, das lebt auch in den Seelen aller Theilnehmenden und bezeichnet für einen Jeden den Grad des Bewusstseins vom Ideale, welches wir in der Stille mitsammen uns auszubilden bemühten. Als 1877 auf die Frage des Idealismus: „was nun?“ aus den Gletschern der Realität das hohle Echo des „nichts“ erscholl: da bildeten wir einen kleinen Kreis am leeren Tempel zurückgebliebener Deutscher, die sich um das Ideal in ihrer Mitte scharten, weil einem Jeden in der Sprache seines Verständnisses das Herz versicherte, es lebe dennoch und müsse und werde sich zeigen. Wir blieben mit unserem Glauben auf uns selber angewiesen. Wir wirkten nicht viel nach Aussen, aber wir fanden genug zu thun nach Innen. Das war die Aufgabe der Blätter.

Sind sie immer richtig verstanden worden? — Konnten sie diess, als nach und nach in unseren Kreis immer Mehre traten, die nicht mit uns erlebt hatten, woraus diese Blätter entstanden waren? — Werden sie fernerhin richtig verstanden werden können, wenn sie — wie schon begonnen werden musste — noch weiteren Kreisen sich anvertrauen? — Was können sie überhaupt nun n der Wiedererstehung des lebendigen Kunstwerkes noch bedeuten?

Gestehen wir es uns nur offen: wir schreiben in einer Gesellschaft, die uns nicht will.

„Eine Gesellschaft“, das ist das rechte Wort, — nicht ein Volk, nicht einmal ein Publikum. Diese haben nicht Willen, sondern Empfänglichkeit; die „Gesellschaft“ aber ist die Macht, welche jene alles verheissende Empfänglichkeit im Banne hält, indem sie ihr vorschreibt, was sie zu empfangen, was sie abzulehnen habe. Diese Gesellschaft „wollte“ einst Wagner *nicht*.

Aber hier stand ihr ein ungewöhnlicher Ueberschuss an Kraft gegenüber, der selbst die eifrigst abgelenkte Empfänglichkeit der Volksseele in soweit berührte und erregte, dass die Gesellschaft widerwillig gezwungen war, einen scheuen Schritt weiter zu gehen. Sie „wollte" nun Wagner den Komponisten des „Tristan" und der „Nibelungen" nicht, sondern nur Wagner den Komponisten des „Tannhäuser" und des „Lohengrin". Dann wieder „wollte" sie Wagner den Schriftsteller nicht, sondern nur den Musiker. Wagner den Reformatoren der Kunstauffassung und Kunstausübung, — und gar den Richter ihrer Zivilisazion und den Verkünder einer neuen Kultur, den „wollte" sie nicht, sondern — sie wollte nur sich selber in ihrem ganzen Kulturscheine und dazu etwas Wagnerische Musik, da sie doch einmal nicht mehr wegzutilgen war, aber nur, soweit sich die Befassung mit ihr auch mit dem Scheine jener Kultur verträge. Mochte sie doch getrost auch manche ihrer Genossen für diese Musik „schwärmen" lassen, — wenn nur je die Schwärmerei nicht zur moralischer Macht ward! Ein solcher Schwärmer hat sicherlich niemals den wahrhaft tiefen Eindruck erhalten, der ihn bestimmen müsste, seine Kultur mit anderen Augen anzusehen, von dem Momente an, dass er den Blick in die Welt der heroischen Wahrhaftigkeit, der edelen Grösse und Würde des Menschengemüthes gethan hat, wie sie in der Kunst unseres Meisters sich uns darstellt. Er hat sich vielleicht „successive" an die Erscheinung dieser Kunst gewöhnt, wie das Ohr sich gewöhnen mag an die fremden Harmonien der neuen Musik; aber sie hat ihm nichts offenbart, sie ist ihm kein Lebenselement geworden, sie kann ihn nicht befreien, sondern nur interessiren, unterhalten, ergetzen. So erniedrigt er sie, anstatt dass sie ihn erheben sollte. Er wird unwahr, indem er sie versteht; denn er versteht sie nicht anders, als alle Kunst des modernen Luxuslebens, dem er mindestens mit seinen Sympathieen und Wünschen angehört.

Diess ist die Unwahrheit unserer Kultur, darin unsere „Gesellschaft" sich wohlgefällt. So geht denn auch das gesellschaftliche Gegnerthum von der mehr oder weniger erheuchelten Grundlage eines solchen, bis zur partiellen Schwärmerei anerkennenden Verständnisses aus, um sich gegen die gefürchtete Macht des wahren Verständnisses zu wenden. Wüssten diese Gegner, wie gering, in *ihrem* Sinne, d. h. wie selten dasselbe wirklich ist, sie würden sich nicht bemühen. So aber machen sie sich die Sache nur schwerer, indem sie fortwährend die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese Kunst als auf ein Besonderes, richten. Damit haben wir nicht abzurechnen. Mag die von anderer Seite immer wieder angeregte Aufmerksamkeit die Empfänglichkeit des Publikum's *reizen* und jenen dämonischen Erstlingswirkungen der Kunst in den Seelen immer zahlreicherer Hörer wider Willen den Boden bereiten. Wer von den neuen Schwärmern in dem geistigen Banne der „Gesellschaft" bleibt, wird unserer Kunst verloren bleiben; wer aber zu uns kommt, der wird es an sich erfahren, ob er der Kunst gehöre, ob er zum Kinde ihrer Kultur geboren sei. Wir können dazu nichts thun, als *vorhanden zu sein*, und

unseren Worten die Möglichkeit zu vergönnen, dass Jedermann sie hören könne, der sie hören mag.

So umgiebt uns ein fremdartiges Leben, das uns viel kleine Mühen erspart, und uns immer mehr auf die gemeinsame Erfahrung und Aneignung des wahren Lebenskeimes unserer Kunst hintreibt. Wirkten wir damit auch nichts für die Gegenwart, so können und wollen wir doch für die Zukunft ein *Bekenntniss* hinstellen, das ihr einige Achtung vor dem in unserer Zeit möglich Gewordenen abnöthigen wird. Wer dieses Bekenntniss mit uns theilen kann —, hier sind wir, er komme!

II.

In einem jüngst erschienenen bedeutenden Buche eines auf verschiedenen Kultur- und Wissensgebieten als reformierend auftretenden, vielgenannten Gelehrten wird es unseren „Blättern", auf Grund der anscheinenden Vielartigkeit ihrer Themata, etwas ironisch vorgeworfen: dass sie einen *wenig künstlerischen* Eindruck machten. Mag sein; dafür haben wir vor allen anderen reformatorischen Bestrebungen das Eine, Unvergleichliche voraus, dass unser Wirken gleichsam in jedem Momente seinen höchsten Abschluss im lebendigen *Kunstwerke* selber finden kann.

Wir arbeiten für eine Kultur, welche noch nicht existiert, für ein Leben, dessen Athem nur erst wie das ahnungsvolle Lispeln im Laube des Waldes aus verborgenen Tiefen hier und dort leise aufrauscht und verloren dahinrinnt in das Schweigen der Oede. Im mühevollen Aufspüren und Hervorlocken solcher Lebenszeichen von dem Herzschlage des Nochnichtseienden, — wie wäre es möglich, ohne Verleugnung der Wahrhaftigkeit, dieser Arbeit alsbald die wohlgeklärte Form ästhetisch befriedigender Abgeschlossenheit, den schönen Abglanz eines gesättigten Kulturbewusstseins zu verleihen? Man verlange von uns nicht den glatten Schein der ästhetischen Etiquette, mit welcher eine oberflächliche Popularisierung moderner Zivilisazion sich selbstgefällig in den Rundschauen, Revuen und sonstigen litterarischen Organen der Gegenwart vor einem Publikum bewegt, das in ihnen nur das bereits verallgemeinerte eigene Kulturbewusstsein, durch bequeme Darlegung seiner Elemente und Wirkungen, auf unterhaltende Weise bestätigt empfangen will.

Was unter dem stäts im frischen Morgenglanze erstrahlenden Scheine solcher gewandten und geistvollen Nacherzählungen des Allgemeinsamen sich an innerer Unlebendigkeit, Unechtheit und Unschönheit ansammelt und allmählich zum Style der Zeit wird: das hoffen wir gerade bei uns immer gründlicher vermeiden zu lernen. Ja, wir denken dabei schon heute mit mehr Würde aufzutreten, als man es im Allgemeinen von jenem journalistischen Zeitstyle gewohnt geworden war. Sammeln wir doch Materialien von geistig und ethisch edlem und werthvollem Stoffe; da wird es uns auch allmählich

glücken, aus den lebendigen Werksteinen, ihrem eigenen magnetischen Streben gemäss, einen Bau zu errichten, welcher unserem einzigartigen Kunsttempel die würdige Vorhalle bilden darf. Wer dann durch diese Vorhalle in den Tempel tritt, der wird zu dem „Volke der Zukunft" gehören, welchem das Kunstwerk dort innen im geweihten Raume das lebende Bildniss seines Kulturideales, d. i. der Kultur der Wahrhaftigkeit und edelen Menschenwürde, bedeutet. In diesem Kunstwerke lebt uns und allen, die zu uns kommen mögen, stäts der vollendete Ausdruck jener erschnten Kultur, für welche die Welt und das Leben, denen sie Form geben soll, nicht eine wissenschaftliche und politische, sondern eine *moralische* und *religiöse* Bedeutung hat.

Für Welt und Leben der Zukunft steht da das Kunstwerk als das *Monument* der Idee, welche all unsere Arbeit beseelt. Aber mehr als das: die Aufführungen des „Parsifal", in denen dieses Monument zunächst Leben gewinnen soll, erheben es zugleich zu der Bedeutung einer lebendigen *Werbe-* und *Bildungs*macht. Diese aber erscheint von so gewaltiger Wirksamkeit, dass wir mit unserem mühsam nachklimmenden Aufbau der Vorhalle, welcher immer der Makel des „litterarischen" Wesens anhaften bleibt, wohl bei Manchem den Eindruck einer recht schwächlichen, wenn nicht gar überflüssigen Arbeit hervorrufen mögen.

Gleichsam wie eine Tonstimmung des Gefühles vorzugeht der Begriffsbildung eines Gedankens, so führt das Kunstwerk zu einer unmittelbaren Erkenntniss; aber die Erkenntniss leitet auch zurück zum Kunstwerke. Wenn sie in mir ausgebildet wird zu einem immer klareren, weiter reichenden, alle Elemente der hohen Kultur umfassenden Bewusstsein, so geschieht diess, um mich schliesslich wiederum zu der Ueberzeugung zu führen: das Kunstwerk ist der ideale Ausdruck dessen, was ich nun als hohe Kultur begreife.

So stünden sich denn hier zur Seite eine *Erkenntniss*, die sich dem Kunstwerke verdankt, und ein *Bekenntniss*, in welchem jene sich zum bewährten Ausdrucke bringt. Hierin liegt der Lebenskeim für eine stätige Fortentwickelung auch unserer litterarischen Bekenntnisthätigkeit. Gerade die immer erneute Berührung mit dem Kunstwerke, welches nicht nur Monument, sondern auch Bildungsmacht ist, giebt auch dieser unseren begleitenden Thätigkeit den gleichen doppelten Werth.

Wir wollen uns nicht durch den, wenngleich tiefempfundenen Gedanken schrecken lassen: dass wir nur im einsam engen Kreise über vereinzelt oder gemeinsam Erfahrenes und Erkanntes uns unterhalten. Gewiss; — aber erweitert sich dieser einsam enge Kreis nicht mit einem Jeden, den das Kunstwerk, das nun bald zu Allen sprechen wird, dieselbe neue Erfahrung und Erkenntniss in die Seele legt? Wir sind es einem jeden wahrhaft ergriffenen Theilnehmer an dem Eindrucke des Kunstwerkes schuldig, dass wir uns mit ihm Rechenschaft geben über die ganze Bedeutung dieses Eindruckes für die ideale Kultur. Das ist diejenige Kultur, welche allein im Stande ist, von dem Geiste solcher Eindrücke, als einer moralisch-produktiven Macht,

gebildet und belebt erhalten zu werden. Die *moderne* Kultur vermag dies nicht; sie bleibt einem solchen Geiste fremd und in ihren bewusstvollsten Leitgewalten feindlich. Gelingt es der Wahrhaftigkeit des Kunstwerkes, diese Gewalten in einer empfänglichen Seele augenblicklich mit dem ahnenden Erkennen von etwas „Anderen" zu durchbrechen: — dafür sind wir da, solche spontane Erkenntniss aus einem künstlerisch erregten Gefühle zu einer moralischen Macht werden zu lassen.

Diese moralische Macht des Geistes unserer Kunst — wiederholen wir es: sie ist die Macht der Wahrhaftigkeit und edelen Menschenwürde — diese Macht findet die Gebiete ihres reformatorischen Waltens auf allen wichtigsten Fragebogen der Kulturgeschichte. Was anders ist diese Kulturgeschichte, als die allgemeine Frage nach der Wahrheit? Die Antwort darauf kann nur die Wahrhaftigkeit selber geben. Wir erkennen ihren Geist in den erhabenen Erscheinungen des *Genie's*, das die mächtigen Weiten jener Geschichte vereinzelt aber sonnenhaft durchleuchtet, wie die heroischen Gestirne des südlichen Himmels. Wir versuchen nun, diese seltenen mächtigen Sternengewalten zu einer heilig lichten Lebenssphäre ganz um uns her zu breiten. So folgen wir selbst dem grossen Zuge der Kultur, von den Zaubern des Südens nach dem Wunder des Nordens, und wollen das Buch des Schicksals und der Gottheit gleichsam in dem ewigen Lichte der Mitternachtsonne lesen.

Sei unser Wollen das monumentale Bekenntniss, welches wir hinterlassen; — unser Wirken ist damit nicht erschöpft: denn einem Jeden, dem das grosse nordische Sonnenwunder einmal glühend in Auge und Herz geschienen hat, dem sind wir nahe als gleichbedürftige Freunde, um mit ihm, in jenem verklärenden Lichte der Nachtstunden unserer Zeit, das ewige Buch zu lesen, das Buch von Menschenwahn und Gottesoffenbarung, das uns, je länger die Sonne uns auf die Blätter blickt, stäts neue Seiten, neue Zeilen, neue Worte voller merkwürdigen und immer weiterdrängenden Lehrgehaltes erkennen lässt.

Wir sehen die Welt in einem neuen Lichte; und so können wir Jedem unserer Mitleser etwas bringen und etwas sein. Es braucht sich keiner von uns abzuwenden und zu sagen: das geht mich nichts an. Geht ihn das Kunstwerk etwas an, geht es ihm mächtig an Herz und Sinne, — so liegt es nur an dem Oeffnen und Schliessen des eigenen Auges, ob er auch bei uns überall etwas sieht, was ihm die Wirkung des Kunstwerkes als einer Lebens- und Kulturmacht zu deuten vermag. Die Sonne scheint Allen; aber nur wer hinsehen kann, ohne hernach die Augen scheu zu schliessen und bunte Fabelbilder anstatt einer neu erleuchteten Weltaussicht zu erblicken, — nur Der gehört zu uns, nur Dem sind unsere „Blätter" mehr als ein Monument unseres Bekenntnisses, sondern auch ein Bildungsmittel für die bewusstvolle Betätigung, Klärung, Durchführung und Belebung seiner und unserer gemeinsamen Erkenntniss am Lichte und Leben der Kunst. —

III.

Die Bethätigung der Auffassung unserer Blätter als *Bildungsmittel* ist unleugenbar schwieriger, als ihre rücksichtslose Hinstellung zum *Monumente* für gleichviel welche Zukunft. Als Bildungsmittel für Menschenseelen verschiedenen Bildungscharakters bleiben sie zahllosen Missverständnissen ausgesetzt. Als Monument unseres eigenen Bekenntnisses können sie nur entweder verstanden oder nicht verstanden werden. Jene Missverständnisse aber sind wiederum allein bei uns zu heben; und nur dem völligen Nichtverstehen gegenüber, das mit dem Nichtverstehen auch des *künstlerischen* Monumentes zusammenfällt, müssten wir an der Lösung unserer Aufgabe verzweifeln.

Es ist gewiss eine eigenthümliche Bildungsanstalt, welche wir hier begründen, indem wir ein Monument aufbauen nach den Tönen der Kunst. Diese Bildungsanstalt bildet sich selber aus, in vorher unberechenbarer Entwickelung, durch immer weitere Kreise. Diese wachsenden Kreise, die sich um den Grundstein schlingen, welcher in der Gestalt des Kunstwerkes dem Meere der Zeit in den Schooss geworfen ward, — sie sind einerseits die *Themata*, andererseits die *Leser* der „Blätter".

Ursprünglich war der Leserkreis, durch die Verhältnisse bedingt, sehr klein und — wie man vermuthen durfte — sehr echt. Es waren die fest davon Ueberzeugten, dass der Gedanke von Bayreuth nicht mit dem letzten Funken des Scheiterhaufens der „Götterdämmerung", zu Ende des Augustmonates 1876, in das Nichts der Wirkungs- und Folgelosigkeit verflogen sein könne. So ward von ihrem Glauben der Gedanke gleichsam wie ein Prometheusfeuer in dem hohlen Stabe des litterarischen Nachdenkens bewahrt und gerettet. Dass dieser hohle Stab, vom innren Feuer durchglüht, dann allmählich anfing wie frisches Holz zu ergrünen und mannigfache Früchte zu tragen, mochte nicht zum geringen Theile die Aufmerksamkeit auch der Enttäuschten und Verscheuchten wieder erregen, welche nun durch vier Jahre hindurch sich als „Vereinsmitglieder" an dem wechselnden Schauspiele dieses unseres grünen Zeitwunders genügen liessen.

Nach kurzen Nöthen im ersten Jahre genoss unser kleines Frucht- und Dornenstück einen nicht mehr versiegenden schönen Zufluss von *Anregungen*, welche, wie die äussere und die innere Wärme in ihrer Wechselwirkung, die fortgesetzte Bewegung eines sich entwickelnden Lebens bei uns hervorriefen und im Gange erhielten. Hierbei sah dann freilich Vieles noch unzusammenhangend aus; denn was es innerlich verbunden hielt, das war der Geist jener noch nicht bestehenden Kultur, welcher gleichsam auch den Sauerstoff bildete in der innerlich fortbrennenden Gluth des künstlerischen Enthusinsmus.

Mit jedem neuen Zweige, der aus dem feuerbergenden Stamme in die Sphären des menschlichen Daseins hinausgreift, rücken wir nun auch dem Verständnisse jener Kultur näher. Wir lernen allmählich begreifen, was alles und allerorten an Arbeit des Wegräumens und des Zubereitens zu ihrem erstrebten Aufbau gehört. Ueberraschend schiesst hier und dort ein frischer

Trieb hervor; aber wie er sich auswächst, fügt er sich auch mehr und mehr zu dem Ganzen einer sich schattig über das glühende Mark des idealen Enthusiasmus ausbreitenden Krone. In diesem Schatten einer bereits vorgedachten Kultur, eines werdenden Kulturbewusstseins, wird immer Mehren der aufmerksam Herantretenden die wohlthätige Einsicht zu Theile werden: was bei uns, und gerade hier im Kreise unserer litterarischen Arbeit, z. B. die Frage der *Vivisektion*, das Prinzip des *Vegetarismus*, die Kritik der *Rassengeschichte* eines Gobineau, die sozialpolitischen Ansichten eines Konstantin Frantz u. a. m. bedeuten sollten.

Wir sehen darin Aeusserungen des gleichen idealen Lebensgeistes der Wahrhaftigkeit und der Menschenwürde, — Mahnungen an „das Menschliche", und zwar sowohl an das, was des Menschen würdig ist, als auch an das, was ihn als Kind und Sklaven seiner eigenen Geschichte charakterisiert. Scharfblickende, grossherzige und reich unterrichtete Männer haben diesen geschichtlichen Menschen, in weiterer und engerer Beziehung, kritisch erkannt, und was er gegen die Würde seines Geschlechts verschen hat, ihm strenge und aufrichtig vorgehalten. Diese waren aber Männer, welche andererseits ihm auch etwas Gutes, Ernstes und Grosses von ihm selber zu sagen wussten. Sie hatten den Menschen als Helden vom reinen Blute eines edelen Urstammes — sagen wir: als Arier —, oder als den eigenartigen Sprössling einer hochbegabten Nationalität — sagen wir: als Deutschen — kennen und lieben gelernt. Nun durften sie ihm sagen, was aus ihm geworden sei, was er verloren habe, wessen er bedürfe, um sich selbst wieder ähnlich zu werden, und was er etwa noch erlangen könnte, um seiner Natur durch eine entsprechende Kultur soziale Befriedigung zu verschaffen. Solches thaten diese Männer, wie die oben Genannten, aus mitfühlendem Herzen für das Leidende, oder aus reiner Ehrfurcht vor dem Grossen und Wahrhaftigen. Aber wenn sie an einen Punkt kamen, wo sie sagen zu müssen glaubten: es sei dem Menschen nun nicht mehr zu helfen; oder wenn sie etwa, weil sie von den Realitäten im Stiche gelassen wurden, mit Begriffen zu konstruiren anfingen, um noch hoffen zu dürfen und rathen zu können: — dann traten *wir* hinzu mit den Worten, Winken und nicht zuletzt auch *Werken* unseres Meisters und sagten unseren Freunden ergänzend und beruhigend: der „geschichtliche Mensch" erschöpft den Begriff des Menschen nicht, und die Welt hat eine „moralische Bedeutung". Und dabei führten wir einen grossen Philosophen neu belebend in unseren Kreis. Aber wo auch der Philosoph, als ein solcher sich treu bleibend, stille stehen musste zwischen der Noth und dem Nichts, im Dunkel der begrifflichen Erkenntnisgrenzen: da drang ein Lichtschimmer von unserem Baume aus, wie von der Weihnachtstanne in die winterliche Welt, und es zeigte sich ein neuerwecktes religiöses Bewusstsein, zur tröstlichen Erfüllung der gehemmten Bestrebungen jener vereinzelten und vereinsamten Streiter und Ringer für Wahrheit und Menschlichkeit. Da hiess es: im reinen *christlichen Religionsgedanken* ist ein Ewiges offenbar geworden, welches in eurem eigenen Herzen alle Verderb-

nisse geschichtlicher Verwicklungen und Konsequenzen überwinden kann; und wenn der Deutsche an seinem menschlichen Berufe irre werden will, so mag er die *deutsche Kunst* betrachten; wenn sie ihn begeistert, wird er empfinden, dass ihm eine Kraft zu Theile werde, eine deutsche Kraft, zum Aufbau einer Kultur aus dem eigenen deutschen Gemüthe. Das sind die Stimmen, die in unserem Baume rauschen, und den Besten, deren Stimme in der Wüste verhallt, eine lichte Heimath anbieten. In unseren Zweigen können viele seltene Vögel nisten, welche dort aussen die brutale Jagdlust des grossen Daseinskampfes erbarmungslos in das Verkommen und Vergessen scheucht.

So könnte unser Baum, wenn er unverkümmert in treuer Pflege fortwüchse, sich noch in das Unabsehbare weiter entfalten und neu beleben, und damit hätte er sich selbst auch einen Kulturboden in menschlichen Herzen geschaffen, darein er seine festen Wurzeln schlagen kann. Denn, was wir erstreben, das ist: mit den Athem der Wahrhaftigkeit unserer Kunst in der Seele, und die lebendige Würde ihrer stylvollen Grösse vorbildlich vor Augen, die Welt zu betrachten, und uns darüber im Freundeskreise zu unterhalten, was wir in dieser Welt und unserer Zeit an Elementen gegen und für unser Ideal zu erblicken, und wie wir damit zu leben vermögen. In unseren Empfindungen und Anschauungen, welche wir bei dieser gemeinsamen Betrachtung und Unterhaltung ausbilden, erweitern, vertiefen und befestigen, nehmen wir gleichsam schon vorweg jene Kultur der Wahrhaftigkeit, der Menschenwürde, der lebendigen, unverbildet menschlichen Gefühle, des reinen Gemüthes und starken Wollens, der Religionität des Mitleidens, — wie wir dieselbe auch schon in der Musik Stimme gewinnen hörten, im Drama als ethische Idee sich bildlich verkörpern sahen.

Diese aber erfahren wir nun nicht allein an derjenigen Kunst, welche wir „die unsere" nennen, weil wir gegenwärtig an ihrer Verwirklichung zu arbeiten uns berufen fühlen. Weil über dieses persönliche Treuverhältniss zu der gewaltigen Idealerscheinung unserer Tage hinaus reicht unsere Pflicht, unsere Ehre, unser Glück. Wo immer das Edele und Grosse in der Kulturgeschichte des Genie's, nicht einer Zeit, sondern allen Zeiten sich offenbart hat: da steht uns das ewige Beispiel da, dem wir die Hoffnung entnehmen auf den Sieg des in ihm verkörperten grossen menschlichen Kulturgedankens.

So betrachten wir nicht das Zeitliche, sondern das Ewige in allen Grössen der Vergangenheit, das Ewige in seinen Leiden und in seiner Siegeskraft, die auch unser eigenes Werk beseelt, indem wir sie mitempfindend zu verstehen suchen.

Aus solcher lebendigen Mitempfindung wird uns die Fähigkeit erwachsen, jenen erhabenen Genien, den Verkündern des Ideales, anders gerecht zu werden, als wie diess etwa registrierende und klassifizierende Historiker litterarischer und artistischer Begebenheiten oder hohle Panegyriker des modernen Alexandrinismus vermögen, zu geschweigen von dem kritischen Hochmuthe eines rastlos journalistisch produzierenden Epigonenthumes. Wir blicken nicht mit dem

Interesse des gelehrten Spürsinnes auf Vergangenes in jenen Genien hinab, sondern mit der *Ehrfurcht* des ethischen Idealismus voraus in das Reich ihrer gemeinsamen Heimath, das wir uns als das ideale Vorbild einer menschenwürdigsten Kultur vorstellen. Würde diese Kultur auch niemals eine Gegenwart: wenn nur ihr Geist, als moralische Kraft, uns gegenwärtig bleibt, so werden wir die Gefahren jeder Kultur, die ihr nicht entspricht, mit der Macht der Herzenserhebung von uns ferne zu halten wissen und uns, wie unsere heroischen Vorbilder, nicht von ihnen überwältigen lassen.

Das ist *Hoffnung*, und Hoffnung ist *Leben!* Das Leben in der Sphäre des Ideales, als moralische Aufgabe begriffen, bedeutet eine Versöhnung mit der Schuld des Daseins, an welcher unsere Seelen todkrank sind, und womit unsere Kulturen in gefühlloser Einbildung abrechnen zu können glauben.

Diese Kulturen werden stets nur die Schuld auf fremde Schultern schieben, und in dem Parteikampfe der allgemeinen Intoleranz dann den „Fortschritt" der Zeiten zu erblicken wähnen. Auch die Betrachtung des Grossen, auch die Beschäftigung mit dem Idealen, führt die gelehrten oder ästhetischen Kinder solcher Kulturen nur wieder zum zänkischen Parteistreit und zur hämischen Intoleranz. Eine Begeisterung für das Grosse aber, welche verhindert das Grosse zu erkennen und anzuerkennen, mlange die Zeit seiner Erscheinung mit der Zeit der Begeisterten zusammenfällt, das kann nur unwahrhaftige Begeisterung sein, die sich selbst um ihre Würde bringt. Dergleichen partielle Enthusiasmen bleiben uns ebenso fremd, wie eine uns angedichtete persönliche Exklusivität. Unsere Exklusivität dagegen besteht einzig in dem Vorenthalten alles Unechten, Unwahren, Würdelosen und Widermenschlichen, wo immer es sich auch zeige, und „Autoritäten", welche damit in der Tagesmenge ihres Rahmes prahlen, schrecken uns nicht aus den bergenden Schatten des Geistes hervor, denen wir unsere Dienste weihen.

Doch auch dieses muss *gelernt* werden. Das *Gefühl* für das Wahre, Grosse, Edele, welches uns eine miterlebte Erscheinung des Ideales erweckt hat, muss ernstlich und gründlich ausgebildet werden zu *bewusster Erkenntniss*. Diese ist unsere Aufgabe in allen unseren Betrachtungen und Unterhaltungen über die Welt, wie sie sich uns darbietet, und wie unsere grossen Männer sie uns leidend und handelnd gedeutet haben. Alle unsere Darstellungen und Besprechungen der „biographischen", „kritischen", „ästhetischen", „historischen", „philosophischen", und wie man sie nach der Schablone des Journalismus draussen etwa leicht und schief bezeichnen würde) — sie müssen daher sehr unähnlich ausfallen denen, welche unsere zeitgemässe Journalistik produziert. Wird dieser z. B. alle Geschichtsbetrachtung politisch, so tritt bei uns an Stelle jeder Politik wirkliche Betrachtung der Geschichte. Füllt die Journalistik ein vorgeordnetes System von gewissen Bahnen, Plätzen und Stufenleitern in geschickter Uebung mit vorliegendem Stoffe an: wir haben nur das Eine: das *Ideal*, und alles, was wir, um dieses Besitzes würdig zu werden, thun können, das ist ein rastloses *Versuchen*, den Geist des Ideales wiederzufinden, in seinem Geiste die Welt zu verstehen, und aus seinem

Geiste das Bild einer Kultur aufzubauen, in welcher die guten Menschen die werthvollsten Glieder der Gesellschaft sind.

Darum gehören wir nicht zur Journalistik, sondern unsere Blätter sind das Organ eines seelischen Bedürfnisses, dem keine Journalistik jemals dienen kann, ja, das auch unsere Blätter nicht befriedigen können, sondern nur verstärken, leiten und erklären sollen. Und gerade, weil Dieses, und nicht Jenes, ihre Aufgabe ist, sind sie nicht zu den „Journalen" zu zählen, die nur Jenes wollen, sondern zu den „Thaten", welche Dieses thun. —

IV.

Die Aufgabe, welche sich im Verlaufe der Jahre für unsere Blätter aus deren eigener Arbeit entwickelte, und wohl nun erst den rechten beitragenden Boden in ihnen gefunden hat, diese Aufgabe überwuchs das ihnen anfangs zugewiesene Amt: die Fixirung der meisterlichen Stylideen bei den Bayreuther Proben und Aufführungen, um ein derart beträchtliches Maass, dass die Frage nahe trat: wird mit dem Anwachsen der Kreise unserer Erwägungen und Betrachtungen der Kreis unserer *Leser* wohl Schritt halten können?

Konstatiren wir es vorerst aus der Grösse der Aufgabe, deren — wenn nicht Lösung — doch Behandlung noch vor uns liegt: dass unsere Blätter mehr denn je in der Nothwendigkeit sich befinden, überhaupt zu existiren. Dies schon um jener ursprünglichen Bestimmung willen, welche mit den gereiften Wechselbeziehungen der Festspiele nun erst wirklich in das Leben treten kann. Vor Allem aber wegen der stets wachsenden Verpflichtungen gegen dasjenige, was sie sich aus ihrer eigenen Arbeit gewonnen haben. Es ist in ihnen allmählich ein geistiges Leben erwacht, welches nicht mehr zum Schweigen und Schlafen gebracht werden will. Sie haben für ihre bedeutsamsten Fragestellungen *Mitarbeiter* gefunden, und werden deren immer mehr finden, in jener überraschenden Weise, wie wir es bisher erleben durften. Ebenso werden sie für ihre Beantwortungsversuche immer wieder auch *Leser* finden, wie sie solche zuvor gefunden haben, zumal immer neue Interessen und Ideenkreise berührt werden, wodurch auch ursprünglich Fernerstehende herangezogen werden können. Ward doch vor mehr als Jahresfrist schon von Nichtmitgliedern aus das *öffentliche Bewusstsein* verlangt, nachdem einzelne Gerüchte und Widerklänge von ausserdings bei uns zum Worte gelangten, auch weiterhin beachtenswerthe Stimmen in das Publikum hinausgedrungen waren. Die Veröffentlichung unserer Arbeiten für Jeden, der daran theilnehmen wollte, war im Verlaufe unserer Selbstbesinnung zu einer Nothwendigkeit geworden; und je treuer wir uns selber bleiben, um so nöthiger wird die Liberalität der Mittheilung werden.

Wir brauchen uns wahrhaftig nicht entmuthigen zu lassen. Was uns einzig entmuthigen könnte, wäre doch nicht, wenn wir nicht gelesen würden, sondern: dass wir überhaupt Dinge zu behandeln haben, welche so geartet sind, dass immer nur Wenige aus der Menge der Mitlebenden daran wirklich

theilnehmen können. Aber dies gerade muss uns immer mehr dazu ermuthigen, unser Werk fortzusetzen. Der Klage, dass es so Wenige seien, welche von uns ernstlich Notiz nehmen, setzen wir das frohe Wort entgegen: gut, dass es nur *die Wenigen* sind; denn dann sind wir sicher, zu *den Rechten und Besten* zu reden, welche je unser Auditorium bilden könnten. Wir dürfen davon überzeugt sein, dass, wer uns wirklich liest, es auch ernst mit unserer Sache und Thätigkeit nimmt, und nur solche Leser können wir dafür gebrauchen. Ja, diese sind unsere Mitarbeiter, ohne es zu wissen. Wir schreiben nicht für eine Masse, sondern für sehr Bestimmte, und jede einzelne Seele dieser Bestimmten ist unsere ganze Existenz werth. Wir wollen nicht den allgemeinen Verstand durch Wissen bereichern, sondern *Charaktere* in den Dienst des Ideales ziehen. Das ist unsere moralische Basis. Je länger wir bestehen, immer mehr „Wenige" von dieser rechten, ernsten, besten Art werden sich zu uns finden; immer besser werden auch einzelne anfänglich nur leicht Hinberührende unsere Worte verstehen lernen; immer sicherer und verständnissvoller werden Einzelne ihr hier Gewonnenes in weitere Kreise hinaustragen und dort wirkend anwenden können! — Es muss nur etwas von dem idealistischen Erkenntnisdrange in der Seele glühen, welchem zuerst mächtiger zuzurufen das Kunstwerk vor allem Anderen vermögend ist. Wer immer diesen Funken in sich trägt, der gehört zu unseren „Wenigen" und ist berufen mit uns unser „Mehr" zu bilden.

Auch Geduld müssen wir von demselben Kunstwerke lernen. Lange hat es gedauert, bis es nur als Monument sich aufrichten liess; dann aber wirkte es weiterend und bildend fort, und schuf uns auch unser Arbeitsfeld, wie es uns die Kräfte gab, damit zu arbeiten, den Athem einhauchte, dafür zu leben. Wir haben gesehen, wie die wenigen Arbeiter sich um wenige immer vermehrt haben. Aber wir fühlen es auch, was schon die Wirksamkeit dieser Wenigen, recht begriffen und verwerthet, uns bedeuten könnte. Wir erkennen es an der Fülle immer schwererer Aufgaben, welche ein Jeder derselben mit sich bringt und uns für künftig auferlegt. Diese Arbeiter sind nicht nur Personen; es sind vornehmlich Gedanken. Der Gedanke des Vegetarismus zum Beispiele, aus der ethisch-religiösen Tiefe unseres Arbeitsfeldes von genialer Finderhand hervorgehoben, hat mit einem Male einen lebhaften ergotten, über weite Lande sich erstreckenden Kreis sehr ernst besonnener, gleich uns von einer innigen Begeisterung, für ihre Sache, erfüllter Menschen an uns herangezogen. Sie bringen uns jene Zartheit des Empfindens mit sich, deren auch das Kunstwerk bedarf, um mit rechtem Verständnisse von der menschlichen Seele aufgefasst und miterlebt werden zu können. Wir unsererseits haben ihren eigenen Bemühungen einen wunderbar erkräftigenden Zufluss aus der ewigen Quelle des Ideales zugeführt, darin sie nun ihre Vereinzelung in der Welt aufgehoben finden können durch die Gemeinschaft mit den höchsten Angelegenheiten der menschlichen Seele überhaupt. Dieses ist ein einzelnes Beispiel, wie unsere Arbeit die Wirkung des

Kunstwerkes, als werbende und bildende, fortgesetzt hat und weiter fortzusetzen vermag, ohne sich doch von dem geweihten Boden zu trennen, wo jene Quelle springt, und ohne das erhabene Bild aus den Augen zu lassen, das in der Kunst sich spiegelt als der Abschein einer noch unverbauten Kultur.

Doch wenn auch diese ideelle Verbindung mit dem Gedanken von Bayreuth, wie es in unserem Kunstwerke sich verkörpert, niemals aufgehoben werden darf: so wäre es immerhin denkbar, dass eine Zeit käme, wann der materielle Zusammenhang mit der Vereinigung, welche bisher die Verwirklichung dieses Gedankens zu pflegen hatte, für unsere litterarische Thätigkeit nicht länger eine bindende Nothwendigkeit bliebe. Jetzt noch ist die Existenz unserer Blätter äusserlich zum grössten Theile abhängig von der Unterstützung und dem Vermögen des Patronatvereines, als dessen „Organ" sie in das Leben gerufen worden sind. Aber schon ist das „geistige Patronat" des Bayreuther Gedankens in einem ersichtlichen Wachsthum begriffen: jenes Patronat, welches Seelen umschliesst, die nicht mehr nur um des Kunstwerkes als solchen, sondern um der Kultur willen, zu der und in deren Sinne wir arbeiten, sich zu unseren Lesern hinzugesellt haben. Eben dieses geistige Patronat ist es, dessen stetige Zunahme — nicht etwa wie die rasche Vergrösserung eines Abonnentenkreises erscheint, sondern wie die langsame Ausbildung eines Bewusstseins — mit dieser unserer unverkümmerten litterarischen Thätigkeit auch wohl fernerhin gleichen Hand in Hand gehen wird. Andererseits aber steht zu hoffen, dass durch die jährlichen Einnahmen aus den öffentlichen Aufführungen der Festspiele die Erhaltung und geregelte Wiederholung derselben in einem Masse gesichert werden könne, welches die Leistungen eines gerade durch eine solche materielle Verpflichtung äusserlich verbundenen Vereines, wenn auch nicht ganz entbehrlich, so doch minder nothwendig erscheinen lässt. Es kann geschehen, dass mit der Zeit der Patronatverein seine spezielle Funktion als *Fondsfinder*, nämlich durch die kleinen Jahresbeiträge für das jedesmal nächste Festspiel, niederlegt, um fernerhin (ohne Beschränkung der unterstützenden freiwilligen Spenden) nichts als gleichfalls und recht eigentlich nur als *geistiges* Patronat fortzubestehen, nicht anders, wie jeder weitere Kreis unserer ernstlich theilnehmenden *Leser*. Dann würde also das *gemeinsame Element auf der Blätter* des Band und das Bekenntniss sein, welches die Glieder dieses geistigen Patronates dauernd verknüpfte. Ihre bildende Beziehung auf die Erscheinung des Ideales im Bayreuther Kunstwerke würde sich dabei noch immer durch ein Ehrenrecht bei den Festaufführungen ausdrücken lassen*).

Damit würde denn für den „Verein" eine neue Form, aber gewiss keine bedeutungslosere sich herausgebildet haben.

*) Dieses Ehrenrecht liesse sich am Besten in der Form jenes „*Unter uns*" denken, welches uns bei unserem Zusammentreten zum Vereine für ein „Dann" verheissen ward, wie

In der That muss die Bedeutung der treuen Pflege des Bayreuther Gedankens mit jedem Jahre seiner fortschreitenden Verwirklichung ebenfalls wachsen, indem der moralische Charakter dieser Pflege immer stärker hervortreten wird. Jährliche Aufführungen musikalisch-dramatischer Werke in ihrem reinen Style, zur Begründung und Fixierung einer festen Tradition desselben nach des Meisters Lehren, bilden in ihrem geregelten Verlaufe eine lebendige *Stylschule*, welche in ihrer immer festeren Begründung durch den zunehmenden Besuch eines mehr und mehr dafür interessirten Publikum's, den Kreis ihrer Wirksamkeit bald auch noch auf weitere musikalische Gebiete ausdehnen könnte. Sind einmal die Mittel zur Stelle, so kann alles Erdenkliche geschaffen und gewirkt werden. Dass aber auch stets im rechten Geiste geschafft und gewirkt werde, dass die Weihe der Kunst auf ferne *Zeit* hin in demselben edelen Sinne möglich bleibe, wie sie jetzt durch den mit uns lebenden Meister als Styl geschaffen und als Tradition fixiert wird: dafür zu sorgen, ist und bleibt die Pflicht und Aufgabe Derer, welche von diesem Geiste einmal unmittelbar berührt, in dauernder Vereinigung gemeinsamer Arbeit, das Bewusstsein von der *Kulturbedeutung* solches Erlebnisses und solcher Bestrebungen sich mehr und mehr geklärt und gefestigt hatten, um es im grossen Sinne von sich sagen zu können: *wir sind die Erben des Gedankens von Bayreuth.*

Als eine solche geistige Vereinigung werden wir stets zusammenhalten müssen: zur Fortsetzung des Werkes, nicht nur unseres Meisters, sondern aller wahren Meister. Diess gilt nicht nur für die ideale Gestalt des Kunstwerkes, sondern es heisst: dass wir in der Pflege und Erhaltung dieses Kunstwerkes lebendigen Ausdruck geben sollen eben jenem ausgebildeten Kulturbewusstsein, welches selbst die weite, grosse, weihevolle Lebenssphäre, die moralische Entfaltung des Bayreuther Gedankens ist. Diesen Ausdruck in Worte gefasst, bieten unsere „Blätter“ dar; und unsere Blätter sollen auch das äussere *Zeichen* der Vereinigung bleiben, welche in diesem Ausdrucke das Bekenntniss einer religiösen Ueberzeugung gefunden hat. Denn das gilt

es allerdings das traurige Verhältniss des Ideales zum Leben bis heute noch nicht eintreten liess. Seltsamer Weise müssen wir uns aber eingestehen, dass dieses „Unter uns“, zum schon auch eher die Erfüllung jenes „Dann“, durch eine entsagungsvolle Entschliessung des Meisters, uns jetzt erst recht eigentlich zu einer Realität von annähernd idealem Werthe geworden ist. Denn erst *jetzt*, nach der nothgedrungenen Freigebung der späteren Vorstellungen an die Öffentlichkeit zur Rettung und Erhaltung der ganzen Sache, — erst *jetzt*, als die ausschliesslichen Besucher *der ersten Vorstellungen*, können die aus wirklicher Theilnahme an der Sache zum Vereine getretenen und mehre Jahre ihm treu gebliebenen „Mitglieder“, oder später die eifrigen, konstanten „Abonnenten der Blätter“, dieses *geistige Patronat*, sich wirklich ganz und gar *unter sich* wissen und fühlen, während das noch unerfahrene Interesse, oder gar die blosse Neugier nicht mehr wie sonst, um überhaupt den Festspielen beiwohnen zu können, gleich uns die Mitgliedschaft sich erwerben muss, sondern die übrigen Aufführungen, gleichfalls „unter sich“, besucht, um sich dort die unschätzbaren Anregungen zu holen, welche es allmählich auch mit „zu uns“ hinüberführen mögen.

uns als eine *religiöse* Macht in menschlicher Seele: der Glaube an die Wahrhaftigkeit des Ideales, die Ehrfurcht vor dem Grossen, Guten und Schönen, wo immer es irdischem Auge leidend und wirkend sich zeige, und die Hoffnung auf den Sieg des Göttlichen im Menschen, jenes am Kreuze offenbarten Liebesgeistes der Wahrhaftigkeit und Treue, darin der leidenden Menschheit edelste Würde im ewig anbetungswürdigsten Bilde uns verkörpert erschienen ist.

Mit diesen dreien Kräften bewehrt, sollte uns nicht in moralischer Bethätigung Das gelingen, was uns das Kunstwerk im beglückenden Ausdrucke der künstlerischen Meisterschaft vor die Augen stellt? Aus dem „Pessimismus" der wahrhaftigen Weiterkenntniss, der uns so drückend noch beherrscht, hinauszugelangen zu dem wahren „Optimismus", das ist: zu der thatkräftigen Freude jener idealistischen Erkenntniss von einer unvergänglich *poetischen* Gewalt in der Menschenseele? — Diese befreiende Gewalt des Guten, sie drückt sich aus in den Thaten für das Gute, wie sie im Dienste des ethischen Ideales von jeher aus edelen Menschenherzen, inmitten alles Weh- und Wirrsals der Weltdämonik, zur Freiheit ihres thätigen Vorhandenseins sich emporgerungen haben. Ja, es ruhen Kräfte in der Menschenseele, die *siegbaft* sind; aber es gilt die Wartung, Pflege und Entwickelung dieser Kräfte, die Wegräumung ihrer Hemmnisse, die Ermöglichung ihrer Wirksamkeit, im Lichte einer energischen Selbstbesinnung. Dafür sind uns die verehrungswürdigen grossen Vorbilder in allen Zeiten gegeben und wollen verstanden, geliebt und befolgt sein, auf dass ihre Wiederkehr in der Zukunft zu jedem Augenblicke vorbereitet, das Leiden ihrer Existenz in der Welt mehr und mehr gemildert, das Feld ihrer edelen Thaten erweitert und umfriedet sein: zum Besten aller heilsbedürftigen Menschheit, gleich uns.

Das ist es, wodurch auch wir in der gemeinsamen Arbeit des Suchens und Versuchens, wie es all unser Schreiben und Lesen nur sein kann, als fragende und wagende Genossen einer idealen Gemeinschaft den Pessimismus zu überwinden hoffen. Die Siegesfahne aber ist das glaubensstarke Bewusstsein von der wahrhaft religiösen Deutung des Welträtsels. Diese Fahne müssen wir uns selbst gewinnen, wie Parsifal den Speer, in Reinheit und Mitempfinden; mit dem gewonnenen Zeichen aber durchsuchen wir gemeinsam auf nothausdringter Fahrt die Welt nach jenem Heiligthume, wo aus dem Fragen eine neue Welt des Heiles zu idealer Wirklichkeit erstehen soll.

Ein Räthselspruch, in Leiden offenbart: *Das Ende ist die That.* — Wer an die *That* glaubt, der gönne uns das Wort.

Hans v. Wolzogen.

Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft.

II. Cherubini.

Von Ludwig Schemann*)

Glückliche, sieghafte Künstler haben immer eine Gemeinde um sich versammelt; bei den ganz wenigen Erlesenen ist sie erst klein und wird am Ende die Welt, bei anderen ist es eine Völkergruppe, ein Volk, ein Volkszweig, und so hinab bis zu den rührend-idyllischen Beispielen, wo in einem kleinsten Gemeinwesen die pietätvolle Erinnerung an diesen oder jenen künstlerischen genius loci gepflegt wird. Es ist die schönste Nachwirkung des Künstlers, dass sich diese seine Gemeinde in Allem, was ihn betrifft, so ganz unmittelbar versteht und dadurch einander nahe kommt, womit gleichsam erst die Probe gemacht wird auf den ersten Prozess, durch welchen der Künstler der Menschheit, seinen Stammes-, Volks- oder Landesgenossen nahe trat.

Nichts von Dem bei dem Künstler, welchem heute unsere Betrachtungen gelten sollen. Wenn man wohl sagen kann, dass schon die blosse Nennung vieler Künstlernamen den Abglanz reinster Freude über die Menschengesichter breitet, so verzieht sich dagegen beim Namen Cherubini's kaum eine Miene, es sei denn bei einzelnen Wenigen zur Wehmuth über die Gleichgiltigkeit des Anderen. Ein beliebter Musikhistoriker hat das Schicksal dieses Meisters kurz und treffend bezeichnet in den Worten: „er fand Bewunderung, selten Liebe, seltener Enthusiasmus." In Wahrheit, wer etwas dem Aehnliches gegen ihn empfindet, steht heute völlig vereinsamt; schon und verloren muss er sich umblicken, um nach einem Zeichen des Verständnisses und der Sympathie zu fahnden. Am allerwenigsten findet er solche in den Manifestationen unseres öffentlichen Kunstlebens. Aufgeführt wird der wahrhaft grosse Cherubini fast gar nicht mehr, einige seiner Werke treiben sich in Konzertsaal und Theater, wie in unseren Volksausgaben, fast wie Curiosa herum, im Uebrigen fragt Keiner nach ihm, Keiner singt ihm ein Lied, nicht einmal eine Biographie haben ihm die schreibseligen Deutschen gestiftet! Da bleiben denn also nur die „Musikgeschichte" und die „Kenner," auf die man sich angewiesen sieht. Wie aber ist es mit denen? Erstere begnügt sich fast durchweg, einen so eigenartigen und einzeln-stehenden Künstler im denkbar schablonenmässigsten Zusammenhange unterzubringen; Letztere machen ihrem Namen in der Regel Cherubini gegenüber herzlich wenig Ehre. Es ist betrübend,

*) Vgl. desselben Verfassers einleitenden Artikel zu der in obigem Titel angezeigten Reihe von Besprechungen, 1881, Stück X/XI, 2. Hälfte, S. 511 und den bereits zuvor veröffentlichten I. Artikel derselben: „zum 25. Mai" (Calderon), 1881, Stück V/VI S. 141.

auf welche Unkenntniss man nach dieser Seite gerade in Musikerkreisen trifft; ist es da zu verwundern, wenn dieselbe progressiv immer weiter sich verbreitet, bis endlich von manchen Kunstsinnigen Cherubini ganz harmlos als auch so ein — *ini* unter gewissen musikalischen Italianissimi dieser Namensendung im Gedächtniss mit herumgetragen wird? Als Formel für die Erklärung des seltsam kühlen Verhältnisses, welches das Publikum der Erscheinung Cherubini's gegenüber eingenommen, und für die völlige Erstarrung, in die man eine eigenartig grosse Kunst ruhig hat verfallen lassen, hat sich mit der Zeit diejenige herausgebildet, wonach man dieser Kunst selbst Kälte und Starrheit, als Ursache jenes Verhältnisses, prädizirt. Das war denn freilich einfach. Wir können Dem gegenüber vorerst nur konstatieren, dass, wenn es sich darum handelt, jene Eigenschaften oder den Glauben an sie zur Erhöhung der künstlerischen Wirkungen des Meisters durch eine gewisse Wärme auf Seiten des Publikums im Voraus zu paralysiren, es schwer halten möchte, solche aus irgend einem Faktor unseres heutigen Kunstlebens zu erzielen, am letzten wohl aus dem beliebigen Gerede unserer Kritiker, die sich ganz so gebahren, als lebe Cherubini wirklich noch und werde ewig leben, als Buchunsterblicher nämlich. Anders warm weht es uns schon aus den Worten unserer grossen Meister, der Zeitgenossen Cherubini's, an, die nie anders, als von einem Heroen unter Heroen von ihm gesprochen haben. Da ist vor Allem als höchstes Ruhmesmal der denkwürdige Brief Beethoven's*), ein Zeugniss von um so grösserer Bedeutsamkeit, als es die einzige uns erhaltene Kundgebung Beethoven's gegen einen grossen Zeitgenossen ist. Ihm reiht sich die wunderschöne Besprechung C. M. v. Weber's**) an, der sogar für das Trübe und Tragische der Kunst Cherubini's schon eine leise, ungemein zartfühlende Vorahnung bekundet. Und so haben sich alle hervorragenden Musiker, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Hauptmann u. A., geäussert, und wenn man sie liest, könnte man glauben, es sei gar nicht anders möglich, als dass eine Kunst, die auf Jene so gewirkt habe, auch in alle Ewigkeit fortwirke. Aber das Schicksal hat anders befunden. Sie, denen Cherubini solchermaassen aufgegangen war, haben ihr feuriges Empfinden für das in ihm Lebende in ihr innerstes Wesen auf-, aber dann aus allem Leben mit hinweggenommen. Die schönen Worte, die sie demselben hie und da verliehen, erscheinen heute wie im Trauerrand, als Nachruf an einen Geschiedenen. Unter den Monumenten des „goldenen Zeitalters der Musik" wird das Cherubini's vielleicht auf immer fehlen; aber der Grab seiner Kunst liegt doch dicht neben dem stolzen Palaste der Beethoven'schen! Wir wollen es keinem Menschen, und am Wenigsten unseren Musikern, verargen, wenn sie lieber den Stätten der Herrlichkeit, als der der Trauer sich nahen, aber vielleicht

*) Nr. 250. 251 in der Nohl'schen Sammlung. Es ist charakteristisch, dass der Brief gerade die Ausdrücke „*Liebe*" und „*Enthusiasmus*", nicht aber den der Bewunderung enthält!

**) Abgedruckt in der Biographie seines Sohnes, Bd. III, S. 153–158.

hindert und stärkt gerade eine Wallfahrt zu dieser ungleich mehr dazu, dem Lebenden recht zu begegnen; denn sie ist die Stätte der Sammlung vor allen Palästen, namentlich wenn man in diesen mehr die Prunkgemächer, als die Kapelle aufsucht.

Und so liege uns heute die ernste Betrachtung ob, warum ein grosser und edler Künstler uns keine lebendige Kunst hat hinterlassen können; und die Wärme, die ihm — leider! — nur zu Wenige entgegengebracht haben, weil sie da, wo sie *Leben* suchten, nur Phantome fanden, — uns sei sie eingegeben durch die Thatsache, die wir trauernd, aber mannhaft an die Spitze dieser Betrachtung stellen wollen: dass sie nicht mehr, als *eine Gedenkfeier für einen Todten* sein kann.

I.

„peregrino fra gli stranieri."

(Inschrift am Geburtshause Cherubini's.)

Fast mehr noch, als die *Kunst* Cherubini's, ist jede Kunde von der Persönlichkeit des *Künstlers* verklungen, von der freilich die Welt nie sonderlich erklungen war. Und doch ist es eine nichts weniger als gewöhnliche Erscheinung gewesen, für die ihn alle Diejenigen halten könnten, die nicht von ihm als einer ausserordentlichen wissen, bei der sich nämlich etwa der persönliche Lebensumriss zu einem äusserlich heroischen, die persönlichen Geschicke zu äusserlich tragischen gestaltet hätten. Ist seine Erscheinung für die Rolle, die ihm aufgegeben war, eine unverhältnissmässig zurücktretende gewesen, die daher nie ein „Publikum" anziehen wird, so wird sie doch durch einige ursprüngliche Züge zu einer der bedeutsamsten erhoben.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Vaterstadt Dante's und Michelangelo's auch die Cherubini's gewesen ist. Ohne eine Vergleichung der Kunst dieser Meister, oder auch nur einzelner Momente derselben, hier heranziehen zu wollen — die bereits von verschiedenen Seiten mit Sinn und innerer Berechtigung angestellt worden ist — sei nur auf einen homogenen Grundzug ihrer Erscheinung als Künstler hingewiesen. Es lebt in ihnen eine eigene, und ein und dieselbe Art von Grösse, die ich als eine florentinische bezeichnen möchte. Fast ausnahmslos ist sonst allen grossen Italienern eine gewisse Milde, ein vermittelteres künstlerisches Eingreifen ins Leben zu eigen, während bei jenen Florentinern, granitenen Naturen voll herber Strenge und ungeheuersten Ernstes, die Kunst mit einer fast trotzigen Geberde jede etwaige Einmischung der Mächte des Lebens im Vornhinein abzuweisen scheint. Ein Unterschied besteht freilich, und ein schwerwiegender. Dante wie Michelangelo sind ihr Leben lang Italiener geblieben, die Söhne des stolzen, herrlichen, wenn auch gesunkenen Florenz konnten einem grossen patriotischen Ideale nachleben, ihrer Kunst als einer wuchtigen Waffe zu dessen Verbreitung sich bedienen

und, wenn es denn verloren schien, mindestens um ein verlorenes Italien trauern. Cherubini ward in der Hauptstadt der „österreichischen Secundogenitur Toscana," und zu einer Zeit geboren, wo jeder Gedanke an ein grosses Vaterland als Wahnsinn erscheinen musste, zudem als *Musiker*, dem eine Mission der Wiederbelebung altitalienischer Grösse andichten zu wollen nach den über seine Kunst damals allgemein herrschenden Anschauungen vollends ein Hohn gewesen wäre. Und doch ist Cherubini der gewaltigste Träger und Neubeleber des italienischen Namens in den letzten Jahrhunderten gewesen, wenn er auch nicht, wie seine älteren Landesgenossen, weder in und für Italien gekämpft, noch seine Kunst zum Angriff in den Kampf getragen hat.

Ein Blick auf das gänzlich erschlaffte und verweichlichte musikalische Italien seiner Zeit musste den jungen Meister belehren, dass diess gerade noch gut genug gewesen war, ihn in die Wissenschaft von seiner Kunst einzuführen, die er sich in einer ihn so einzig bezeichnenden erschöpfenden Fülle und Gründlichkeit zu eigen gemacht hat. Dass er mit seinen letzten grösseren Produktionen *italienischen* Styles Beifall fand, hat vielleicht nur dazu gedient, die Erkenntniss zu beschleunigen, dass seines Bleibens in der Heimath nicht sei und dass er besser thue, Italien im Sonnenschein als im Missmuth zu verlassen, oder gar ein längeres Leben dort, das künstlerisch kein Leben für ihn werden konnte, sich auch menschlich durch die unausbleibliche *Verachtung* der Heimath verbittern zu lassen. Er wählte mit grossem Entschlusse jene Heimathlosigkeit, die er über ein halbes Jahrhundert getragen hat, ohne dass wir ihn je einen ernsten Versuch machen sehen, einen Zusammenhang mit dem Vaterlande wieder herzustellen. Ja, wir hören eigentlich von keiner Klage dieses „Pilgers in der Fremde," ob wir doch gleich wissen, dass er in seiner zweiten Heimath Paris noch weniger jemals warm geworden ist. Es ist, als habe seine ernste Mission ihm das Herz starr und den Mund stumm gemacht, damit er in einsamer Grösse nur immer als *Beobachter* den Dingen gegenüberstehe, die da in wundersamer Folge vor ihm sich abspielten: die letzten Jahre des *ancien regime*, die Revolution mit ihren tragischen Gräueln und ihrem Carneval, die glorreichen Jahre der Republik, Consulat und Kaiserthum, Restauration und Bürgerkönigthum. Durch all diess, und die ernstesten und manchmal wunderlichsten Fügungen des eigenen Geschickes hindurch hat Cherubini ausgehalten, weil er dem Glauben lebte, vom Zentrum der romanischen Welt könne einzig die Verwirklichung des Ideals einer völkerverbindenden Kunst ausgehen, auf das schon damals gebieterisch Alles hindrängte.

In der That schien ja auch seine Kunst von Paris aus zu wirklichem Leben gelangen zu sollen, und an der Wende des Jahrhunderts fand er sich als der gefeiertste dramatische Komponist Europa's, was dennoch nicht verhinderte, dass er bald nachher, nicht sowohl um der Anfeindungen und Zurücksetzungen des Welteroberers willen, dem der ungebeugte Italiener ein Dorn im Auge war, als, wie es scheint, aus Unzufriedenheit mit sich selbst, seine

ganze glänzende Laufbahn gewissermassen selbst wieder annulliere. Wundersame Erscheinung, wie der Meister nun der Kunst absehwört und in einsamer Zurückgezogenheit auf einem belgischen Schlosse zeichnet und botanisirt, der Kunst so nur noch in ihrer leichtesten Anwendung, wie spielend, sich nahend und die Heimath, die ihm in ihrem Reiche wie in dem der Menschenwelt nirgend beschieden schien, im Reiche der *Natur* suchend; ein Wunder vollends, wie aus seiner unmuthigen Unproduktivität, die sie nur als eine Fabrenflucht ansehen konnte, die heilige Cäcilie selbst durch eine List der Freunde ihn rufen, zugleich ihm den neuen Weg weisend, auf dem er, als der gesalbte *musikalische Verkündiger seiner Kirche*, allen Zweifeln für immer enthoben mächtig dahinschreiten sollte. Wie um ihm auch äusserlich diesen Weg endlich etwas recht zu ebnen, gelangten einige Jahre später Aristokratie und Königthum, zu denen Naturell und Neigung Cherubini von Anfang an hingezogen hatten, zu einer letzten Herrschaft, und man darf wohl sagen, dass die Abendsonne des französischen Königthumes einige erwärmende Strahlen auch auf den einsamen Wanderer geworfen habe. Seiner spiegeln sich diese in seiner Kunst wieder: sein grösstes Werk, das Requiem in C-moll, war den Manen des tragischen Inhabers des französischen Thrones, Ludwig's XVI., geweiht, zu Ludwig's XVIII. wie zu Carl's X. Krönung erklangen im alten stolzen Dom zu Rheims seine herrlichen Messen, und endlich hat er, in jenem berühmten Chor der Genien aus „Blanche de Provence", dem letzten Bourbonen-Prinzen (Grafen von Chambord) ein himmlisch inniges Wiegenlied gesungen, das wohl geeignet ist, uns auf den hier als „Hoffnungsblume" begrüssten, Angesichts des Verlaufes seines Lebens, mit Wehmuth blicken zu lassen, anstatt mit Spott, den die Welt, sie für eine tragikomische Figur, heute einzig für ihn in Bereitschaft hält. Welch' ein greller Rückschlag gegen das Gebahren der Bourbons, die Cherubini würdigten und ehrten, tritt dagegen mit dem Bürgerkönigthum ein, das in seiner banausischen Weise die königliche Kapelle auflöste und Cherubini's grösste Wirksamkeit lähmte, indem es ihm „mitsammt seinen Messen und Requiems die Thüre der Tuilerien vor der Nase zuwarf" (Liszt), so zum Schlusse als betrübendes Resumé es dahingestellt, dass Frankreich einen Cherubini nicht nöthig gehabt, d. h. nicht verstanden und nicht verdient habe, den es zum guten Ende nur als Konservatoriums-Direktor zu verwenden wusste!

Nur in wenigen denkwürdigen Akten hat Cherubini Gelegenheit gefunden mir grossem, die zähe und nachhaltige Kraft seines künstlerischen Bewusstseins zu offenbaren. So hat es etwas Eigen-Grossartiges, wenn er mit seiner Kunst dem Weltherrscher, der auf alles Grosse muthwillig zu treten liebte, wo es geht, ausweicht, wo dieser ihn aber einmal hervorsucht, im Vollbewusstsein seines Berufes stolz, ja verachtungsvoll entgegentritt. Napoleon musste freilich die Musik der Paer, Paisiello, Zingarelli einzig schätzen, die er immer wieder Cherubini lobte und anempfahl, weil sie ihn sanft einlullte, und er ja auch Frankreich und die Welt am liebsten sanft eingelullt gesehen

hätte; ihm wäre die Musik eines Cherubini und Anderer wahrhaft gefährlich erschienen, wenn er nicht, in verständnisvoller Antizipirung unserer modernsten musikalischen Aesthetik, in einem jeden Musiker nur einen tönend bewegten Formenmenschen, und daher ein unter allen Umständen unschädliches Individuum vermuthet hätte. Sonst wäre vielleicht sogar die *Persönlichkeit* gerade eines Cherubini nicht sicher vor ihm gewesen, nachdem er einmal, auf eine der Lobpreisungen der Italiener, dem damaligen ersten Consul die schneidige Antwort gegeben: „ah, ich verstehe, Sie wollen eine Musik, die Sie nicht im Entwerfen Ihrer Schlachtpläne stört!"

Bezeichnender noch als solche Aeusserungen sind einige Kundgebungen seiner Kunst selbst, wie er solche ganz unwillkürlich in seine letzten dramatischen Werke hineingelegt hat. Im Wesentlichen zwar hat Cherubini mit seiner wundergleichen Berufung zum geistlichen Musiker der Bühne entschieden und schroff entsagt, aber doch noch mit zwei bedeutsamen Schöpfungen sich ihr zugewandt. Zunächst mit den Abencerragen, die in dem Entscheidungsjahr 1813 geschrieben sind. Es ist charakteristisch, dass Chateaubriand seinen „Letzten der Abencerragen," in dem in harmloser Weise, im Rahmen novellistischer Erzählung, eine Verherrlichung des spanischen Ritterthums eingeflochten ist, auch vor 1812, als Spanien noch fest unter französischer Herrschaft stand, nicht mochte erscheinen lassen, während Cherubini in den glanzvollen Rhythmen der vor Verrath sich zurückziehenden und Wiederkehr drohenden Kastilier den ganzen Heroismus jenes Volkes, das dem Imperator damals bereits die ersten blutigen Schläge beigebracht hatte, machtvoll nachklingen und — sonderbare Fügung des Schicksals — dem seinem Geschicke entgegeneilenden am Abend vor seiner Abreise in den Feldzug von 1813 entgegentönen liess!

Ganz anderer Art war der Feind, gegen den sich in seinem Ali-Baba der 73jährige Meister wandte. Hier galt es nicht einem Mächtigen der Erde, und durfte daher nicht stofflich, sondern es musste, als gegen Mächte der Kunstwelt selber, durch die blosse künstlerische Behandlung gewirkt werden. Cherubini war sich klar bewusst, dass auf einem Boden, wo lange Rossini geherrscht hatte, wo seit drei Jahren der musikalische Antichrist eingezogen war, seine Kunst nicht mehr gedeihen könne, dass auch sein Werk „der Teufel Robert holen werde;" er hat sich deshalb am Tage der ersten Aufführung desselben nach Versailles geflüchtet und, die Uhr in der Hand, dort Akt für Akt an sich vorbeiziehen lassen, um sich erst, nachdem er das Stück zu Ende wusste, aufathmend zur Ruhe zu begeben und friedlich zu schlummern, wie er denn auch keine folgende Aufführung mit angesehen und es immer vermieden hat, von Ali-Baba zu sprechen. Er empfand es selbst als eine drückende Pflicht, hier noch einmal reden zu müssen, aber er musste reden. Sein künstlerisches Gewissen zwang ihn dazu. Was er vorausgesehen und nur möglichst schnell überstanden gewünscht hatte, geschah: sein Werk wurde Augenblicks vor den ganz andern Erzeugnissen jener Tage bei Seite

geworfen und ist bis heute verschollen geblieben, den wenigen, die Cherubini wirklich kennen, nicht allein wegen seines hohen künstlerischen Werthes lieb und theuer, sondern namentlich ehrwürdig als der feierliche Protest einer ganzen älteren Generation, deren letzter lebender Vertreter Cherubini war, als eine mahnende Stimme aus dem Grabe einer grossen vergangenen Kunst, die in die wilden Orgien einer die Stätten Jener entweihenden Afterkunst hineintönte. Man wolle nun freilich nicht glauben, dass Cherubini in den letztgenannten beiden Werken bewusste Tendenzwerke geschaffen habe. Alle Tendenz — die eine, grosse, die er hatte! — lag für ihn in seinem ganzen Schaffen als solchen, nimmermehr in einzelnen Schöpfungen, und die Mittel, deren er sich gerade in jenen beiden Werken bedient hat, sind, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, die denkbar künstlerisch harmlosesten. Dennoch liegt die *Wirkung* vor: dass Ali-Baba geschrieben worden, beweist, dass eine *Erbfeindschaft* existirte zwischen seiner Kunst und der der künstlerischen Usurpatoren seiner letzten Zeit, wie in ähnlicher Weise die Gesammtheit seiner Schöpfungen die völlige Inkongruenz des Meisters und seiner künstlerischen Umgebung während seines ganzen Lebens beweist. Diese tritt freilich fast sprechender noch, als da, wo er selbst sie offen darlegt, in den Versuchen, mit einer solchen Umgebung sich abzufinden zu Tage. Er verlor am Ende die Lust, jene Inkongruenz immer und immer wieder zu betonen, und ist denn so, ein unvergleichlich Grösserer, mit all den manigfachen Talenten jener Zeit nicht selten Hand in Hand gegangen, indem er in Pasticcios, den wunderlichen Flickstücken mehrer vereinigter Verfasser, welche die Mode damals hervorbrachte, Viel seines Besten niederlegte — wo denn noch heute Manches unentdeckt liegen mag. Dort befand er sich denn nun freilich in einer künstlerischen Umgebung, die selbst in den Isouard, Boieldieu, Auber, Halévy keinerlei ihm verwandtes Wesen aufzeigte, vielmehr in den schönsten Blüthen, die sie getrieben hat, nur die absoluteste Fremdartigkeit bekundete. Mit dem die Kunst am höchsten erfassenden Franzosen seiner letzten Epoche, Berlioz, musste sich dagegen Cherubini in bedauerlichster Weise missverstehen — das ist der kurze Sinn von Berlioz' fatalem Geklätsch. Alles in Allem, war seine Kunst, nachdem er ohnehin in den letzten Jahren mit Musik Nichts mehr zu thun gehabt hatte, in der französischen Welt bei seinem Tode so gut wie vergessen.

II.

Brendel hat in seiner sehr schönen Charakteristik Cherubini's die Erklärung dafür, dass dieser nicht überall das Höchste erreicht habe, in die Formel gefasst, dass ihm nicht, wie den anderen grossen Tonmeistern, eine ganz bestimmte Idee zur Verwirklichung mitgegeben sei. Man kann diess zugeben; wie die Dinge einmal sich entwickelt haben, geht er neben der ganz unzweifelhaft vom Weltgeiste organisch-teleologisch angereihten Kette der deutschen Musiker einher als eine letzte grosse Manifestation des italienischen Geistes, eine völlige musikhistorische Anomalie, und die Versuch-

ung liegt zu nahe, in nachträglicher Systematisirung ihn bei Seite zu lassen, ihm Unrecht zu thun. Um dem musikalischen Genie an sich auf den Grund zu kommen, als welches seine erstaunlich grosse und vielseitige Begabung aus falschem Ort und falscher Zeit herausgelöst am Ende erscheint, haben wir uns die im Vorigen Abschnitt bereits angedeuteten äusseren Einflüsse vollends klar zu machen, unter denen dieselbe wie in unstäten Farben und in einer fast planlosen Anwendung sich darstellt.

Seit es Gluck gelungen war, in Paris seine künstlerischen Ideale im grossen Style zu verwirklichen, hatte sich der Glaube allgemein festgesetzt, dass in Frankreich der eigentliche Boden für die Oper als das musikalische Drama sei, und nicht allein die Opernmacher hofften hier ihren Weizen blühen zu sehen, gerade die dem dramatisch-musikalischen Ideale am feurigsten Nachstrebenden liessen es sich gar nicht beikommen, anderswo als in Paris eine Stätte ihres Wirkens zu suchen. Es war ein völliger Irrthum, wenn so in der spezifisch französischen kunsthistorischen Entwicklung Motoren vorausgesetzt wurden, deren man sich nur zu bedienen, produktive Elemente, denen sich fremde nur zu assimiliren brauchten, um eine fernere Kunst im Sinne Gluck's hervorzubringen. Gluck hat nur durch seine ungeheure Energie eine Komplikation innerer und äusserer bewegender Ursachen, die ihm in Frankreich die relativ günstigste schien, sich so zu eigen gemacht, dass es nachträglich den Anschein gewinnen konnte, als habe er nicht nur, wie es thatsächlich gewesen ist, Mittel flüssig gemacht, sondern Impulse empfangen. Dass die hellenische Welt, der Gluck seine Stoffe entnahm, zum guten Theil auch die des französischen Dramas war, ist durchaus Zufall, ja nur äusserer Schein, wie sich jeder sagen wird, der einmal ein Gluck'sches Werk neben einem der französischen *Tragedie* auf sich hat wirken lassen. Gluck stand mit dieser seiner Welt so vollkommen isolirt da, dass er sich erst ein Publikum hinzu dekretiren musste, nachdem er seine Werke geschaffen. Das französische, auf das er damals verfiel, ist nicht das ihm von der Vorsehung bestimmte gewesen — wie das am deutlichsten das Schicksal beweist, das seine Werke in Frankreich bald erlitten haben: völlige Vergessenheit, inmitten derer die von Berlioz mit vorzeitigem Jubel begrüssten Reprisen einiger derselben unbeachtet verklungen sind, während die echte Pflege Gluck'scher Kunst für immer wieder Deutschland als nationale Pflicht anheimgegeben zu sein scheint. Aber auch schon seine unmittelbaren Nachfolger hatten es zu erleben, dass das französische Ideal Blendwerk war; dass wohl ein Gluck, der in einem langen Leben künstlerisch ausgereift war, der überwältigenden Erscheinung seiner fertig abgeschlossenen Kunst dort Boden hatte erzwingen können, nicht aber dieser Boden selbst ergiebig genug war, um dem Genie, das nun in Gluck's Bahnen treten wollte, für eine erst durchzumachende Entwicklung eigene Keime zu liefern. Spontini, wie Cherubini bewiesen für diesen Satz jeder in seiner Weise: ersterer war glücklich genug, eine Zeitlang Eindrücke aus der französischen — aber nicht Kunst- — Welt so in

sich aufzunehmen, dass sich seine künstlerische Phantasie flammend daran entzünden und sein künstlerisches Vermögen in fast unbegreiflichem Maasse steigern konnte, bis, mit dem Wegfall der ihn treibenden Kräfte, der Macht und des Glanzes, jenes letztere sich in sich zusammenbrach und Spontini, indem er der französischen Welt den Rücken wandte und s. z. s. nur auf die Glanzwerke seiner Pariser Epoche hin in die Welt reiste, das Beispiel eines Künstlers gab, der aus einer verhängnissvollen Verwechslung ein kurzes Ideal sich gewann und daran zu stolzem Fluge sich erhob, um alsbald, da man nun erst das Grösste von ihm erwartete, des Ideals beraubt, als produzirender Künstler traurig zu verflattern. Eine ungleich grössere künstlerische Veranlagung, einen ungleich höheren Beruf, ein ungleich reicheres Leben und Wirken hat Cherubini dem französischen Ideale zum Opfer gebracht. Es ist imponirend, wie er im Gegensatze zu Spontini, durch alle Phasen der äusseren Entwicklung Frankreichs hindurch, die er in grösserem Umfang als Jener mitdurchlebt hat, stäts den gleichen Charakter sich gewahrt hat. Und zwar befähigte ihn sein — bleiben wir bei dem Worte — *florentinisches Naturell* nicht allein, seiner Kunst während der längsten Laufbahn, die je einem Musiker beschieden, eine hohe Reinheit, ernste Würde und feierliche Grösse zu behaupten, sondern es gab seinem Ringen nach dem Ideal auch den stäts gleich vollberechtigten produktiv-schöpferischen Ausdruck. Aber indem aus der Sphäre, in welche er sich als in sein künstlerisches Lebenselement begab, dem Meister weder nach der Seite des Inhalts noch der Form bestimmende Nothwendigkeiten sich ergaben, und er dennoch nicht, wie Gluck, aus innerem Lebensdrange des Kunstgeistes eine neue Sphäre selbstthätig sich zu schaffen vermochte, nahm jener Charakter mehr und mehr etwas Unbewegliches in sich auf, blieb seiner Kunst etwas Abstraktes zu eigen, ein Mangel an Kolorit, an Individualisirung, der sie selbst künstlerisch inferioren Erscheinungen wie Méhul und Spontini gegenüber äusserlich in entschiedenen Nachtheil brachte. Indem Cherubini seine ganze Kraft darauf verwandte, sich auf einer absolutisch zu weit ausgedehnten Linie zu halten, ging ihm die Siegesmale verloren, die ihm auf engerem Felde hätte werden können. Er hielt sich, er steigerte sich nicht. Weitaus zu bedeutend, um blosser Nachahmer oder Verwerther zu sein, fehlte ihm dennoch nicht sowohl der tiefstmusikalische Instinkt, als die grosse Initiative, um ein Neuerfinder und Fortbildner zu werden. Nur dadurch ist seine Rolle als des vornehmsten Vermittlers zwischen dem Musikdrama des 18. und dem des 19. Jahrhunderts [illegible] verkümmert, und er erscheint nicht in dem Glanze, wie unsere anderen musikalischen Heroen.

Wer etwa nicht davon zu überzeugen sein sollte, dass man solch eine Rolle Cherubini mit innerer Berechtigung zugewiesen sehen möchte, der betrachte einmal Weber's schöne Charakteristik, die ihm anheim gegeben sei zuvor auf ihre angemein treffende Wahrheit hin zu prüfen, unter diesem Gesichtspunkte: „Ernst, oft bis zum düsteren Brüten, stäts die scharfest-be-

zeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Kolorit — gigantisch gross im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch, manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichthume geschmückt, recht das wahrhaft bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemüthes — das, bei den grossgedachten Contouren und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt — beurkunden: das ist seine Weise.“ Ich denke, das wäre eine Grundanlage, um Grosses zu schaffen, auch im Drama! In Wahrheit hat Cherubini, um ihn noch direkter, als Weber es gethan, als musikalischen Dramatiker in's Auge zu fassen, auf der einen Seite mit Gluck eine grossartige Einfachheit und zumal eine straffe Konzentration in hohen tragischen Momenten gemeinsam, während das wärmere und reichere Leben, die gesteigerte motivische Arbeit, die grössere Nuancirung und oft wahrhaft gewaltige Ausdrucksfähigkeit einzelner recitativischer Partthieen, die leichtere Nebeneinanderführung von Gesangs- und Begleitungsmusik, endlich das Anklingen von Leitmotiven in eine Zukunft hinauszuweisen scheinen. Und nun alle diese Anlagen verloren, alle die Werke, die aus ihnen erwachsen sind, unwiederbringlich dahin, nur weil dieser grosse Musiker zu spät als blosser Musiker erschien!

Gluck hatte eine Eigenschaft vor Cherubini voraus, die *Sicherheit des Entdeckerdranges*, die ihm den erstaunlichen Muth eingab, — und dieser bleibt immer noch das Grösste an ihm! — mit seinen musikalischen Gaben fünf musikalische Tragödien vom ersten Range zu schreiben! In den Momenten, wo dieser Entdeckerdrang ihn überwand, hat Gluck gleichsam zweimal geschaffen, erst verhalf er sich in ihm erst nicht eigenes künstlerisches Vermögen, aus dem heraus er dann weiter für die Welt schöpferisch thätig ist. Cherubini, dessen Produziren ein viel unmittelbareres und reicheres war, hat dennoch dabei der allernothwendigsten Regung, der *Zuversicht*, dadurch sich beraubt, dass er als schaffender Künstler auf jenen Muth sich nicht besann, den er als Repräsentant seiner Kunst gegen äussere Mächte bethätigt hat. Von Napoleon, in dem er die brutale kunstfeindliche Macht sich verkörpert dachte, wollte er sich keine Gesetze vorschreiben lassen; vom Publikum, der von Hause aus nicht minder kunstfeindlichen Masse — denn was will im Grunde auch das Publikum während der ihm gespendeten Musik anderes, als seine Schlachtlyssa entwerfen? — wollte er es noch nicht, aber leider fand er die Gesetze nicht, die uns ihm aufzuerlegen waren. In welcher Sprache waren diese Gesetze zu schreiben, und welchem Publikum zu geben? Über diese Frage ist Cherubini nicht hinweggekommen, und so hat er nacheinander, immer in seiner grossen Sprache, aber gewissermassen in den verschiedensten Uebersetzungen und Zurichtungen, an die verschiedensten Publikum's in der Idee sich gewendet. Hätte er nur einmal sich sagen können: so muss ich sein! Wie aber konnte ein Publikum ihm sagen, welcher Art

Genie er wäre? das er doch zu fragen schien: wollt ihr mich mehr als Gluck, oder mehr als Mozart? wollt ihr mich griechisch? romantisch? modern? Gluck war in der griechischen Welt endgiltig heimisch geworden, sein Schalten und Schaffen darin war ihm fast wie ein Verkehr mit edlen Ahnen; er meisselte sich selbst aus seinen dichterischen Stoffen seine Gestalten zurecht, dass sie imponirend stylvoll vor uns stehen, ob er sie gleich nicht mit ganz grosser Wärme erfüllt hat und sie somit manchmal wirklich mehr etwas von Statuen an sich zu haben scheinen. Für den musikalischen Dramatiker nach Gluck galt es als Erstes, dessen dichterische Errungenschaften, die feste Umgränzung des tragischen Gesammt-Gebietes zu wahren, und demnächst, bei einem allem Ermessen nach nothwendigen Wechsel innerhalb desselben das neue so zu wählen, dass aus ihm selbst heraus etwas mehr von Wärme den Werken sich mittheile. Méhul, wie Spontini, haben einen solchen Gebietswechsel mit Glück vorgenommen und sich so, ersterer in der biblisch-idyllischen, letzterer in der römisch-heroischen Welt wenn auch nur mit *einem* Werke dauernd festgesetzt. Dass Cherubini nach dieser Seite hin gar so wenig spekulativ veranlagt war, — es ist charakteristisch, dass er den zuvor *ihm* angebotenen Text der „Vestalin" abgelehnt hat! — das ward um so verhängnissvoller für ihn, als nicht einmal seine Musik auf heimisch-warmem Boden erwuchs, wo sie denn einer dichterischen Schwester und Heimathgenossin leichter von der eigenen Wärme hätte mitgeben können. So dagegen spiegelt sich Cherubini's eigene Heimathlosigkeit traurig wieder in seinen unstäten operntextlichen Wanderungen, auf denen er nicht selten in recht langweilige, im „Anacreon" sogar in recht schlechte Gesellschaft gerieth, so dass es kein Wunder war, wenn er, in jener Krisis seines Lebens, diese und alle Gesellschaft gründlich satt bekam und verwünschte. Schon die traurigen Umstände, denen seine dramatischen Produktionen von vornherein für die Aufführung unterworfen waren — da er nicht für die grosse Oper, sondern für kleinere Theater schrieb, setzte sich der Kontext seiner Libretti aus Arien etc. und gesprochenem Dialog, ja hie und da sogar *Melodram!* zusammen — hätten nun wenigstens einen grossen scenischen Blick und ein energisches Eingreifen in die Gestaltung der textlichen Unterlage zur Rettung des Kunstwerkes erforderlich gemacht — statt dessen fehlte Cherubini der *erstere* gänzlich, und anstatt seinen schlechten Librettisten die Thüre zu weisen, liess er sie schalten und walten, wodurch er denn in mehr als einer Beziehung ihr Opfer geworden ist. Die allgemeine dichterische Haltungslosigkeit geht hie und da bis zum skandalösesten Opernunsinn, und wie sollten aus solchem heraus wohl *Gestalten* erwachsen? Und dennoch ist es einmal nicht anders, nur an Gestalten erwarmt das Volk zum Verstehen und Geniessen, *nur an ihnen aber auch der Künstler selber* zum weiteren Schaffen. Daher die tiefe Trauer des Meisters, der nie sich selbst in seinen Werken Gegenstände der Liebe, oder auch nur *einen* Liebling erschaffen hat, vielmehr am Ende *seiner* Kunst fast so fremd wie dem Leben, und *der* Kunst als einem Räthsel gegenüberstand, dessen Lösung sich ihm nicht

erschliessen zu wollen schien. Und doch leidet es keinen Zweifel, dass das Gestalten erfüllende Wesen von Cherubini vollauf erfasst, ihr Herzschlag von ihm nachgefühlt worden ist, und dass nur ihre Individualisirung, ihre Formung, ja manchmal nur die Gewandung ihm versagte. Er besitzt unvergleichlich viel mehr Leidenschaft und Feuer als Gluck, und dennoch wirkt er auf die Meisten kalt, eben weil er keine objektiven Träger und Interpreten seiner Empfindung zu schaffen vermag. An seiner einzigen wirklichen, grandiosen Gestalt, der Medea, kann er selbst ebensowenig, wie je ein Publikum, rechte Freude gehabt haben, weil der Vorwurf, den sich hier der Dichter gewählt hat, die strafende Richterin, die aber selbst wieder zur Verbrecherin wird, eine zwar furchtbare, gewiss aber nicht erhebende Wahrheit enthält! Doch ist diess Sujet immerhin menschlich tragisch durch und durch. Anderen Werken kann man dies leider nicht nachrühmen. Schon Gluck hatte den Weg zu einer einfacheren und doch unendlich tieferen Art der Tragik gewiesen, nach welcher die ganze Peripherie der tragischen Entwicklung einzig in das Menschenherz gelegt wird — ein Weg, der als zu einer ersten Station dahin führen musste, dass es für die Kunst Bösewichter und Engel nicht mehr giebt, vielmehr die ganze Menschheit gleichermaassen der fluchwürdigen Gewalt der Nibelungen — der Dämonen der eigenen Brust! — ausgesetzt ist. Dagegen sind Cherubini's tragische Stoffe fast mit einer gewissen Vorliebe immer mehr in's Kriminalistische eingetaucht, und indem er sich damit begnügte, wie in den Schlussworten der „Faniska," zu lehren: „Unschuld hat den Lohn gefunden, und das Laster ist bestraft", lässt er den sehnsuchtsvoll der Kunst sich zuwendenden *Menschen*, der sich nicht so lasterhaft, noch weniger aber unschuldig weiss, ohne die erhoffte befreiende Wirkung. Die erhabensten Eingebungen weggeworfen an eine Schablonenkunst, das ist das Bild, das uns Lodoiska oder Faniska gewähren!

Auch in den musikalischen Styl kommt nothgedrungen etwas Ungleiches, Widerspruchsvolles, als Rückschlag so verfehlter textlicher Grundlagen. Nur durch einen auf Cherubini lastenden *Bann* sind gewisse Eigenthümlichkeiten zu erklären, die wir zumeist in den Beurtheilungen des Meisters als angestammte *Eigenschaften* behandelt finden. Ja, eine Kategorie von Beurtheilern, denen jener Bann selbst, gegenüber gewissen späteren Exzedenten, nur genehm ist, *freuen* sich jener Eigenschaften: „schönes Maasshalten" haben sie die Einzwängung seiner edelsten künstlerischen Lebenskräfte, und „Formvollendung" einen Formalismus genannt, in dem dieselbe wie ein Hilferuf sich kundgiebt. Wie schön hält doch der trauernde Gefangene Maass! wie schön hält der wunde Adler Maass! Welch' eine haarlos glückliche Gabe vollends, sich da noch der Formvollendung zu freuen, wo vielmehr vornehmlich die Inkongruenz der Form einen unermesslichen Inhalt hat verloren gehen lassen! Wenn Gluck's Formalismus sehr natürlich aus seiner grossen Simplizität sich ergiebt und erst wie ein schirmender Panzer um seine Gebilde herumzuwachsen scheint, so wird er dagegen bei Cherubini zu einer Gewöhnung, einer

Unart, die um so greller von der übrigen beweglicheren Musik absticht, als dieselbe, Gluck gegenüber, die entschiedensten Fortschritte in entwickelter Melodik, wie namentlich auch in der Harmonik und Instrumentation bekundet. Ja, die künstliche Steigerung gewisser formalistischer Schlüsse könnte manchmal den effekthascherei bringen, wenn man nicht eben wüsste, dass Cherubini auf eine spekulative Behandlung der Form überhaupt verzichtet hat. So möchte man vielmehr manchmal — namentlich da, wo die alte Form sich am Unverholensten breitmacht in den Arien — glauben, der Meister habe ingrimmig und wie zum Hohne jene Fesseln zur Schau getragen.

Und doch bedarf es nur eines Blickes auf die ganze Gattung des älteren heroischen Musikdramas, um zu erkennen, dass diess nur durch eine künstlerische Neuerwerthung der Form in allen ihren Theilen der Gefahr der Versteinerung entrissen werden konnte.

Nicht allein waren hier der Formeln nicht allzu viele, gewisse Formen und Mittel, wie z. B. das Festhalten eines Tones der Gesangsmelodie durch alle rhythmischen und harmonischen Veränderungen hindurch in schaurig-grossartigen Momenten, sind auch von Hause aus nur geringer Anwendung fähig. Es kommt hier vielfach Alles darauf an, dass etwas einmal gesagt werde; wie Cherubini manches nach Gluck noch einmal gesagt hat, bleibt immer gross und schön, aber es war nicht mehr so nothwendig, und ist nicht so *individuell* gross und schön. Es sind grosse typische Wendungen da, wo ein Typus bereits erschöpft ist. So ist's auch mit der Gluck'schen Simplizität im Ganzen, der Cherubini zwar vielfach nacheifert, aus der er aber doch wieder zu einer individuellen Belebung durch eine nicht selten staunenswerthe musikalische Arbeit sich hindurchzuringen trachtet. Birgt sie schon an sich eine gewisse Gefahr für Jeden, der eben nicht Gluck ist, so vollends für Den, dessen künstlerisches Innere alles andere eher als einheitlich aussieht und daher in jener Simplizität sich spiegeln könnte, der sie daher auch nicht festzuhalten vermag, ihr entrinnen, durch *Reflexion* entrinnen will! Damit haben wir einen neuen, wie oft gegen Cherubini erhobenen Vorwurf berührt; aber die schnell hingeworfene Phrase von dem „reflektirenden Element" ist vollends wieder auf jenen psychischen Prozess des Künstlers zurückzuführen, der in der Theaterluft eben nicht voll aufathmen konnte, weil er sich nie anders als ahnend, tastend, experimentirend in ihr, der gefährlichen, bewegt hat. Daher kommt so Manches matt, gepresst und unartikulirt heraus, daher gewisse stereotype Wendungen, jenes Anhalten und Zaudern, jene ewigen punktirten Ansätze, die nicht sowohl eine Leere bekunden, als ein Zagen, mit einem reichen Inhalt herauszugehen. Unwillkürlich denken wir hierbei an die verwandte Eigenthümlichkeit Beethoven's, der auch gern einen Augenblick inne hält, um einen ungeheuren Entschluss, um den er gar nicht erst zu sinnen brauchte, mit um so grösserer Wucht zur Ausführung zu bringen. Cherubini dagegen mit seinem grossen Wollen scheint nach einem Entschluss

zu ringen, ja zu suchen, da ihm kein Impuls zu einem solchen kam. Beethoven hat vor Anbeginn all seines Schaffens dieses in den Dienst einer ihn in jedem Augenblick erfüllenden und durchdringenden *Idee* gestellt und scheint sich, bei solchem Anhalten, nur darauf zu besinnen, wie sie in dem kommenden entscheidungsvollen Zusammenhange am prägnantesten zum Ausdrucke zu bringen sei; Cherubini beginnt sein Schaffen lediglich unter den Antrieben seines rein künstlerischen Dranges und scheint nun während des Schaffens sich erst nach dem Leitstern einer Idee umzublicken. Das bringt denn die Gefahr einer unkünstlerischen Unterbrechung der künstlerischen Arbeit in immerwährende Nähe, und so hat sich in der That an manchen Stellen der Mangel der *Spekulation* — als eines vor und über allem Schaffen liegenden, dasselbe bestimmenden Denkens — durch Verfallen in *Reflexion* — ein inmitten des Schaffens fallendes, dasselbe beunruhigendes und unsicher machendes Denken — um so mehr gerächt, als gerade der Dramatiker der Spekulation im Sinne einer bewussten Handhabung der Idee bedarf, während sie bei dem absoluten Musiker, wie gerade das Beispiel Beethoven's lehrt, durch einen grossen Instinkt ersetzt werden kann.

Gänzlich verfehlt muss der Versuch erscheinen, Cherubini's Schaffen als das eigentlich normale, wobei er's denn auch zu etwas Rechtem gebracht, in denjenigen seiner Werke hinzustellen, wo er sich dem Mozart'schen Genre nähert, also vor Allem in gewissen Ouvertüren und im „Wasserträger." Es leidet keinen Zweifel, dass gerade da, wo Cherubini das grössere Ideal abschwört, sein Schaffen ein vermitteltes, künstliches gewesen ist. Aber er war zu gross für einen Nachtreter Mozart's, dessen Kunstwerk überhaupt einzig und allein durch die individuelle Grösse seines Schöpfers seine Bedeutung behauptet, und mag man immerhin an der Qualität der Musik des „Wasserträgers" mit Recht sich erfreuen, so ist doch darin der Meister von dem Niveau der ihm sonst eigenen Gedankentiefe gar zu unverkennbar herabgestiegen. Unter einem Gesichtspunkte stimmt es sogar recht wehmüthig, Cherubini mit Mozart verglichen zu sehen: der Blitzableiter der komischen und idyllischen Partieen fehlt nämlich bei ihm fast gänzlich. Der Humor, der ihm von Hause aus gewiss so wenig als irgend einem grossen Meister gefehlt haben mag, erscheint unter den Einwirkungen seiner Schicksale als Künstler und Mensch doch weniger als bei irgend einem ausgebildet und hat daher etwas Schwerfälliges, Gedrücktes. Weber schon hat dies ausgesprochen: „ein Anflug von Schwermuth ist allen Arbeiten Cherubini's beigemischt, und seine humorreichsten und heitersten Melodien werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen." Die Verlorenheit und Unrubrizirbarkeit seiner Kunst, über die er sich auch durch scheinbare Erfolge nie getäuscht zu haben scheint, lagerte als schwerer Druck auf diesem zeitlebens Verbannten, der sich „nie freute." Mit gleichem imponirenden, aber dumpfem Ernst, mit gleichem Pflichtgefühl, möchte man fast sagen, schreibt er das Leichte, Spielendgefällige, wie das Feierliche und Tragische nieder. Sein ganzes Schaffen ist

eine ununterbrochene Zwiesprache mit der ernstesten Muse gewesen, während Mozart, wie oft! sich von neckischen Genien dazwischenplaudern liess, und auch unsere tragischsten Meister hie und da innehielten und innerlich aufathmeten, um die A-dur-Symphonie oder die „Meistersinger" zu schreiben.

Fassen wir zusammen, so hat Cherubini, wie Gluck, das Ideal des musikalischen Dramas ganz ungleich grösser gefasst, als Mozart; er war, wie Mozart, ganz ungleich reicher musikalisch begabt, als Gluck, und dennoch ist seine Kunst für eine Gesammtheit abgestorben, weil er weder ein Entdecker wie Gluck, noch überall daheim wie Mozart war. Sein Drama, musikalisch einen Kern wahrhaftigster Gewalt in sich tragend, ist dennoch der Ohnmacht verfallen, weil es keine poetische Gestaltung gewann und so in all seiner Grösse in der Idee schweben blieb. Eine Welt künstlerischer Herrlichkeit ist ins Nichts hinabgesunken, weil sich keine Gestalten fanden, die ihren Inhalt rettend in sich aufgenommen hätten. In den Trauerworten, die dem erhebenden und imposanten Säkularspruche Cherubini's eingeflochten sind, liegt das Schicksal auch seiner Kunst beriegelt:

„peregrino fra gli stranieri."

III.

Wir haben bisher nur von Cherubini's *dramatischer* Kunst gesprochen, die doch erst die eine Hälfte seines Schaffens darstellt. Von seiner *geistlichen* Musik gilt es freilich auch, dass sie einem Publikum — ob auf immer? — verloren ist; aber wenn wir dort in den Werken selbst den Keim des Todes entdeckten, so haben wir hier die Gründe gleichen Schicksals einzig in äusseren Umständen zu suchen. Erst in seiner Kirchenmusik hat sich Cherubini von seinen kühnsten Inspirationen leiten lassen, die ihn in gewaltiger Steigerung aller seiner künstlerischen Kräfte zu Schöpfungen — wie die beiden *dies irae* seiner Requiems — fortreissen, welche, kolossal angelegt und vollendet ausgeführt, einen der Gipfel aller Kirchenmusik bezeichnen. Warum auch sie nicht nach ihrem Werthe in Aufnahme gekommen sind? der Gründe mögen mannigfache sein, am Wenigsten lässt sich der Gedanke abweisen, dass das Schicksal des Dramatikers auch auf die Bahn des geistlichen Sängers in einem diesem entgegengebrachten Misstrauen seinen Schatten geworfen habe — nach einer traurigen Analogie, die man, sehr mit Unrecht, aus dem künstlerischen Leben und Treiben einer Anzahl allermodernster Universalmusiker abnahm und ohne Weiteres in das des grossen Italieners übertrug. Denn wie Viele sind nicht heute, die, wenn sie vor dem Prüfstein des gedachten Höchsten, des Dramas, nicht bestanden haben, nun aus dem Theater ohne jede Belehrung über ihr eigenstes Wesen hinaus- und, fort und fort tastend, unter Anderem auch einmal in die Kirche treten? Wie wundersam gross steht ihnen der florentinische Meister in seiner, allem äusseren Anschein zum Trotz, imposanten Einheitlichkeit gegenüber! Der, das gleiche grosse Ideal immer fest vor Augen, wahrlich nicht *etwa*, weil es ihm an Ruhm

mangelte, sondern weil er jenes Ideal im Drama, wie es ihm damals nur noch bekannt war, selbst mit seiner schöpferischen Kraft zu erreichen verzweifelte, den Quell eines überreichen Schaffens zu hemmen, den tausend wogenden und drängenden Stimmen seines Inneren dumpfes Schweigen aufzuerlegen bereit war, und der wirklich schwieg, bis das alte Ideal wie durch ein Wunder in heiligem Glanze plötzlich neu aufleuchtete und, es zu besingen, nun alle jene Stimmen, jauchzend und klagend, trauernd und triumphirend, übergewaltig hervorbrachen. Und wenn wir Cherubini's früheres Schaffen ein zumeist vergebliches Suchen nennen müssen, ein Suchen, das ihn erst bis zur krankhaftesten Ermattung durch die weltlichen Gebiete der Kunst jagte, dann schmerzlich-resignirt in die Natur trieb; so mögen wir wohl sagen, dass sein neues Schaffen als Verkündiger seines Glaubens ein stätiges Finden gewesen sei. Ein Jammer, dass man an seinem heiligen Funde fort und fort so gleichgiltig vorübergeht! Gedankenlose Flugwörter haben auch hier den Weg gesperrt, wie vor allem, dass diese Kirchenmusik „theatralisch" sei — wofür man denn zum Belege, wie immer, nur Einzelheiten anzuführen weiss, wie etwa den berühmten Tamtam-Schlag im *Dies irae* des C-moll-Requiems, welcher das Zerbersten des Weltalls am Tage des jüngsten Gerichtes malt! Bildet diese Ausstellung nicht ein leidiges Gegenstück zu jener anderen, die wir freilich theilen mussten, dass er in seinen Opern theatralisches Geschick vermissen lasse? beide aber, die berechtigte, wie die willkürlich ersonnene, beweisen sie etwas gegen die Thatsache, dass Cherubini einer der berufensten dramatischen Musiker, wenn auch leider ganz nur Musiker war? Ihm, dessen höchsten Flug bisher sudelnde Librettisten gehemmt hatten, konnte nach solchen Erfahrungen am Allerletzten das höchste *Ideal eines religiösen Dramas* sich erschliessen — gerade hier hätte sich ein Vergreifen in der Tragik am bittersten rächen müssen. Wie ein rettender Fels erschienen ihm dagegen die untragischen Leidensvorgänge und ewigen Verheissungen aus der christlichen Glaubenswelt, die, in die ergreifendsten Worte des feierlichen Rituals seiner Kirche gekleidet, sich ihm, über alle Menschendichtung erhaben, darboten und bei deren Behandlung er sich sogar einer idealen Dramatik nicht zu entschlagen brauchte. Denn, möchten doch diejenigen, die hier gar keine rechte Kirchenmusik haben anerkennen wollen, weil es weder Bach'sche, noch Palestrina'sche Kirchenmusik ist, — geschweige, dass man etwas von Beethoven's grosser Messe darin suchen dürfte, — vor allem das Eine beherzigen: es ist der *Katholicismus*, als die Religion, welche es nicht verschmäht, durch die *Sinne* ihren Weg zu den Herzen der Menschen zu nehmen, die Cherubini in Musik gesetzt hat. Ohne die Beherzigung des Grundwesens dieser Religion erklärt sich Cherubini so wenig als einer der grossen katholischen Künstler. Durch alle Mysterien seines Glaubens führt er uns hindurch bis zum glanzvollen Triumphgesange der katholischen Kirche im *Sanctus* des C-Moll-Requiems; und in dem dröhnenden *Credo*, das er (in der F-Messe) um jeden Satz der heiligen Lehre als Rahmen gelegt hat, scheint er deren ewigen Sieg

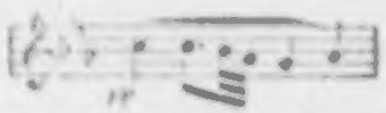
zu verkünden. Eine gewissermassen dramatische Verlebendigung des gesammten mythologisch-dogmatischen Gehaltes, eine gewisse Personifikation und menschliche Annäherung des Göttlichen, wie sie Cherubini's Kunst aufweist, findet sich durchaus in seinem Glauben vorgebildet. Ihre schönsten Blüthen hat sie in ihren *sanctus* und *benedictus* getrieben. Die tiefsten religiösen Empfindungen scheinen hier wirklich einmal nicht aus der Verachtung und Ueberwindung der Welt, sondern aus einer sublimirten Ahnung eines *Guten* darin hervorzugehen, welches nichts Anderes ist, als die Sehnsucht und der Ruf nach dem Göttlichen. Das sind Cherubini's schönste Momente, wenn er zum Dolmetscher dieser stummen Sehnsucht und zum priesterlichen Rufer wird. Eine namenlose Gemüthsinnigkeit belebt und erwärmt da plötzlich den „starren" Meister, und die süsse Melodik Italien's, die uns sonst wohl wie Sirenenklänge umtönt, erscheint bei ihm mit einem Male wie durch einen überirdischen Zauber verklärt. Das *Benedictus* der F-dur-Messe zeigt die Gründonnerstags-Scene gleichsam auf die ganze Menschheit erweitert: hier ist wirklich einmal *„Jerusalem die Welt"*), geworden. Es ist der grösste und schönste Kultusak: der in einer Kirche denkbar ist, und insofern als tausendstimmiger Willkommgruss einer geheiligten Gemeinde auch die echteste Kirchenmusik, während Beethoven's Komposition der gleichen Worte in seiner *missa solemnis*, den Willkommen wiederhallend, den das grösste Herz, das je geschlagen, einsam dem Weltbefreier darbringt, schon fast über jede Möglichkeit der Unterbringung auch in den idealsten Formen des *Kultus* hinauswächst.

Zeigte uns Cherubini's weltliche Kunst gewissermaassen einen hohen Geist in einem schwindsüchtigen Körper, durch die Mühen des Tages beengt und herabgezogen, so offenbart uns dagegen seine kirchliche Musik die erhabenen Träume dieses Geistes, der von keinem irdischen Leiden mehr heimgesucht wird. Hier scheint er erst ganz es zu fühlen, dass er der Auserwählten Einer ist, kaum dass je noch ein Zagen und Zaudern wie eine Reminiszenz aus seiner weltlichen Zeit ihn befällt. Mit fester Hand, die noch in dem D-moll-Requiem des 71jährigen kaum leise zu zittern scheint, schreibt er diese Werke ewigen, hohen Styles nieder. Der so sehnsüchtig nach Ruhe rief und so ergreifend die Zuckungen ertönen liess, die der letzten Ruhe vorhergehen, er fand, auf dem Gipfel seiner Kunst selbst, auch das Ziel seines Erdenwallens:

Requiem aeternam.

Das

und



verkünden nur eine Erlösung, die sie ihrem Schöpfer selbst als Mensch und Künstler gebracht haben. Die „Starrheit" ist hier, wie im brechenden Auge, gemildert und verklärt, und wenn wir auf die weltliche Kunst des Meisters

*) Liebesmahl der Apostel.

das Gleichniss des Todes angewendet haben, so enthüllt es uns, hier fortgesetzt in der Anwendung auf die Kirchenmusik, von Neuem das Mysterium, dass der Tod das ewige Leben bedeute.

IV.

Wie wir im Leben durch Schicksalsschläge, die wir auf Andere herabfallen sehen, einerseits zur Theilnahme für die Betroffenen, und sodann zu ernstem Nachdenken vor Allem über uns selbst, angeregt werden, so kann es nicht fehlen, dass auch eine Betrachtung des Schicksals einer grossen dahingesunkenen Kunst ausser der Theilnahme für deren Meister uns ernste Belehrung über den Gang einer ganzen grossen Entwicklung bringe, aus der er wie durch feindliche Mächte ausgeschlossen, ja man könnte fast sagen herausgeschleudert worden zu sein scheint. In Wahrheit hat man einen eigentlichen Herzschlag von Cherubini's Kunst wohl nur darum nicht entdeckt, weil nicht Herz zum Herzen sprach; das *Schicksal* — und dieses bestimmt ja nun einmal Meinen und Fühlen der Menschen — hatte kein Herz für Cherubini, und wie schmerzlich-ironisch wirkt die Wahrnehmung auf uns ein, dass diess auch hier wieder nur — ein Stück Politik gewesen ist!

Cherubini war von italienischem auf französischen Boden übergetreten, wovon die Folge gewesen ist, dass ihn nicht einmal das nationale Anstandsgefühl irgend eines Volkes — die kümmerliche Stütze wie manches Künstlers! — gehalten und getragen hat. Die Italiener empfanden instinktiv, dass sein Hervorgehen aus ihrem heimathlichen Boden ein Anachronismus sei, den er sich zudem nicht die geringste Mühe gab durch Herabwürdigung seines eigensten Wesens wieder gut zu machen oder zu mildern; die Franzosen aber, obgleich für den Augenblick daran gewöhnt, in der Arena ihrer Kunststätten einen Wettlauf nach einem wirklich edlen und grossen Ziele sich abspielen zu sehen, wussten doch die Kämpfenden durchaus nicht nachhaltig anzufeuern; sie liessen sie ihre Kräfte vergeuden und hatten für die Erschöpften nur eine kümmerliche Versorgung. Von Cherubini, der ihnen einst Medea und die Abencerragen gebracht hatte, mochten sie sich zu guter Letzt nur noch über — Theorie des Kontrapunktes und der Fuge belehren lassen! Charakteristisch ist eine unter den kritischen Auslassungen der damaligen Zeit sich findende Wendung, wonach Cherubini's Musik, als „*zu gelehrt, zu deutsch*" geradeswegs über den Rhein zu uns verwiesen wird! In Wahrheit, je weniger es überhaupt eines Wortes darüber bedarf, dass Cherubini von allen grossen Künstlern des Auslandes der dem deutschen Geiste am nächsten verwandte ist, um so tiefer ist es zu beklagen, dass er nicht durch ein lebendiges Eintreten in dessen noch zu seiner Zeit mächtig sich ankündigende grösste Entwicklung seine Kunst gerettet und dadurch, dass er sich ganz und voll als „dieses Geistes Kind" bekannt hätte, sich den Dank, den ihm Italiener und Franzosen nicht getragen haben, in Deutschland gewonnen hat. In dieser Beziehung ist es

verhängnissvoll für ihn gewesen, dass er gerade *Italiener* war — was ihm aus dieser seiner Heimath an musikalischem Vermögen zuquoll, musste ihm an der Möglichkeit irgend welcher Auffassung für die Lebensfragen des Dramas unwiederbringlich verloren gehen. Wie allen Romanen, wäre ihm Shakespeare fremd geblieben, auch wenn er weniger einseitiger *Musiker* geblieben wäre. Aber auch für die unmittelbar zeitgenössische Bewegung konnte er keinen Sinn entwickeln, weil er gar nichts von einer Bewegung merkte; weil er, als Kind des 18. und 19. Jahrhunderts, zwar das Wirken Goethe's und Schiller's, wie auch Weber's, aber, als Italiener, nicht ihre Werke erlebte. Zu der Zeit, da Jene, jeder in seiner Weise, dem Ideale des musikalischen Dramas sich näherten, ging Cherubini noch in einer Weise zu Werke, die wir heute nicht anders als „reaktionär" nennen können. Geradezu betrübend sind die Umstände, unter denen sein einziges wirkliches Betreten des deutschen Bodens vor sich gehen musste. Mit allzugrossem Vertrauen scheint er sich dem deutschen Publikum von vornherein nicht genähert zu haben: schon Weber hat es feinfühlig erkannt, dass er in dem Werke, das er für Wien schrieb (*Faniska*), „sich Zwang angethan habe, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geschmack einige Rücksicht zu nehmen". In der That macht hier der grosse Florentiner einen bedenklichen Schritt in's übrige Italien, um in Wien präsentabel zu werden, wo man freilich wenige Monate zuvor *Fidelio* schroff abgewiesen hatte! Wundersame Ironie des Schicksals, dass Cherubini gerade für die Deutschen glaubte von seinem Niveau herabsteigen zu müssen, und, nachdem wiederum das Schicksal in Gestalt der Politik (es war das Jahr 1806!) alle etwaige Wirkung weggespült hatte, zu seinen Parisern zurückkehrte, die damals nach ihm riefen und nicht ohne ihn leben zu können erklärten, um von nun an um so rettungsloser der französischen Legende zu verfallen. Ohne Ahnung des nahen Asyles im Gebiete einer Kunst, der es eben damals beschieden war „ins echte Land, ins Heimatland" zurückgeführt zu werden, ist er in aller Grösse hingesunken und — vergessen worden. Aber mit seinem Tode endet die französische Legende, und deutsche Wirklichkeiten begannen an ihre Stelle zu treten.

Im Frühjahr 1842 verliess Cherubini, uralt und müde, Paris und die Welt; im Frühjahr 1842 verliess der junge deutsche Musiker, der dem Hungertode entgangen war, hoffnungsfroh Paris, um der Heimath zuzueilen. Vielleicht hatte er von dem alten Cherubini kaum mehr irgend etwas bemerkt, die Pariser Typen, zwischen denen er, und um die Alles damals sich bewegte, konnten ja nun so wohl auch ohne Jenen auskommen. Möglich, dass ihm wenige Tage vor seinem Auszuge die Kunde von einem ungeheuren Leichenbegängnisse zu Ohren drang, das, mit vielem Gepränge und militärischen Zeremonien, den Altmeister zur Ruhe gebracht hatte; kaum aber wird er damals geahnt haben, was dieser Tod bedeute! Mit Cherubini ist der letzte der grossen klassischen Meister der *Musik* zu Grabe gegangen, die lebendige Brücke, welche die Kunst Mozart's und Gluck's in die neueste Zeit hinüber-

zuleiten schien, der treue Hüter, der nun die Schlüssel des Tempels scheidend einem Scheidenden zurückgab, mitgab nach Deutschland, wo der Tempel der herrschenden Kunst jahrelang unbehütet geblieben war. Was nach Cherubini's Tode sonst noch übrig blieb, in Deutschland wie in Frankreich und Italien, waren vereinzelte Ansätze, Anlehnungen an dieses oder jenes Alte, Anstrebungen dieses oder jenes Neuen; die alte Kunst war zu Ende, die neue zog siegreich herauf, die Kunst der Zukunft. Cherubini starb, als der „fliegende Holländer" eben vollendet war.

Germanische Schläge haben jetzt das Gebäude des Opernwustes in Trümmer geworfen, an dem selbst florentinische Grösse zerschellt war. Die Zeiten des Wanderns nach Frankreich sind vorbei, die künstlerische Weltherrschaft ist in die germanische Welt übergegangen. Der letzte Wanderer fand den Heimweg von der Stätte des Wahnes und hat damit auch kommenden Fremdlingen einen Weg gewiesen. Ein Pilger gleich Cherubini wird vielleicht nicht wiederkommen, aber auch ihm ist am Ende, wenn nicht ein Leben, doch ein wiederkehrendes festliches Gedenken unter uns gesichert. Das kommt ihm zu als dem Grössten unter Denen, die, das heilige Panier der Kunst in Händen, an dem Wege niedergesunken sind, auf dem ein späterer Meister es zum Siege getragen hat. Auf die Erfassung dieser Pflicht führt uns ahnungsvoll die, wie auch immer niederschlagende Wahrheit, dass das einzige Cherubini'sche Werk, das in jedem Betracht lebt, das C-moll-Requiem, gerade eine *Todtenmesse* sein musste: ihm selbst, dem grossen todten Genius, singt man immer wieder im Requiem das Todtenlied! Dieses steht wie ein Kreuz auf dem Grabe seiner Kunst. Aber in seiner religiösen Musik finden sich noch manche Immortellen, die man um dasselbe hie und da legen könnte an Stelle der welken Kränze, mit denen, in Gestalt von Wasserträger-Aufführungen und kunstgeschichtlichen Belobungen, man den Meister bisher abgefunden hat. Ich weiss nicht, ob ein Musiker durch die rückblickende Versenkung in eine Entwicklung, wie sie uns das Schaffen Cherubini's aufwies, zu dem erhabensten Gefühle, das uns vielleicht zugänglich ist, zum *tragischen Mitleid mit dem Genie* sich miterhoben fühlen wird — jede solche Regung müsste dann alsbald in ein pietätvolles Gedenken sich wandeln und tönend erklingen. Die Unsrigen seien vor Allen solchen Gedenkens gemahnt, deren Blick, dem Grabe Cherubini's abgekehrt, auf ein Heiligthum fällt, in welchem Alles lebt, was von Idealen Jener unerfüllt mit sich hinabgenommen hat. —

Kunsttheater und Volkstheater.

Ein Wort zur Einführung der Uebertragung der Gobineau'schen Kapitel über das persische Theater von C. Fr. Glasenapp.

Im Angesichte des immer näher heranrückenden Momentes, in welchem das Weihe-festspiel zur künstlerischen That werden soll, drängt sich den ihr Entgegenschauenden die Erwägung dessen auf, wem denn der bevorstehende Weiheakt in Wahrheit zu gelten habe? Verstehen wir unter der Weihe eines Hauses oder Ortes den sinnvoll feierlichen, bewussten Vorgang, durch welchen die zu weihende Stätte einer höheren Bestimmung zugewiesen, das Gemeine und Unheilige aber von ihr abgewehrt und in ehrerbietig scheuer Entfernung ausserhalb ihres Bannkreises erhalten wird, so scheint es freilich nicht unser Festspielhaus zu sein, das erst einer besonderen Weihe nöthig hätte. Wahrlich keiner Erneuerung oder Auffrischung bedarf für uns Zeugen der in ihm vollführten Kunstthat der ersten Bühnenfestspiele seine bereits empfangene Weihe zu allem Guten und Hohen. Wohl aber soll in und mit unserem Festspielhause das deutsche Theater die Weihe zu einem höheren Berufe empfangen, als es ihm bisher hat ausüben können, so lange es nämlich, trotz allen Redens darüber, als wirklich deutsches Theater noch gar nicht vorhanden war, sondern die ersten Keime zur Entstehung eines solchen vielmehr von Hause aus sofort in die reissende Fluth einer fremdartigen Strömung gerathen mussten, — hinweggerafft, noch bevor sie zu irgend welcher Entfaltung gelangen konnten. Diese reissende Strömung ist bis auf heute unser modernes Allerwelts-Unterhaltungstheater undeutschen Ursprunges; der höhere Beruf aber, zu welchem dieses Theater allerdings nicht geweiht werden kann, ist kein anderer, als der von jeher ihm zugedachte, sobald irgend Einer unserer grossen Meister es als deutsches Kunstinstitut zu behandeln wagte oder daran verzweifeln musste, es dazu umzubilden. Sonderbarer Weise könnte der hauptsächlichste Verhinderungsgrund, der es bisher verwehrte, dieses moderne Theater in Wahrheit zu einem Kunstinstitute zu erheben, vielleicht eben darin gesucht und gefunden werden, dass es gleich in seinem ersten Ursprunge im üblen Sinne des Wortes ein Kunstinstitut zur luxuriösen Unterhaltung der Reichen und Vornehmen, nicht aber eine Schöpfung des Volksgeistes war, deren Wurzeln bis in das tiefste Wesen dieses Geistes hinabreichten: ohne diesen Halt und bei fortwährender Missleitung und Ablenkung durch einen verfälschten Modegeschmack war es rettungslos der Ausbeutung durch einen fremden Unternehmergeist preisgegeben, der es auf geradestem Wege seiner heutigen unangefochtenen und ungelenkten Erscheinung als gewerblich industrielles Unternehmen, mit oder ohne den Schmuck eines höfischen Purpurs, zuführte. Gegenüber dem aufopfernden Bestreben unserer ausgezeichnetsten Geister, diesem Theater die ideale Tendenz ihres eigenen Schaffens einzupflanzen, mit seinen Lenkern in ein zeitweiliges Bündniss zu treten, oder gar seine Leitung vorübergehend selbst in die Hand zu nehmen, glich es somit in der That einem allverschlingenden Abgrunde, in dessen bodenlosen Schlund die edelsten und werthvollsten Hervorbringungen des deutschen Geistes vergeblich zu seiner Ausfüllung hinabgeworfen wurden. Uns Heutigen blieb es vorbehalten, diess mit deutlichstem Bewusstsein an den eigenen Werken unseres Meisters, an Tannhäuser und Lohengrin, Tristan und den Meistersingern mitzuerleben, und die zuletzt erfolgte Auslieferung auch des umfassendsten und gewaltigsten Lebenswerkes Wagner's durfte uns, trotz der erhebendsten und eben darum täuschenden Einzelerfahrungen, nur aufs Neue in der gewonnenen Ueberzeugung bestärken, dass die Weihe des von uns geahnten und gewollten

deutschen Theaters zu seinem wahren Berufe nicht am Rande dieses unersättlich unausfüllbaren Abgrundes der öffentlichen Unterhaltungskunst, sondern nur fern von ihm, an seiner einsam erhöhten und gesicherten Stätte vollzogen werden könne; und eben hierfür steht auf dem Bayreuther Hügel unser Festspielhaus da.

Ersehen wir nun bei einem Hinblicke auf unser, zur Zeit einzig vorhandenes, modernes Theater in ihm bei aller Verwahrlosung eine, der technischen Entwickelung aller Einzelkünste entsprechende, Fülle der mannigfaltigsten künstlerischen Ausdrucksmittel, so kann es auch nicht zweifelhaft sein, zu welcher hohen Bestimmung das von uns gemeinte deutsche Theater seine Weihe zu empfangen habe. Nicht aus willkürlicher Annahme, sondern auf Grund der gewonnenen Erfahrung von der Ausdrucksfähigkeit der theatralischen Kunst, als eines Sammelpunktes für die vereinigten Kräfte der in ihr zusammenströmenden Künste, im Einklange mit dem Wollen und Streben unserer grossen Dichter und Künstler, vor Allem aber mit der bewussten und ausgesprochenen Tendenz in dem gesammten Wirken und Schaffen des Meisters Richard Wagner, beanspruchen wir für diese Kunst die Anerkennung ihres Berufes: diesen vereinigten und in ihrer Vereinigung zu den mächtigsten und unerhörtesten Wunderwirkungen befähigten Ausdrucksmitteln auch den höchsten und ausdruckswerthesten Gegenstand dargeboten zu sehen, so dass es fortan undenklich bleiben muss, dass irgend ein Gegenstand als zu gross und zu erhaben, mithin als zu gut für sie betrachtet werden könnte. Diess gilt in höchstem Maasse auch von dem religiösen Dogma, wie es andererseits die auf unserem Theatern einheimische Unterhaltungskunst etwa einem modernen Opernpublikum vorzuführen durch nichts sich veranlasst oder befähigt finden konnte. Dass aber auch jeder Annäherung an seine Darstellung vorsichtig ausgewichen, ja eine solche, wenn ausnahmsweise einmal versucht, als unschicklich befunden und einer Entweihung des Heiligen gleichgeachtet ward, – sollte uns nicht dieser einzige Umstand hinreichend über die Beschaffenheit unseres Theaters und der auf ihm heimischen Kunst aufklären? Einmal wagte es Schiller die heilige Handlung des Abendmahles mit seiner vollsten dichterischen Kraft in ergreifendem Zusammenhange auf die Scene zu bringen: wie traurig belehrend, dass er es sich gefallen lassen musste, diesen Vorgang bei allen der ersten Aufführung folgenden Weimarischen Aufführungen der „Maria Stuart" gestrichen zu sehen! Und diess war in Weimar, wo der grosse dichterische Freund und Genosse die Zügel der Macht unbeschränkt in den Händen hielt! Eine grössere Macht aber besass das in dem wohlbegriffenen Wesen unserer Bühne tief begründete Vorurtheil, welches die auf ihr ausgeübte Kunst so tief, z. B. unter die bildenden Künste zu stellen gewohnt war, denen doch selbst nach eingetretener vollendeter Unfähigkeit zur innigen Befassung und lebensvollen Reproduktion dieses Dogma's das Vorrecht zu seiner bildnerischen Darstellung unbeanstandet gewahrt blieb. Bis heute, d. i. bis zum Ablaufe der ersten hundert Jahre des „deutschen Theaters", ist dieses demüthigende Vorurtheil unverändert in Kraft geblieben; die ganze fragwürdige Erscheinung dieses Theaters hat es fortgesetzt gerechtfertigt und unanfechtbar gelassen: sollten also wohl noch Jemandem die Augen darüber zu öffnen sein, dass erst von dem Augenblicke von dem Vorhandensein eines deutschen Theaters werde die Rede sein können, wo man aufhört, es von den höchsten ihm erreichbaren Aufgaben auszuschliessen, indem man es derselben für unwürdig erachtet? Fast hat es den Anschein, als müssten hierüber noch Viele mit uns zu der gleichen Besinnung kommen. Wie Manchen selbst „unter uns" (in weitestem Sinne) ist erst das „Weihefestspiel" ein Anstoss zum Nachdenken darüber geworden, dass unsere Bühne überhaupt einer Weihe in dem hier be-

zeichneten Sinne bedürfe? Und nicht zum Mindesten Denen, die andererseits gerade auch unsere Religion selbst aufgegeben hatten, oder doch — durch hier nicht in näheren Betracht zu ziehende Umstände und Einflüsse — mit dem allgemeinen Strome zu einer ziemlich geringschätzigen Abwendung von ihr verleitet worden waren*)? Sind wir nun auch für das Nächste noch weit entfernt von der, leicht ausschweifend und überschwänglich dünkenden, Hoffnung auf die Möglichkeit einer unmittelbaren, durchgreifenden, innerlichen Erneuerung unserer, im Herzen des Volkes — und wieviel mehr der „Gebildeten" — erschütterten, macht- und kraftlos gewordenen Religion durch das höchste Vermögen einer wahren, lebendigen Kunst; so scheint uns aber doch soviel gewiss, dass nicht eher die theatralische Kunst selbst eine in der öffentlichen Schätzung mehr als bloss geduldete Stellung gewinnen kann, als bis man weiss, wessen man sich von ihrem Vermögen gewärtigen, welche Wirkungen man demzufolge von ihr verlangen darf, und bis ihr nicht auch der ungehinderte Zutritt zu einem Gebiete offen steht, welches unter allen Künsten nur eben ihr, als einer vorzüglich profanen und dem Dienste der blossen „Unterhaltung" gewidmeten, streng verschlossen geblieben ist!

Es sei uns gestattet, von dieser Betrachtung ausgehend, unter der Anleitung eines, den Lesern unserer „Blätter" nicht mehr fremden, ausgezeichneten Gewährsmannes und Augenzeugen, einen Blick auf das Theater einer Nation zu werfen, deren dramatische Kunst noch zu jung ist, um in den Zwiespalt der modernen Bühne mit dem Grossen und Heiligen gerathen zu sein, der diese von den höchsten ihr zufallenden Aufgaben ausschliesst. Versuchten wir diesen Zwiespalt aus dem eigenthümlichen Ursprunge unseres modernen Theaters als spezifisches „Kunstinstitut" von akademischer Geltung zu erklären, so zeigt uns allerdings das von uns in nähere Betrachtung zu ziehende Theater des persischen Volkes eine wesentlich verschiedene Entstehung, und die demselben zugewendete öffentliche Theilnahme einen ebenso wesentlich verschiedenen Charakter, als ihn das abendländische Gefallen an den Reizen und Effekten der bei der theatralischen Aufführung betheiligten Künste, oder an der täuschenden Nachahmung des wirklichen Lebens, seit dem Entstehen des neueren Theaters aufgewiesen hat. Es handelt sich in diesem persischen Drama um nichts weniger als etwa eine höfische Unterhaltung des Schach's und seiner vornehmen Umgebung, noch irgend um das Erzeugniss einer entwickelten dichterischen oder musikalischen Technik, die, um ihrem gesteigerten Vermögen genug zu thun, sich in keiner geringeren Form als der des Drama's zu befriedigen vermocht, und desshalb von sich aus auf die Hervorbringung eines Theaters hingedrängt hätte. Ebenso beachtenswerth ist es, dass das persische Drama — wie wir es kaum sogar von dem indischen Theater annehmen dürfen — ganz ohne eine nachweisbare Beeinflussung durch das europäische, d. i. in seinem letzten Ursprunge griechische, Drama entstanden ist: eben desshalb ist es von den gefährdenden Uebelständen frei geblieben, die von der bewussten Nachahmung einer bereits vorhandenen Kunstform unzertrennlich sind, und bietet uns dagegen die seltene und ausserordentliche Erscheinung eines aus eigenem Boden erzeugten und genährten Wesens, in dieser Erscheinung selbst aber allerdings die grösste Aehnlichkeit mit der Entstehung der griechischen Tragödie, und gewissermaassen in unseren späten Tagen, auf dem entlegenen Boden Asiens, eine, den veränderten nationalen und örtlichen Verhältnissen entsprechende, Wiederholung derjenigen Vorgänge, denen zuletzt alle europäische

*) Sehr deutlich sind diese Umstände und Einflüsse auf Seite 298 des ersten Jahrganges dieser Blätter bezeichnet worden!

Kunst ihr Dasein verdankt. Auf den Parallelismus der Entstehung des griechischen wie des persischen Drama's aus dem lyrisch-epischen Elemente religiöser Hymnen dort zur Verherrlichung der Passion des Gottes Dionysos, hier zu Ehren einer geheiligten Märtyrerfamilie — ist bereits im Zusammenhange der nachfolgenden Darstellung hingewiesen, so dass ein näheres Eingehen darauf einem müssigen Vorausgreifen gleichkommen würde. Nur des einen gemeinsamen Umstandes sei hier gedacht: der enthusiastisch religiösen Feierlichkeit, die von den öffentlichen Aufführungen unter einem Zeltdache eines Theaters zu Teheran ebenso unzertrennlich ist, wie von den scenischen Darstellungen im Dionysostheater zu Athen.

Aber während die athenischen öffentlichen Schauspiele zugleich Staatsangelegenheit waren, geniesst das persische Theater von Seiten der Regierung nicht die geringste Unterstützung. Was der König und die Reichen und Vornehmen des Landes dafür thun, hat einen völlig privaten Charakter und geschieht nur aus Nachgiebigkeit gegen eine öffentliche Leidenschaft; einzig das Volk steht mit der niederen Geistlichkeit dafür ein, und diess selbst im Widerspruche gegen seine herrschenden weltlichen und geistlichen Autoritäten. Um diesen revolutionären Zug in der leidenschaftlichen Pflege seines jüngsten geistigen Erzeugnisses zu verstehen, darf man den besonderen Charakter des persischen Geistes und die geschichtliche Stellung dieses merkwürdigen Volkes nicht ausser Acht lassen. Man muss sich vergegenwärtigen, wie persisches Volk und Land seit dem Untergange und gänzlichen Erlöschen des Sassanidenhauses durch Omar ein Theil des mächtigen Reiches der Khalifen, dann vorübergehend eine Beute der Mongolen, insbesondere des mongolischen Tamerlan, geworden waren, und mit wie beispielloser Treue, so tief sich auch alle erlebten blutigen Erschütterungen und Umwälzungen dem Geiste des Volkes eingraben mochten, es dennoch trotz aller Fremdherrschaft Jahrhunderte lang an seiner angestammten Religion und ihren Gebräuchen, an seinen pracht- und glanzliebenden Sitten, seinen Ueberlieferungen und Liedern festgehalten hat. So sicher lebten diese in der Erinnerung des persischen Bauern und des ländlichen Adels, besonders der, dem Sitze der fremden Gewalthaber entrückteren Ostprovinzen, dass allein auf Grund dieser mündlichen Traditionen der berühmte Firdusi sein grosses episches Werk schaffen konnte. Mit der Begründung des neupersischen Reiches durch Ismail Sofi (um 1500) schien dem arabischen Einfluss kein Einhalt mehr zu thun möglich; die Befestigung des muhammedanischen Glaubens als Staatsreligion entstellte zunehmend selbst die uralt ehrwürdige Sprache, die in ihrer ältesten Gestalt dem indischen Sanskrit näher steht als irgend eine der indogermanischen Sprachen, durch Aufnahme gänzlich fremder semitischer, arabischer und türkischer Bestandtheile, und drängte ihrem schriftlichen Gebrauche bis auf den heutigen Tag die arabischen Schriftzeichen auf; türkischen Stammes ist noch heute die Familie des ganz despotisch regierenden Schach. Als Schyiten sind die heutigen Perser bereits geschworene Feinde der sunnitischen Türken und Afghanen; eine neue und entscheidende Krisis aber ist seit etwa vierzig Jahren durch die Entstehung und das Umsichgreifen einer völlig neuen Religion, des Bábyamus, in dem Wesen des modernen persischen Geistes eingetreten; einer Religion, die mit unvergleichlicher Kraft und Zähigkeit auf die ältesten und ursprünglichsten Wurzeln des persischen Glaubens zurückgreift. Ihr Urheber und Blutzeuge rühmt sich zwar nur ein Vervollkommner und Reiniger der Lehre Muhammed's zu sein, in gleicher und durchaus freier Weise aber, wie er den Propheten als den Nachfolger des Stifters der christlichen Religion, diesen aber als den Ausbildner der Lehre Moses betrachtet. Es ist alles gesagt, wenn wir das persische Theater, wie es heute vor uns steht,

mit einer tief einschneidenden geistigen Bewegung dieser Art im Bunde finden; ist die heilige Legende, die dem persischen Drama als Lieblingsstoff zu Grunde liegt, auch selbst muselmännischen Ursprunges, ihrem Inhalte nach ist sie ein lauter, gegen den Islam erhobener Protest; die leidenschaftliche Theilnahme, welche hier dem tragischen Geschicke der Enkel des Propheten geweiht wird, ist dem ihr eigenen Instinkte nach gegen die derzeitigen Bekenner des Propheten gerichtet und scheint an ihrem Theil auf die Gestaltung der inneren Verhältnisse des Landes nicht ohne die folgenreichsten Wirkungen bleiben zu können.

Wir sehen hier, inmitten zerrütteter staatlicher Verhältnisse, ein vollständiges Theater allein durch die enthusiastische Theilnahme, die religiösen und patriotischen Impulse eines ganzen Volkes gebildet und erhalten; kein mächtiger Priesterstand steht mit dem autoritativen Gewichte des herrschenden Dogma's dafür ein; noch weniger ist es die Sache des Hofes, oder irgend unserem europäischen „Kunsttheater" zu vergleichen. Es ist nicht zu leugnen, dass in einer ganz direkten Vergleichung der Stellung, welche, inmitten unserer scheinbar so wohlgeordneten politischen, gesellschaftlichen und religiösen Zustände, dem uns vorschwebenden deutschen Theater angewiesen ist (an dessen Statt wir das prunkende Hofopernhaus unserer Tage mit seiner leeren Thatsächlichkeit sich brüsten sehen) für uns einiges Beschämende liegt. Aber schon aus dem einzigen Grunde, dass diese Beschämung nicht so sehr uns selbst, als vielmehr diejenigen intellektuellen Mächte betrifft, deren Theilnahme wir unserer Absicht noch nicht in dem erwünschten Maasse haben zuwenden können, dürfte das Interesse unseres besonderen Leserkreises den nachfolgenden Details nicht gänzlich versagt bleiben. Begegnen wir hierbei unter Anderem den einsichtigen Befürchtungen unseres ausgezeichneten Gewährsmannes, dass eben die unter seiner Anleitung von uns zu betrachtende Erscheinung der persischen Bühne mit der Zeit in die flacheren Bahnen eines europäischen Kunsttheaters werde einlenken können, und sehen wir ihn mit Genauigkeit diejenigen Punkte bestimmen, von denen aus eine solche ferne Entwickelung denkbar wäre, so kann uns aber doch auch die Vorstellung eines solchen Ergebnisses und seine Anwendung auf unsere Ziele und Hoffnungen nicht beunruhigen. Wir sind uns bewusst, dass ein wahrhaftes Volkstheater unter uns nicht mehr auf unmittelbarem Wege entstehen könne, und wenn in uns *„der Glaube lebt"*, so kann er es nur in den Wenigen, Wissenden. Wir sind aber auch dessen gewiss, dass nur durch die Stimme der grossen Einzelnen der Ruf zur Erneuerung unseres Wesens, und selbst unserer abgestorbenen Religion, zu uns gelangen kann; und nur gerade durch ein Kunsttheater vermag diese Stimme unserer grossen Meister zu uns zu reden; vorausgesetzt, dass es dasjenige wirkliche Kunsttheater ist, auf welches sie als auf das geeignete Werkzeug für ihre Mittheilungen gerechnet haben.

Zum besseren Verständnisse der Eingangsworte der folgenden Abhandlung sei noch bemerkt, dass sich dieselben auf den Zusammenhang des Werkes beziehen, dem sie entnommen ist, und welches laut seinem Titel die Philosophien und Religionen Central-Asiens, in seinem sechsten bis zwölften Kapitel aber die Anfänge und die Fortschritte des Bábysmus behandelt.

Das persische Theater.

Vom Grafen Gobineau.

I.

Der moderne persische Geist zeigt sich gegenwärtig in seiner ganzen eigenthümlichen Kraft bei der Erfindung und Begründung einer neuen Religion. Es sind Prinzipien dabei an den Tag getreten, welche, wenn nicht völlig neu, so doch mindestens aus einer entfernten und in dieser Entfernung verdunkelten Vergangenheit erneuert worden sind, und ansehnliche Schaaren von Gläubigen strömen ihnen zu. Ich lasse es dahingestellt, ob eine solche Schilderhebung mit allen begleitenden Nebenumständen ein Zeichen von Kraft oder Schwäche in der Intelligenz eines Volkes genannt werden dürfe. Ist sie ein Zeichen von Schwäche, so muss das Gleiche von allen Epochen gelten, in denen sich je eine grosse Umkehr der Menschheit vollzogen hat, und ihnen ein eigenthümlicher Grad von Selbsterniedrigung beigemessen werden, — eine Annahme, die doch etwas anfechtbar scheint. Ist sie ein Zeichen von Kraft, — was ist dann von uns zu halten, denen alle Elemente dieser Kraft, und besonders ihre eigentliche Seele, die Empfänglichkeit für das Uebernatürliche, mehr und mehr entschwinden? Ich glaube nicht, dass man hier einwenden könne, der Babysmus sei nur ein Volksaberglaube. Ich müsste sehr irren, wenn dieser neue Kultus einen solchen Tadel verdiente. Er hat nichts gemein mit den plumpen Versuchen gewöhnlicher Illuminaten, wie sie überall, selbst in Europa, anzutreffen sind, und welche, in Asien, fast nie ermangeln, sich als die vom Koran (unter dem Namen des Imam Mehdy) verheissenen Befreier einzuführen: mehr oder weniger überzeugt, mehr oder weniger exaltirt, mehr oder weniger geschickt, aber wenig erfinderisch und nicht über den muhammedanischen Text hinausgehend, mit dessen von ihnen angedeuteten Verheissungen sie stehen oder fallen. Nein, mit diesen Armseligkeiten hat der Babysmus nichts gemein. Er giebt Stoff zum Denken und verräth eine nichts weniger als vulgäre Intelligenz bei seinen Begründern.

Wie gross aber auch der innere Werth einer Anstrengung sei, wie sie zu dieser Hervorbringung eines neuen Glaubens nöthig war, — der persische Geist erschöpft sich nicht in ihr. Ihm ist noch Kraft für andere Geburten geblieben. Unter diese zähle ich unbedenklich vor Allem die sich in unseren Tagen vollziehende Schöpfung eines vollständigen *Theaters*. Auf den ersten Anschein könnte die Zusammenstellung zweier so verschiedener und ihrem ganzen Wesen nach auseinanderliegender Hervorbringungen seltsam und vielleicht in einem gewissen Sinne selbst anstössig erscheinen. Hierfür könnte ich mich nun mit dem Hinweise darauf entschuldigen, dass dieses Theater in seinem thatsächlichen Bestande selber ein religiöses Werk sei, mit dem Werthe und von der Geltung einer dogmatischen Neuerung, da es sich in ihm nicht minder um ein Dogma handelt, als nur irgend in den direktesten theologischen Theorieen; wie richtig aber auch diese Bemerkungen wären, ziehe ich es dennoch vor, den Grund für die Aehnlichkeit beider Erscheinungen aus der Natur der Dinge selbst zu schöpfen. In meinen Augen kann die Erfindung einer Religion, welche nicht die meinige ist, und die ich bei allem Interesse nicht dafür annehmen könnte, in der That nichts Anderes sein als eine geistige Schöpfung, und die Hervorbringung eines Theaters eine andere geistige Schöpfung, ohne Zweifel von geringerer Wichtigkeit, aber mit allen ihr eigenthümlichen Umständen nicht ohne den Anspruch auf eine hervorragende Stelle unter den moralischen Elementen einer Gesellschaft. Kein

*) Aus dem Werke „Die Religionen und Philosophieen Central-Asiens", Paris, Didier, 1866, 2. Aufl.

Zweifel, es giebt Fälle, wo es sich anders verhalten hat. Das römische Theater hat nur die ziemlich dürftige Rolle des Dilettantismus gespielt; nie hat es den Einfluss der Gladiatorenkämpfe besessen oder ihre Beliebtheit erlangt. Unser modernes Theater ist ein Zeitvertreib für Müssiggänger oder eine Grille der Schöngeister. Die Massen interessiren sich nicht erheblich dafür und finden darin keinerlei Befriedigung irgend eines höheren Instinktes. Man dürfte mit der Annahme nicht fehlgehen, es sei in Indien ungefähr ebenso gewesen, und die Meisterwerke Kalidasa's und seiner Nebenbuhler hätten nie zu etwas Anderem gedient, als zur Zerstreuung der Könige und zur Unterhaltung der Poeten. Anders aber war es in Griechenland.

Mochte sich die Menge des athenischen Volkes in Schaaren auf den Spuren und um die Räder von Thespis Karren drängen, mochte sie später in religiösem Schweigen, auf den Stufen des Dionysos-Theaters, andachtsvoll der Aufführung einer Aischyleischen Tragödie lauschen, auf jeden Fall waren die dramatischen Vorstellungen für sie ein feierlicher Akt, eine der erhabensten Manifestationen ihres Lebens. So lange der athenische Staat in voller Freiheit und Blüthe stand, haben die dramatischen Werke jeder Art die Priester und die Staatsmänner beschäftigt; denn ihre Wirkung auf das Volk war mächtig und tiefgehend und führte zu nichts Geringerem als zu thatsächlichen Revolutionen. Man kann vielleicht mit Recht annehmen, dass die Tragödie mehr als ein Dogma modifizirt und geändert habe; die Komödie konnte mit der gefürchteten Züchtigung ihres Lachens einen Redner verfolgen und zu Boden werfen, der auf der Agora nur erschien, um zu triumphiren. Dieser einflussreichen Art von Theatern gehört die persische Bühne an; und deshalb habe ich nicht Anstand genommen, von ihr nach der Religion und der Philosophie zu handeln.

Das persische Theater existirt seit nicht länger als sechzig Jahren. Nicht allein konnte man es gar nicht unter den Sefewyeh's in den schönen Zeiten des Glanzes der Monarchie; sondern es war auch noch im Beginne dieses Jahrhunderts von sehr geringer Bedeutung. Ganz wie in der ältesten Zeit der hellenischen Tragödie die Chöre Alles, die handelnden Personen aber fast gar nichts bedeuteten, und wie in der Folge die Chöre allmählich diese ihre erste Bedeutung verloren und stufenweise dazu gelangten, sich den Einzelsängern, später den Darstellern unterzuordnen, — nicht anders hat sich das persische Drama in zunächst fast unbegreiflicher Weise auf die, in den ersten zehn Tagen des Monates Moharrem zu Ehren der Märtyrerfamilie des Aly rezitirten Gesänge aufgepfropft; und in unseren Tagen ist es bereits bis zu dem Punkte gekommen, dass es sich fast ganz davon abgelöst hat. In wenigen Jahren wird diese Ablösung vollkommen sein. Personen von noch nicht sehr hohem Alter erinnern sich noch sehr wohl der Zeit, da die *Tazyeh's* — diess ist der Name dieser Vorstellungen — sich auf das Erscheinen der einen oder der anderen dieser heiligen Personen beschränkten, die ihr Unglück und ihre Leiden zu beweinen kamen; allmählich vermehrte sich die Zahl der Darsteller, aber es fehlte noch viel, dass die Idee zu ihrer entscheidenden Form gelangt wäre. Es scheint mir, wir dürfen uns glücklich schätzen, es noch in dieser Periode vorzufinden, und manche Einzelheiten, deren Kenntniss für uns ein weit umfassenderes Interesse hat, als es zunächst scheinen dürfte, in ihrem vollen Leben beobachten zu dürfen. Es ist der Geist des Alterthums, es ist der ewige Geist der Menschheit, es ist die Arbeit an der Entwickelung einer der grössten Erscheinungsformen des menschlichen Gedankens, den uns Persien heute auf dem Gipfel seiner Thätigkeit zu prüfen Gelegenheit giebt.

In wenigen Zügen zunächst die Umrisse des bearbeiteten Stoffes! Ununterrichtete Leser, welche eine der rührendsten Begebenheiten der Geschichte ein-

gehender in ihren Details kennen lernen möchten, muss ich auf den schönen Bericht *Gibbon's* verweisen.

Aly, der Schwestersohn und Eidam des Propheten, war eine der edelsten, ritterlichsten, frommsten, reinsten und unglücklichsten Naturen. Seine Parteigänger, welche nur eine geringe Gruppe bildeten, gingen so weit in ihrer Bewunderung für ihn, dass sie ihm bei seinen Lebzeiten göttliche Verehrung erwiesen; er selbst, als gläubiger Muselmann, kämpfte mit hohem Sinne gegen diese Verblendung. Allein seine Feinde, berechnender als er, waren zugleich zahlreicher und von einer ungewöhnlichen Wuth. Es gelang ihnen eine längere Zeit hindurch, ihn von dem höchsten Range eines Nachfolgers des Propheten auszuschliessen, obgleich ihm Alles dazu das Recht gab. Endlich, nach Abu-Bekr, Omar und Osman, gelangte er dahin; ohnmächtig aber, die für seine Hand zu mächtigen Elemente zu beherrschen, fand er in der Moschee von Koufa durch Mord sein Ende. Yezyd bemächtigte sich der obersten Gewalt. Der eine von Aly's beiden hinterlassenen Söhnen, *Houssein*, hatte die Tochter des letzten Sassaanidenkönigs Yezdedyerd geheirathet, und lebte zu Medina mit seinem Bruder Hassan, seiner Schwester Zeynèb, den Kindern dieses Bruders und dieser Schwester, Allem, was im Ganzen von dem Blute des Propheten noch übrig war.

Aly's Tod vermochte Houssein, der die Unentschlossenheit seines Vaters mit dessen frommer Uneigennützigkeit geerbt hatte, nicht von der Empfänglichkeit für die Ermuthigungen seiner Freunde abzuschrecken. Man stellte es ihm wie eine Pflicht dar, seine Ansprüche auf das Khalifat zur Geltung zu bringen; man überlistete ihn mit Ehrenbezeigungen, Lobsprüchen, Vorwürfen; und so liess, er sich zu einer Verschwörung bestimmen, die zu ihrem Ausbruche nur den geeigneten Moment erwartete.

Bald glaubte man diesen Augenblick gefunden zu haben. Die Einwohner von Koufa, voll Scham und Reue über das in ihrer Moschee an der verehrten Person Aly's begangene Verbrechen, meldeten seinem Sohne ihre Bereitschaft, ihn, wenn er sich zu ihnen begeben wollte, zum Khalifen auszurufen und ihn bis zum letzten Blutstropfen gegen die syrischen Truppen Yezyd's unterstützen zu wollen. Houssein war in Medina. Er beging das Unrecht, diesen Verheissungen zu leichten Glauben zu schenken, und, ungeachtet seiner Vorliebe für die Ruhe, nahm er von seinem Bruder Abschied und begab sich mit seiner ganzen Familie (welche die Sprache der frommen Ueberlieferung die „Zeltleute" nannte) auf den Weg nach Koufa. Yezyd traf schleunige Maassregeln, sandte eine zahlreiche Reiterschaar zur Verfolgung seines Nebenbuhlers aus, versicherte sich ohne Zeitverlust der Stadt Koufa, die in der Bedrängniss ihrer Furcht die beschworene Treue brach; und die Zeltleute, etwa achtzig Personen stark, sahen sich plötzlich, in geringer Entfernung vom Tigris, mitten im Sande der Wüste, von überlegenen Streitkräften eingeschlossen. Kaum fanden sie Zeit sich mit einer Art Graben zu umgeben, der den Andrang der Feinde aufhalten konnte. Diese Wüste war die Ebene von Kerbela, von so verhängnissvollem Andenken in den Erinnerungen der Schyiten und noch heute von den Thränen der Pilger benetzt.

Glich Houssein in der Unüberlegtheit und Unentschlossenheit seinem Vater, so stand er ihm doch auch nicht nach, wenn es galt, sich in Gefahren unerschrocken zu beweisen: er besass den Stolz, der grosse Seelen bis in den Tod geleitet. Die Angreifenden, Yezyd's Generale, waren ihrerseits in Verlegenheit, was sie thun sollten. Es erschien ihnen nicht so einfach, die Familie des Propheten niederzumachen; sie fürchteten ihre eigenen Soldaten, sie scheuten die Zukunft. Das Verbrechen hatte zuviel Gehässiges an sich. Zweifelnd, begnügten sie sich während einiger Tage damit, die Geächteten zu zernirren, und versuchten

mit ihnen in Unterhandlungen zu treten. Aber Houssein, stolz auf seinen Rang und seine Geburt, und auf seinem Rechte fussend, blieb in seinen Forderungen unbeugsam. Dringend und blutig waren andererseits die Befehle des Khalifen. Um nichts zu unterlassen, engten die Anführer mehr und mehr den Umkreis der Zelte ein, und verweigerten Jedem den Ausgang. Sie bezeichnen den Imam's eine halb empfundene, halb erheuchelte Ehrfurcht und verzögerten die Katastrophe.

In den unglücklichen Zelten gab es mehr Frauen und Kinder, als Männer. Bald begann das Wasser zu mangeln: die Gluth war verzehrend, die Verzweiflung auf dem Gipfel. Der Imam Abbas, ein schöner junger Mann, Houssein's Oheim, sah die kleinen Mädchen zu ihm kommen und ihm, in Thränen zerfliessend, einen leeren Schlauch vor die Füsse werfen. Er erhob sich und bestieg sein Ross, um mit dem Schlauch zum Flusse vorzudringen. Man warf ihn zurück, er versuchte sich mit dem Schwerte Bahn zu brechen; ein Araber hieb ihm die rechte Hand ab. Er nahm den Schlauch zwischen die Zähne, das Schwert in die Linke und warf sich ins Gefecht: man schlug ihm die andere Hand ab. Er fiel und ward niedergemacht. Dies war der Anfang. Aly-Ekber, ein Knabe, entfloh den Armen seiner Mutter und lief zum Flusse. Von Säbelhieben zerfleischt, von Pfeilen durchbohrt, verathmete er in dem Augenblicke, als der Imam Houssein ungestüm aus dem Lager hervortrat. Scheu vor seinem Anblicke erfasste die Menge, er ergriff seinen Neffen und brachte ihn zurück, um ihn in Mitten der Seinigen den letzten Athemzug aushauchen zu sehen. Alle, Einer nach dem Anderen fielen so, unter den erschütterndsten Umständen: Houssein und die Frauen wurden gefangen; unter Beschimpfungen und Misshandlungen führte man sie vor Yezyd, der den Imam tödten liess und die Frauen der Sclaverei überantwortete. So endete die Familie des Propheten, bis auf ein einziges Kind, den Imam Zeyd-Alabeddin, welches einem späteren Martyrium entgegenging.

Dies ist das gesammte geschichtliche Gebiet des persischen Theaters. Aber die Nation sieht darin nicht allein ein eminent dramatisches Geschick, ein würdiges Seitenstück zu der blutigen Geschichte der Atriden; sondern sie hat sich ausserdem dieses Gegenstandes dazu bedient, um in ihm zusammenzufassen, was ihr am meisten am Herzen liegt, und ihm so zu sagen ihr eigenes Bild einzuprägen. Houssein ist nicht allein der Sohn des Aly, er ist zugleich der Gatte einer persischen Prinzessin von königlichem Geblüte; er, sein Vater, alle Imam's zusammengenommen, repräsentiren das von den Arabern usurpirte, gequälte, beraubte, entadelte Persien. Das Recht, welches man in seiner Person mit Füssen tritt, welches man behandelt, wie man das Recht Persiens behandelt hat, es ist mit diesem vermischt: es ist ein und dasselbe Recht. Die Araber, Turken, Afghanen, diese unversöhnlichen Erbfeinde, erkennen die Legitimität des Yezyd an, man hasst sie doppelt, und doppelt hält man sich an die Opfer dieses Usurpators und identificirt sich mit ihnen. Es ist also der Patriotismus einer unterworfenen Nation, der, um sich auszudrücken, die Form des Drama's angenommen hat; und dieses Drama konzentrirt also in sich den religiösen Glauben, die Vaterlandsliebe, den Hass gegen die Bedrücker, die Rache gegen den Fremden, kurz alle niedergehaltenen natürlichen Empfindungen, und rechtfertigt demgemäss die wunderbarste Erregung der Hörer. Es begreift sich hiernach: wenn das persische Volk einem Tazyéh beiwohnt, so handelt es sich keineswegs um ein Spiel, um eine blosse Zerstreuung des Geistes. In ihrem Sinne kann kein anderer Akt religiöser, wichtiger, bedeutungsvoller, verdienstlicher sein. In dem Augenblicke der dramatischen Festfeier findet sich der Mensch vor Demjenigen, was er nicht tief genug erwägen, nicht lebendig genug sich vergegenwärtigen kann. Die Erregung, in welche er davor geräth, ist heilig; bliebe er kalt, er wäre kein Mensch, denn er bewiese

sich unempfindlich gegen die Ungerechtigkeit und die Grausamkeit; er wäre kein Muselmann, denn er missachtete die Familie des Propheten; er wäre kein Perser, denn er empfände nicht die Leiden Dessen, der in seiner Person die Leiden seines Landes verkörpert, er wäre stumpf und gleichgiltig gegen die Leiden dieses seines eigenen Landes.

Und doch hat die neue Erscheinung in keiner Weise die Billigung der Vertreter der Religion, der grossen Mouitehed's gefunden. Der Grund hiervon ist ersichtlich: um das grossartige Gesammtbild zu schaffen, wie es uns aus obiger Darlegung entgegengetreten ist, hat sich die Einbildungskraft des Volkes sehr von der geschichtlichen Wirklichkeit entfernt. Es liegt auf der Hand, dass Houssein, wie sein Vater, in Wahrheit nichts mit Persien zu thun hat, und dass die Prinzessin-Tochter des Yezdejerd mit der Annahme des muhammedanischen Glaubens selbst Araberin geworden war. Der Hass gegen die Nation, welcher Muhammed angehörte, hat ausserdem einen starken Beischmack von Heterodoxie, und ist in der That, recht aufgefasst, ein gegen den Islam selbst gerichteter Protest. Endlich giebt es, in der äusseren Organisation der Vorstellungen, gar manchen Punkt, der nicht minder direkt gegen den Geist und den Buchstaben des Koran verstosst.

Aber die öffentliche Leidenschaft setzt sich kühnlich über diesen Anstoss hinweg. Was auch die Mullah's sagen mögen, man lebt nicht nur in den ersten zehn Tagen des Monates Moharrem einzig und allein für die Tazyeh's; sondern mehr und mehr befestigt sich auch der Glaube, es sei ein frommes Werk, auch im Verlaufe des Jahres ein solches zu veranstalten. Wird Jemand von einer Krankheit befallen, so lässt er ein Tazyeh spielen; einen Anderen bewegt das heftige Verlangen nach irgend Etwas zu der Ablegung eines Gelübdes, welches auf die Veranstaltung eines Tazyeh abzielt. Nicht selten versammelt auch, ohne eine besondere Veranlassung, durch die blosse Freigebigkeit einer Privatperson, ein Tazyeh die ganze Bevölkerung eines Stadtthales, eines Marktfleckens, eines Dorfes. Umsonst der Protest der Gelehrten und die Enthaltung von dem Besuche der Vorstellungen: die allgemeine Leidenschaft hält unbeirrt ihre Richtung ein. Bereits bilden die Tazyeh's eine beträchtliche Litteratur. Weit entfernt, dass man, über den gleichen Gegenstand, immer ein und dasselbe Stück gäbe. Die Art, dasselbe vorzustellen, verändert sich von einem Jahre zum anderen gänzlich. Es kommt vor, dass wenn ein Stück zwei, drei, oder mehr Theile enthält, welche einen lebhafteren Eindruck hervorgerufen haben als das Uebrige, man nur diese Theile beibehält und sie ohne Umstände in einen anderen Zusammenhang überträgt. Die Folge davon ist, dass ein solches Tazyeh von grossem Ansehen, weit entfernt, das Werk eines einzigen Autors zu sein, das Ergebniss einer grossen Zahl von Umarbeitungen ist, die, nachdem sie allmählich ihre minder geschätzten Partieen verloren haben, um nur solche beizubehalten, die es in höherem Grade sind, auf diese Weise zu einer Art von Vollkommenheit gelangen, die als solche durch den öffentlichen Beifall bezeichnet wird.

Man kann schon jetzt zwei Punkte beobachten, von denen aus diese ununterbrochene Entwickelung dazu gelangen wird, den heroischen Kreis, dem sie ihren Ursprung verdankt, zu durchbrechen, um sehr wahrscheinlich eines Tages die Mannigfaltigkeit und Frische der Formen mit dem Verluste Dessen zu erkaufen, was gegenwärtig das hauptsächlichste Element seiner Grösse ausmacht. Einerseits beginnt man von der Legende von Kerbela abzuschen und Stücke über die Abenteuer und das Leben zahlreicher Heiligen zu dichten. Allerdings erregen Kompositionen dieser Art bis heute weniger Interesse als die auf die Aiyden bezüglichen; aber etwas Anderes ist von entscheidender Bedeutung, weil das Publikum offenbar daran Geschmack gewinnt, und weil es den allgemeinen Vorurtheilen ent-

spricht: es tritt der Gebrauch ein, den eigentlichen Stücken dramatische Prologe vorauszuschicken, um sie an Umfang und Bedeutung auszugleichen. Diese Prologe sind von sehr verschiedener Natur und umfassen die mannigfaltigsten Gegenstände. Zwei davon scheinen mir besonderes Gefallen gefunden zu haben.

Der Emir Teymour, den wir Tamerlan nennen, erscheint auf der Scene und vertraut seinem Vezier seine Absicht an, die Welt zu erobern. Der Vezier bewundert einen so grossen Gedanken; er lobt den hochstrebenden Sinn seines Herrn und spornt ihn mit der Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang dazu an, so bald als möglich an das Werk zu gehen. Der Emir Teymour und der Vezier steigen alsbald zu Pferde und stellen sich an die Spitze eines Heeres. Hier bietet sich die Veranlassung zur Entfaltung eines so pompösen Schauspieles, als es die Mittel der Oertlichkeit, an welcher das Tazyèh gegeben wird, erlauben. Bald langt der Emir Teymour, der Besieger der Nationen, in Syrien an. Der Statthalter beeilt sich ihn zu begrüssen, und übergiebt ihm die Schlüssel von Damaskus. Aber dieser Statthalter ist ein Abkömmling von Schemr, dem Mörder der Imams. Man benachrichtigt Teymour hiervon, und voll Entsetzen über die Verbrechen, die man ihm in das Gedächtniss ruft, apostrophirt dieser lebhaft den Gouverneur, wirft ihm die Infamie seines Ahnherrn und die Vortheile vor, die er aus ihr ziehe, da er seinen Rang nur dem zu Kerbela grausam vergossenen, unschuldigen Blute und der Unterdrückung Persiens verdanke. Als er ihn somit nach Verdienst behandelt hat, lässt er seine, dem Blute Schemr's entsprossene, Tochter herbeiführen, und da er sie, wie ihren Vater, mit prächtigen Gewändern bekleidet sieht, schildert er ihr alle die Leiden, die Demüthigungen, das Elend, welches durch Schemr und seine Genossen über die heiligen Frauen der Zeitleute gehäuft ist, und schliesst mit dem Befehl zur Plünderung, Niedermetzelung und Vertreibung der schuldigen Race, der alsbald zur Ausführung gelangt. Aber Alles, was Tamerlan sterben gesprochen, hat in ihm selbst so traurige Bilder und Erinnerungen wachgerufen, dass er weder Ruhe noch Tröstung finden kann; er weint und wehklagt, und interpellirt seinen Vezier auf das Gedächtniss der Imam's, und dieser erklärt ihm, das einzige Mittel zur Beschwichtigung seines Schmerzes bestehe darin, dass er einem Tazyèh beiwohne. Der Welteroberer stimmt ihm bei, und alsbald beginnt das Schauspiel.

Ein anderer Prolog ist auf die Geschichte Joseph's und seiner Brüder begründet. Die Eifersucht der letzteren, die Würde und Reinheit des Patriarchen, die Liebe Jakob's zu seinem mutterlosen Kinde, die Scene in der Wüste, in welcher die neiderfüllten Brüder den eigenen Bruder berauben, misshandeln und mit Füssen treten, der Schutz, welchen Ruben ihm zu Theil werden lässt, endlich seine Versenkung in den Brunnen und die Ueberbringung seines Gewandes zu dem alten Jakob, alle diese Vorgänge sind in einer Weise dargestellt, welche ihre rührende Wirkung nicht verfehlt. Der Alte bleibt weinend und wehklagend allein zurück. Da erscheint ihm der Engel Gabriel als Bote Gottes, und, ihm seinen Kleinmuth vorwerfend, führt er ihm zu Gemüthe, wie andere Väter und andere Kinder noch weit schrecklichere Leiden zu ertragen haben werden, und dass er, bei all seiner Heiligkeit, nicht erstaunen dürfe, das erleiden zu müssen, was Aly, Houssein und dessen Tochter in hundertfachem Masse zu erdulden haben sollen. Jakob zeigt sich ungläubig; er zweifelt, dass ein Herz mehr auf die Probe gestellt werden könne, als das seinige. Da kündigt ihm Gabriel an, dass ihm die Engel, dem Zeitenlaufe vorauseilend, ein Schauspiel aufführen würden, welches darauf wirkl[illegible]nen Anfang nimmt.

Es ist ersichtlich, ein wie schwaches Band diese Prologe mit dem eigentlichen Stücke verbindet. Indessen, ich wiederhole es, erregen dieselben das leb-

hafteste Interesse; und man kann sich der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass dieses Interesse sich besonders daran knüpft, dass ihr wirkliches Sujet der Legende von Aly vollkommen fremd ist. Der persische Geist sucht hier die Neuheit, einen weiteren Spielraum der Bilder und Stimmungen. Es scheint demnach wahrscheinlich, dass diese Prologe sich eines Tages von dem Tazyéh absondern und einen selbständigen Zweig scenischer Aufführungen bilden werden, die, ihre Stoffe von überall her entlehnend, zuletzt in ihrem Gebiete alle Länder und Zeiten und jeder Art Ideen umfassen werden. Die Neigung zur Mannigfaltigkeit, vielleicht auch die eigentliche Kunst als solche werden dabei gewinnen, aber gewiss wird die Grösse und Tiefe der Wirkung dabei Vieles, vielleicht selbst Alles, verlieren. Glücklicher Weise ist diese Decadence noch weit entfernt, und es ist gestattet, ohne Uebertreibung zu glauben, dass das Tazyéh im buchstäblichen Sinne noch nicht den Gipelpunkt seiner Entwickelung erreicht hat.

So wie es heute beschaffen ist, trägt das Tazyéh nie den Namen eines Autors, und dies sehr natürlicher Weise, weil es das Produkt einer gemeinsamen Arbeit ist. Niemand macht sich darüber Gedanken. Der Autor ist entweder irgend ein kleiner Mullah, dessen Ehrgeiz nicht von der Versuchung berührt wird, sich der Urheberschaft eines Werkes von wenig geschätztem Genre zu rühmen; oder vielmehr einer jener Seyds Rouzéh-Khan's, von denen sogleich die Rede sein wird. Am gewöhnlichsten arrangiren sich die Darsteller selbst das Stück, welches sie spielen wollen. Haben sie wenig Zeit für die Vorbereitung, sind ihre Augenblicke gezählt und müssen sie sich beeilen, so opfern sie ohne Skrupel ganze Rollen, oder Scenen, oder Reden. Fehlt es ihnen an Personal, so wissen sie sich auf ähnliche Weise zu helfen. Haben sie im Gegentheile freie Hand, und ermöglichen die Umstände eine grössere Ausführlichkeit der Rezitationen, so fügen sie in ein Tazyéh gewisse Partieen eines anderen, und passen sie nach ihren besten Kräften dem Zusammenhange an. Aehnlich fügt man in den italienischen Opern bei Gelegenheit ein Stück aus einem anderen Werke und von einem anderen Meister ein. Gewisse Tazyéh's werden von den Schauspielern bevorzugt und der besonderen Theilnahme des Publikums empfohlen; z. B. dasjenige, welches den Namen führt: *„Die Hochzeit des Kassem"*. In Wahrheit ist dieses Stück eines der dramatisch lebendigsten und rührendsten. Es enthält wahrhaft schöne Partieen, und ich wäre nicht erstaunt, wenn es dereinst als ein monumentales Muster der ganzen Gattung übrig bliebe. Die Darsteller sind beständig um seine Verschönerung bemüht, um es bewirken, dass das Publikum es wiederverlange. Diese Sorge verdankt sich dem seltsamen Umstande, dass die in dem Stücke vorkommenden Hochzeitsgeschenke von frommen Personen gestiftet werden und den Darstellern als Eigenthum verbleiben. Es gibt in der Litteratur gewisse Quellen des Schönen, deren sich die Kritik nicht immer versieht.

Die Schauspieler sind in Truppen organisirt und stehen unter der Führung eines Direktors. Im Allgemeinen sind es Ispahanier, denn das Volk von Ispahan besitzt eine natürliche Schönheit der Sprache und des Ausdruckes, und sein Dialekt, der lange Zeit hindurch für einen der angenehmsten Persiens gegolten hat, eignet sich gut für das Pathos der Deklamation und des Gesanges. Die Autorität des Direktors ist nicht gering. Er verlässt die Scene keinen Augenblick; er merkt auf Alles, überwacht Alles, nimmt Theil an Allem und leistet seinen Zöglingen jede Art von Beistand. Ausserhalb des Theaters lehrt er sie singen, deklamiren, sich auf der Bühne zu betragen, ihre Rollen zu rezitiren. Man hält es für kein wesentliches Erforderniss, dass die Schauspieler ihre geschriebene Rolle nicht in der Hand führten; indessen ist es ein geschätztes Verdienst, aus dem Gedächtnisse rezitiren zu können; nur sehr Wenige sind dazu im Stande und werden

deshalb höher als die Anderen geachtet. Die Truppen setzen sich aus Männern und Kindern zusammen. Die Ersteren stellen die Rollen der erwachsenen Personen und der alten Frauen, der Propheten und der Engel dar; in diesen drei letzteren Fällen erleichtern Sitte, Schicklichkeit und religiöse Vorschrift die Illusion, und erlegen ihnen nicht das Opfer ihrer Bärte auf, weil sie verschleiert sein müssen. Den Kindern fallen die so wichtigen Rollen des Aly-Akber, des Kassem, des Zeyd-Alabeddin, und auch der Salyneh und der Zobeydeh zu. Eine der hervorragendsten Quellen der Einnahme in den Tazyéh's ist es, dass besonders die *Kinder* als Opfer fallen. Auch haben ihnen die Komponisten in der Regel die längsten Rollen anvertraut. Ein guter Sänger verdient mehr als alle anderen Glieder der Truppe, denn die Einnahmen werden nach Massgabe des Talentes getheilt. Der Gewinn eines Knaben von 14 – 15 Jahren, dessen Stimme dem Publikum besonders werth ist, und der einer bedeutenderen Hochschätzung genießt, beläuft sich während der zehn Tage des Moharrem auf 250 oder 300 Tomans, d. i. auf 2900—3400 Francs. Ein junger Schauspieler in dieser glänzenden Stellung wird auch ausserhalb der Scene beachtet. Seine Haltung ist stolz, wie die eines Mannes; er kleidet sich bequem und würdig; sein Dybbeh ist von europäischem Tuch, sein Koulah von feinem Lammsleder. Er hat einen Bedienten, der ihm den Esel führt, und hält darauf, dass dieß Reitthier geziemend angeschirrt sei, verschönert durch einen Kopfputz von verschiedenfarbiger Wolle oder Seide, gehoben durch Kupferplatten, die wie feines Gold glänzen. Der junge Künstler bewegt sich so majestätischen Schrittes, als es ihm sein zierlicher Wuchs und seine kindliche Figur nur erlauben können, durch die Strassen; stolz durchschreitet er die Menge der Kinder seines Alters, die bei seinem Anblicke vor Bewunderung erstarren. Gegen seinen Direktor und seine Kameraden zeigt er oft Launen, er weint, weigert sich zu spielen, will immer geschmeichelt sein, und schlägt die Kleineren, denen man immer Unrecht giebt. Läßt ihn der Zufall seine Stimme verlieren, so findet er Gelegenheit, alle seine früheren Vorrechte wieder abzulassen. Bis zu diesem Augenblicke ist er, wie es in dem Jargon unserer Journale heisst, ein „*Stern*", und Alles huldigt ihm.

Die schöne That, welche ein auf der Höhe seines Glanzes befindlicher Schauspieler und seine Truppe in den ersten zehn Tagen des Moharrem vollführen können, wird übrigens nicht ohne Arbeit errungen. Die Vorstellungen in den verschiedenen Tekyeh's oder Theatern einer grossen Stadt beginnen gegen fünf Uhr Morgens. Selten hat eine Truppe weniger als sieben oder acht Vorstellungen täglich zu geben. Am Schlusse der heiligen Dekade sind die Darsteller buchstäblich am Ende ihrer Kräfte. Kaum, dass sie die Nacht schlafend verbringen; entweder sie durchschwärmen die Stadt, um zu treiben, was alle Welt treibt, und schreien sich mit den Frommen die Kehlen heiser, oder sie berauschen sich, und oft vereinigen sie beide Arten von Anstrengungen. Auch ist der Moharrem, mehr noch als der Ramazan, eine Epoche, zu welcher die persischen Städte von übernächtigten und abgespannten Physiognomieen überfüllt sind. Ausser diesem Monat können die Schauspieler nur auf zufällige Einnahmen rechnen; indess genügen diese, um sie in einer für sehr beneidenswerth erachteten Lage zu erhalten.

Die Schauspieler leben in beständigen und engen Beziehungen zu den Seyds Rouzeh-Khan's, deren bereits gedacht worden ist. Diese Seyds rühmen sich Abkömmlinge des Propheten zu sein, doch darf man ihren Stammbaum nicht allzu nahe betrachten. Sie nehmen im Klerus keine hervorragende Stellung ein, sondern bilden vielmehr eine Art von geheimer oder freier Kirche. Die grossen Mullah's verachten sie, die Gelehrten behandeln sie obenhin, aber das Volk hält grosse Stücke auf sie, sie leben mit ihm und es bezeigt ihnen Ehrerbietung. Sie leben

immer in grösseren Gruppen zusammen. Ihre Aufgabe ist es, in den Tekyèh's (Theatern) Reden zu halten, oder die Verdienste und die Leiden der Märtyrer zu preisen. Was die Schauspieler spielen, rezitiren sie mit Inflexionen der Stimme, mit Geberden und Thränen, welche die Rührung der Zuhörer erhöhen. Sie haben den Tazyèh's den Ursprung gegeben und die erste Idee derselben angeregt. Wie man sieht, sind sie jedoch in der ersten Kindheit ihres Werkes stehen geblieben. Sie predigen dem Volke unablässig die Verdienstlichkeit des Besuches der heiligen Tragödien; sie malen bereitwillig die unzähligen Wirkungen derselben für das Glück in diesem und jenem Leben aus. Während der Nächte des Moharrem lösen sie sich auf den Kanzeln der Tekyèh's ab; bald singend, bald deklamirend sprechen sie von ihrem erhabenen Vorfahren, dem Propheten, oder in seinem Namen. Zu anderen Zeiten des Jahres nehmen fromme Personen die Séyds Rouzèh-Khan's zu sich auf, um dass Gebet auf eine feierlichere Weise zu sprechen, und laden alsdann Verwandte und Freunde zu sich ein. Man könnte sich die Séeds ohne die Schauspieler, ohne das Tazyèh, aber nicht Dieses ohne Jene denken.

Ihre Funktionen verlangen eine schöne Stimme und eine möglichst würdevolle Haltung, Ausdauer, ein geeignetes Kostüm, und vor Allem Beredtsamkeit. Wenn sie alle diese Eigenschaften in einem bemerklichen Grade vereinigen, üben sie einen unfehlbaren Einfluss auf das Volk aus; sie rühren es, wissen es zu lenken, und konnten unter Umständen ebenso nützlich als gefährlich werden. Gewisse Gebete, denen ich Abends auf dem freien Platze eines Dorfes beigewohnt habe, werde ich nie aus dem Gedächtnisse verlieren. Angezündete Mashhal's — eine Art von Fackeln aus Harz, welches in eisernen Behältern brennt — warfen ihren düsteren Schein auf eine Menge von Bauern und zusammengekauerten Derwischen, während ein Séyd von würdevollem Anstande den Schutz Gottes, des Propheten und der Imam's auf den Herrscher des Landes, die Grossen, das Volk und mich selbst herab beschwor. Seine Worte waren so feierlich, seine Geberden so majestätisch, seine Stimme so überzeugend, die Zuhörerschaft so durchdrungen und ergriffen, dass ich es mir nicht verziehen hätte, es nicht auch zu sein.

Mit den Séyd's figuriren in den Tazyèh's noch die Verbrüderungen. Es sind diess Männer und Kinder, die, von einer grossen, entweder ganz schwarzen, oder aus Shawl's gefertigten, in Flor gehüllten Fahne, bei Nacht mit Mashhal's, in Prozessionen die Tekyèh's betreten oder, unter Absingung von Gesängen, Umzüge um dieselben halten. Man muss diese Banden sehen, wie sie bei Nacht mit eilfertigen Schritten die Strassen durchziehen und sich von einem Tekyèh zum anderen begeben. Kinder laufen ihnen voraus, mit scharfer Stimme den Schrei ausstossend: *Ay Hossein! Ay Abbas!* Sie stellen sich vor die Kanzeln der Rouzèh-Khan's, und singen, indem sie sich in einer wilden und bizarren, aber effektvollen Weise dazu begleiten; sie besteht darin, dass sie sich auf eine ganz besondere Art, die der Erklärung bedarf, die Brust schlagen.

Während der zehn ersten Tage des Moharrem ist die ganze Nation in Trauer. Der König, die Minister und der gesammte Hofstaat sind in Schwarz oder Grau gekleidet. Ebenso fast die ganze Bevölkerung. Aber das Volk begnügt sich nicht mit dieser regulären Trauer. Es hält noch darauf, dass das Hemd, welches bei den Persern nicht, nach europäischer und arabischer Sitte, in der Mitte der Brust, sondern auf der rechten Seite befestigt wird, offen sei und in der Art herabfalle, dass die Haut entblösst ist. Diess ist ein Zeichen grossen Kummers, und man sieht die Maulthiertreiber, die Soldaten, die Ferrash's, den Dolch an der Seite, die Kopfbekleidung über's Ohr, mit zurückgefallenem Hemd und nackter Brust einhergehen. Aus ihrer rechten Hand machen sie eine Art von Maschel und schlagen sich heftig und im Takte unterhalb der linken Schulter auf die

Brust. Es entsteht dadurch ein dumpfes Geräusch, welches, durch viele Hände hervorgebracht, auf grosse Entfernung hörbar ist und einen grossen Effekt hervorbringt. Auf diese Weise begleiten die Bruderschaften ihre Gesänge, die unterbrochen Zwischenspiele der Tazyeh's. Bald sind die Schläge schwer und zögernd und scheinen ein Gewicht an den Rhythmus zu hängen; bald sind sie schnell und gedrängt und reizen die Anwesenden auf. Auch geschieht es selten, dass, wenn die Bruderschaften einmal den Anfang dazu gemacht haben, nicht fast die ganze Zuhörerschaft, besonders die Frauen, sie nachahmen. Auf ein gegebenes Zeichen des Führers der Bruderschaft beginnen alle Glieder derselben zu singen und sich zu schlagen und zu springen, indem sie dabei eine mehr oder weniger lange Zeit mit kurzer und abgebrochener Stimme wiederholen: *Hassan! Hossein! Hassan! Hossein!*

Ausser dieser Art von Bruderschaft giebt es noch eine andere, die der Berber. Die Tradition erzählt, dass ein Mann dieses Stammes einst der Imam's gespottet habe. Zur Sühne dieses Vergehens figuriren seine Nachkommen in den Tekyeh's. Eine Musik von Tambourins verschiedener Grösse begleitet sie stets. Ihr Oberkörper ist ganz nackt, der Kopf unbedeckt, die Füsse unbeschuht. Es sind Männer, bisweilen auch Greise, und Kinder von zwölf bis sechzehn Jahren. Ihre Hautfarbe ist stark gebräunt. Sie gleichen den Beludschen und den Unterworfenen der Afghanen. In der Hand halten sie eiserne Ketten und spitzige Nadeln. Einige von ihnen haben hölzerne Wurfscheiben, deren sie in jeder Hand eine tragen. Sie treten in Procession in das Tekyeh und erheben, anfangs mit ziemlich gemässigter Stimme, einen Klagegesang, der allein aus den beiden Namen besteht: Hassan! Hossein! Hassan! Hossein! Die Tambourins begleiten sie mit immer heftigeren und geschwinderen Schlägen. Diejenigen unter ihnen, welche mit Wurfscheiben versehen sind, stossen dieselben aneinander, und Alle schicken sich zum Tanze an. Die Anwesenden begleiten sie, indem sie sich in der oben beschriebenen Weise die Brust schlagen. Nach kurzer Zeit beginnen die Berber sich mit ihren Ketten zu geisseln, anfangs sachter und mit bemerkbarer Vorsicht; dann gerathen sie in Leidenschaft und schlagen stärker; diejenigen, welche Nadeln tragen, stechen sich damit Arme und Wangen; das Blut fliesst, die Menge ist wie berauscht und schlechzt; die Begeisterung steigt, und wenn sie einen zu hohen Grad erreicht, lässt der Führer der Truppe, der die Reihen durchläuft, um die Schwachen zu ermuntern und den Arm der allzu Rasenden zurückzuhalten, plötzlich die Musik verstummen und Alles inne halten. Es ist schwer, sich dem Eindrucke einer solchen Scene zu entziehen; man empfindet zugleich Mitleiden, Sympathie, Entsetzen. Man sieht bisweilen Berber im Augenblicke, wo der Tanz anhält, ihre mit Ketten beladenen Arme zum Himmel erheben, indem sie mit einer so tiefen Stimme und mit einem so majestätischen und zuversichtlichen Blicke anrufen: Ya Allah! dass man vor Bewunderung betroffen ist; so sehr ist ihr ganzes Wesen umgewandelt und so zu sagen verklärt.

Ausser den Berbern giebt es noch eine Truppe, die ihre Aktion förmlich studirt hat. Sie ist aus sehr geübten Tänzern zusammengesetzt, die einen Chor bilden. Sie sind gleichmässig mit Gewändern von Kaschmir, oder mit Blumen bedruckter Baumwolle, bekleidet, tragen Gürtel aus Seide und Mützen von Kaschmir. Wie manche der Berber, halten sie sämmtlich hölzerne, oben flache, unten runde, Wurfscheiben in der Hand. Auch sie werden bei ihren Bewegungen durch Tambourins, Schläge auf die Brust, und Gesänge der Anwesenden begleitet, die einen Gesang wiederholen, in welchem beständig, wie eine Art Refrain, die Namen der Imam's wiederkehren. Diese Tänzer springen von einem Fusse auf den anderen, taktmässig und mit einer vollkommenen Uebereinstimmung, welche

die Schönheit ihres Tanzes ausmacht, aber auch schwierig ausführbar ist und viele Uebung erfordert. Sie schlagen ihre Wurfscheiben gegeneinander, wie Schallbecken, bald vor ihrer Brust, bald hinter ihren Köpfen; und es entstehen dadurch Stellungen, wie sie sich häufig auf griechischen Vasen finden.

Man hat sich nicht darüber zu täuschen, dass alle die eben beschriebenen Chöre, die springenden Bruderschaften, die Derwische, die Tänzer, ein Vermächtniss aus dem höchsten Alterthume sind. Nichts hat sich hier verändert, weder die Musik der Tambourins, noch das Schlagen der Brust, noch die Gesänge, noch die Klagelieder. Nur die Namen der Gottheiten sind andere geworden, und das heutige Persien umgiebt seine heiligen Schauspiele mit den selben Zeremonieen, den selben Sühnungsgebräuchen, dem selben feierlichen Pomp, welcher einst bei den Adonisfesten herrschte. Es ist ein Gegenstand, wahrlich des Nachdenkens werth: dieses in den Instinkten seiner Handlungen und seiner Neigungen so zähe Asien immer und überall zwei so mächtigen Kulten, wie dem Christenthum und dem Islam, trotzen und sie durchkreuzen zu sehen, um seine allerältesten Gewohnheiten zu bewahren oder wieder aufzunehmen.

Man sieht, welche Erregungen sich mit der an sich schon so gewaltigen Macht der scenischen Aufführungen verbinden, um sie zu ergänzen und sie mit noch grösserer Leidenschaft zu erfüllen. Man wird sogleich wahrnehmen, wie aller mögliche äussere Pomp, aller erdenkliche theatralische Glanz, nach den eben aufgezählten schon so mächtigen Anlässen zur Gemüthserregung, nur dazu dient, die Spannung und die Schaulust zu erhöhen. Auf eine solche Höhe gelangt, mit so vielen Mitteln der Aktion versehen, hat das persische Theater das Ansehen einer nationalen Sache, einer Angelegenheit, die alle Welt, hoch und niedrig, interessiren muss; und man kann in Wahrheit sagen, dass es nach Möglichkeit seiner Aufgabe gewachsen ist: die Religion, das Vaterland, und die engverbundenen und wie unzertrennlich gedachten Leidensgeschicke der einen und des anderen sichtbar zu verkörpern und zu erheben.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XII. Ein Parlamentshaus für das deutsche Reich.

„Deutschland muss seinen Vertretern im Reichstag eine würdige Versammlungsstätte bereiten, einen prächtigen Reichstagspalast, als Symbol der deutschen Kraft, der deutschen Einheit, einen Musterbau ersten Ranges!“

Von verschiedenen Seiten des Hauses her ertönte während der ersten Session des Reichstages solcher Ruf und aus dem Volke antwortete ein vielfaches Echo. Im Hinblick auf die aus Frankreich herübergekommenen Milliarden hat der Kostenpunkt kein Bedenken dar; ohne Weiteres wurden 24 Millionen Mark für den Bau bei Seite gelegt und bald darauf zum Zwecke der Beschaffung eines Planes eine allgemeine Konkurrenz ausgeschrieben. Die in grosser Zahl einlaufenden Pläne gaben so ziemlich das Gegentheil deutscher Einheit zu erkennen; es war ein buntes Durcheinander von Stylen, Stylmischungen und Stylblasigkeiten. Schon bei ihrem ersten Rundgange brach die aus Fachmännern und Laien bestehende Jury über die grosse Mehrzahl der Entwürfe den Stab. Schliesslich ward dem Architekten Bohnstedt in Gotha der erste Preis zuerkannt, dem Anscheine nach Dank seiner Fruchtlegende, einer antikisirenden, offenen Säulenhalle, aus deren

Mitte ein Triumphthor, oben mit einer Quadriga geschmückt, emporsteigt. Es ist anzunehmen, dass diejenigen, welche für die Krönung des Planes gestimmt hatten, von der Voraussetzung ausgingen, nach Fertigstellung des Baues werde der Reichstag, nicht wie bisher, während des Winters tagen, sondern zur heissen Jahreszeit berufen werden, um in der offenen Säulenhalle lustwandeln zu können. Der einzige in germanischem oder gothischem Styl ausgeführte Plan von Bedeutung rührte von dem Erbauer der Hamburger Nicolai-Kirche, Gilbert Scott, her. Wahrscheinlich waren die eingangs gedachten Fanfaren an sein Ohr gedrungen, und so hatte er denn des Guten etwas zuviel, möglicherweise über die 24 Millionen hinaus, planirt; insbesondere fand sich dem Hauptbaue eine prächtige Kapelle angefügt, ein anzeigenreicher Luxus, der nicht wenig Mitgliedern der Jury zum Aergernis gereichte. Demzufolge ward denn der hervorragendste Gothiker England, welches dessen Königin durch seine Erhebung in den Adelstand, das Parlament nach seinem Tode, durch eine Grabstätte in der Westminster-Kathedrale geehrt hat, nur mit dem fünften Preise bedacht. Ein preussischer Architekt, Namens Sartorio, von dessen Werken noch nirgends die Rede gewesen war, dessen Fuss niemals den Boden Englands betreten hatte, liess ihn, beiläufig bemerkt, anlangst durch die Spalten der „Kölnischen Zeitung" als Stümper Spiessruthen laufen.*) So erbarmungslos wie der vorbezeichnete Kritiker stand die Jury, zu welcher ich gehörte, dem englischen Meister nicht gegenüber. Das Hauptbedenken in Bezug auf dessen Plan Seitens der von mir dissentirenden Mitglieder ging dahin, dass, wenn überhaupt der gothische Styl in unsere Zeit passe, jedenfalls ein in Berlin zu errichtendes Baudenkmal das Gepräge des dort in allen Bildungen durchherrschenden *modernen* Geistes an sich tragen müsse. Es ist dies der Standpunkt, den der Chef des deutschen Postwesens, Dr. Stephan, wiederholt im Reichstage als denjenigen bezeichnet hat, von welchem aus er den stylistischen Charakter der für Zwecke des Post- und Telegraphenwesens zu errichtenden Bauten bestimme. Anderwärts (Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk S. 25) habe ich mich über diese Verfahrungsweise dahin geäussert, dass man darnach fast glauben sollte, auf dem Baubureau des obersten Postbeamten ständen etwa wie in Apotheken die verschiedenen Baustyle in Büchsen bereit, so dass der betreffende Untergebene nur, je nach Bedarf, zuzugreifen habe. Und Herr Dr. Stephan steht da keineswegs allein; seine Praxis kann sogar als die herrschende bezeichnet werden; den zur Fortschrittspartei zählenden Fabrikanten von Crefeld hat sie zu der Bemerkung veranlasst, „in Berlin nicht blos, sondern auch in den anderen grösseren Städten Deutschlands, spreche man von *Architekturen à la Carte*. Jedermanns Geschmack mache sich geltend: griechisch, römisch, byzantinisch, italienisch, auch etwas gothisch. Es sei ein trauriger Zustand, dass der Sinn für plastische Kunst bei uns so sehr der Ausbildung ermangle — mit den Alten könnten wir uns auch nicht entfernt vergleichen." So zeigt sich denn auch auf dem Kunstgebiete, um mit Richard Wagner (Bayreuther Blätter, Februar-März 1881 S. 39) zu reden, „der Mangel eines wahrhaften Ehrenpunkt-Gefühles", es zeigt sich, „dass unser Volk nicht mehr den natürlichen Instinkt für das hat, was ihm gemäss sein kann, was ihm wohl ansteht, was ihm wahrhaft freudlich ist, sich *selbst entfremdet, pflucht es in sich fremden Manieren*". Anders war es während des Mittelalters, wie die echt deutsche Dichtung, so ging auch die echt deutsche Kunst „bis in die Bauernhäuser hinein"; vom *guten* „Instinkt" getragene Meister erhoben sich allerwärts aus den Massen

*) Näheres in meiner Schrift: Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk (Köln bei Bachem 1881) S. 10 u. flgd.

und bedeckten das christliche Abendland mit ihren die gleiche Grundanschauung kund gebenden Erzeugnissen; es war eine grosse dem germanischen Volksgeiste entsprossene Sprache, welche die Kunst damals redete, in verschiedenen Dialekten, deren Fort- und Neubildung keine Grenzen hatte. Das ist anders geworden zufolge der sogenannten, in Italien aufgekommenen, der vorchristlichen Antike zugewendeten *Renaissance*. Die Kunst, vom Handwerk sich trennend, ward gelehrt und höfisch, während das Handwerk allmählich in der Tiefe versumpfte, nur noch in den Zünften krampfhaft die ererbte Technik festhaltend, bis endlich auch diese mit den Zünften abhanden kam. Mittels grosser Kraftanstrengung und nicht geringer Opfer ist es in neuerer Zeit gelungen, die Technik wieder auf eine gewisse Höhe zu bringen; allein Meisterhaftes und zugleich Billiges kommt, im grossen Ganzen genommen, auf die Dauer nur zu Stande, wenn durchherrschende, dem Naturelle oder dem angeborenen Instinkte der Arbeiter und den Lebensverhältnissen des Volkes entsprechende feste Prinzipien obwalten. An solchen Prinzipien fehlt es nun aber, wie zuvor gesagt, bei uns zu Lande auf dem Gebiete der plastischen Kunst, insbesondere der Architektur. So wird denn voraussichtlich in Berlin ein Parlamentshaus sich erheben, in einem Mischmasch-Style, welchen man, unbekümmert um den Widerspruch zwischen dem Haupt- und dem Beiworte, voraussichtlich als *deutsche Renaissance* bezeichnet, um dem Vorwurfe des Welschthums zu entgehen. Falls es solchergestalt kommt, bleibt freilich die bauliche Charakterlosigkeit der Reichshauptstadt ungetrübt; allein echt *deutsches* Selbstbewusstsein, echt *deutsche* Schöpferkraft wird dann wahrlich durch den Bau nicht an's Licht gestellt.

Auch in Bezug auf deutsche *Einmüthigkeit* gestattet wenigstens der bisherige Gang des Unternehmens keinen für deren Vorhandensein sprechenden Schluss. Ursprünglich war für den Bau der Platz in Aussicht genommen, auf welchem das mit einer Gemälde-Galerie verbundene Palais des Grafen Raczynski sich befindet. Das Projekt fand Widerspruch, auch von Seiten des Unterzeichneten, welcher die sehr kostspielige Erwerbung des stattlichen, unter der Regierung Friedrich Wilhelm's IV. auf dessen Wunsch nach einem Plane von Strack errichteten Gebäudes, aus dessen Räumen die grossartigen Entwürfe für das Campo Santo des Meisters v. Cornelius hervorgegangen waren, zum Zwecke der Zerstörung desselben für unmotivirt, auch den Platz selbst für ungeeignet erachtete. Dazu kam die entschiedene Weigerung des Grafen, sein Eigenthum abzutreten. Ein demnächst Seitens des Bundesrathes in Vorschlag gebrachtes Terrain, westlich vom Königsplatze, worauf das Kroll'sche Etablissement sich weithin erstreckt, ward vom Reichstage zurückgewiesen und statt dessen auf meinen Antrag ein hinter dem nunmehrigen Reichstagsgebäude und dem Herrenhause gelegenes Terrain als vorzugsweise berücksichtigenswerth bezeichnet. Zwei der Kommission als Sachverständige assistirende höhere preussische Baubeamte erklärten jedoch: ein „würdiges, wahrhaft monumentales" Parlamenthaus lasse sich da nicht aufrichten; was aber entscheidend in's Gewicht fiel: preussischer Seits begann man ebendort mit dem Bau eines *Gewerbemuseums*, ohne erst ein schliessliches Votum des Reichstages abzuwarten. Demnach erheben sich neben diesem im Renaissancestyl — von welcher Sorte Renaissance ist schwer zu sagen — errichteten Gewerbemuseum noch zwei mächtige Bauwerke auf dem von den „Sachverständigen" als unzureichend für ein „würdiges" Parlamentshaus verworfenen Platze, und ganz füglich könnten noch zwei weitere sich dort unterbringen lassen! Im Jahre 1879 kam der Bundesrath auf das Raczynski'sche Palais wieder zurück. Gestützt auf namhafte Berliner baukünstlerische Autoritäten, stellte und verfocht ich dagegen den Antrag, das Parlamentshaus auf dem noch unbebauten sogenannten kleinen Königsplatze zwi-

schen der Siegessäule und der Alsenbrücke zu errichten. Die diesem Antrage zur Seite stehenden ästhetischen und ökonomischen Gründe waren so gewichtiger Art, dass die Majorität des Reichstages sowie, nach dessen Schluss, auch die städtische Verwaltung und die Oberbaudeputation demselben beipflichtete; selbst in einer Berathung des Bundesrathes soll in diesem Sinne entschieden worden sein. Es blieb indess die höchste Bestätigung aus, und wieder ward dem Reichstagsbeschlusse in der Art eine vollendete Thatsache entgegengestellt, dass der kleine Königsplatz eine gartenartige Ausschmückung und eine Anzahl von Statuen erhielt. In wieweit letztere als *Schmuck* bezeichnet werden können, mag hier unerörtert bleiben.

Wie bekannt hat nun der neue Reichstag, unbekümmert um den Beschluss seines Vorgängers, wiederum zum Opfer das Raczynski-Palais nebst einer grösseren Anzahl in dessen Nähe gelegener Gebäude bestimmt, deren einige nur mittels gerichtlichen Zwangsverfahrens zu enteignen sein werden. Vergebens suchte ich von der Tribüne herab gegen den Plan die früher als durchschlagend befundenen Gründe, neue hinzufügend, zur Geltung zu bringen; in den Fraktionsberathungen waren bereits die schliesslichen Abstimmungen festgestellt. Der gegen mich das Wort nehmende Redner, Oberbaudirektor Gerwig aus Karlsruhe, bewegte sich in Allgemeinheiten. Wir sollten es nicht machen wie die Kinder, meinte er, die etwas haben wollen, was sie nicht kriegen können: die Sache müsse ein Ende nehmen, unseren Nachfolgern sollten wir nicht zumuthen, so gemächlich zusammenzuwohnen, wie wir im dermaligen Reichstagsgebäude; die von mir so herb angefassten deutschen Architekten hätten den Kölner Dom vollendet; darüber würde ich doch wohl nichts zu sagen wissen; während der 10 Jahre seit der Konkurrenz hätten erstere etwas gelernt; die Vorlage sei unverweilt, ohne jede vorherige Kommissionsberathung, die ihr sonst leicht ein „anständiges Begräbniss" bereiten könne, anzunehmen. Zum Schluss glaubte Herr Gerwig die Versammlung noch darauf aufmerksam machen zu sollen, dass nach einer Zeit, in welcher der Verkehr schlecht gehe, man von allen Seiten Klagen höre, endlich einmal bessere Zeiten kommen müssten, dass man darum von Seiten des deutschen Reichs doch nicht mit dem zurückhalten dürfe, was die öffentliche Thätigkeit fördern, was das öffentliche Verkehrs- und Gewerbsleben vorwärts bringen könne. „Werfen Sie doch endlich einmal wieder — fuhr er fort — eine Summe, die schon lange parat liegt, hinein unter das Volk und lassen Sie die Menschen wieder etwas verdienen, lassen Sie die Künstler, die Architekten streben, geben Sie ihnen wieder einen Vorwurf und seien Sie nicht so entsetzlich nüchtern und verschlossen gegen die Bedürfnisse des Ganzen!"

Anlangend zunächst den Kölner Dom, die beiläufige Bemerkung, dass unsere bei dessen Fortbau thätig gewesenen Architekten schwerlich von Herrn Gerwig angerufen worden wären, wenn er deren Versündigungen an dem grossen Werke gekannt hätte, wie dieselben in meiner Schrift „Zur neueren Geschichte des Kölner Dombaues" sich dargelegt finden. Noch weniger als die Hinweisung auf die Leistungen heutiger Architekten am Kölner Dom erscheint die Bezugnahme des genannten Abgeordneten auf das allseitige Klagen über Stockung des Verkehrs- und Erwerbslebens geeignet, seine Aufforderung zu einer unverweilten Annahme der Vorlage zu begründen. Im Gegentheil lässt kaum etwas anderes das Drängen auf Errichtung eines sehr entbehrlichen Prachtbaues in einem bedenklicheren Lichte erscheinen, als die so vielfach hervortretende Verkehrsstockung, die in stätem Anwachsen begriffene soziale Noth, in Verbindung mit dem immer fühlbarer werdenden Steuerdruck. Während man in unseren Parlamenten unausgesetzt auf Mittel sinnt — leider durchweg vergeblich — diesen Druck zu ermässigen,

oder doch minder fühlbar zu machen, die stäts wachsende Auswanderungsfluth zu dämmen, während die verschiedenartigsten Projekte auftauchen, um der ärmeren Schichte der Gesellschaft aus der Noth zu helfen, ohne die vermögendere allzusehr zu belasten, sollte nicht einmal eine allseitige Beleuchtung der einschlagenden Verhältnisse mittels einer Kommissionsberathung angezeigt sein, wenn es sich, wie hier der Fall ist, um einen mindestens auf 28 Millionen Mark sich belaufenden Aufwand für besagten Prachtbau handelt? Einer Erwägung wenigstens möchte doch wohl meine an die Versammlung gerichtete Frage werth gewesen sein, ob nicht etwa die Beschaffung von gesunden Arbeiterwohnungen in bedeutenden Industrie-Plätzen einem dringenderen Bedürfnisse entspräche, als die Errichtung eines Palastes zur grösseren Annehmlichkeit derjenigen, welchen vorzugsweise die Obsorge für das Wohl Aller, namentlich aber der nothleidenden Volksklasse obliegt, und als die Beschaffung einer Präsidialwohnung „mit Stallung für 6 Pferde" u. s. w.

Die Majorität suchte sich und Andere durch den Gedanken zu beruhigen, dass die fraglichen Millionen längst schon für den Zweck bereit lägen; schwerlich werden indess die Steuerzahler in diesem Umstande einen Trost finden, zumal wenn sie noch bedenken, dass Millionen zum Zwecke der Zerstörung bestehender Bauten und weiterhin an Repräsentationsgeldern für den bis jetzt unremunerirt gewesenen Posten des Reichstagspräsidenten, verausgabt werden sollen. Von der rechten Seite des Hauses her gab diesem Gefühle einer jedenfalls nicht geringen Anzahl von Steuerzahlern der Abgeordnete Perrot Ausdruck. Solange wir genöthigt seien, von Jahr zu Jahr eine Anleihe zu machen, meinte er, befänden wir uns nicht in der Lage, monumentale Bauten aufzuführen, am wenigsten Luxusbauten; hätten wir Geld zuviel, so möchten wir es zu nützlicheren Anlagen verwenden. — Den Ausführungen des Abg. Gerwig gegenüber sei meinerseits hier noch bemerkt, dass dem Allgemeinen wenig damit gedient ist, wenn Berliner Künstler, Bau- und Zimmerarbeiter oder Lieferanten aus dem Bau Nutzen ziehen, vielleicht sich daran bereichern; draussen im Reiche ist man überdiess schon vielfach der Meinung, dass die Hauptstadt bereits allzuviel, auch zu Kunstzwecken, absorbire, eine Meinung, für deren Stichhaltigkeit in meiner Rede sich mancherlei Belege angeführt finden.

Von keiner Seite her ist bestritten worden, dass das dermalige Reichstagsgebäude nicht blos dem Bedürfnisse, sondern sogar den Anforderungen des Comfort ein Genüge leistet, nachdem ungefähr 2 Millionen Mark auf den ursprünglich vorhanden gewesenen Bau verwendet worden sind. Mittels der zweijährigen Zinsen des bereitliegenden Millionen-Capitals kann demselben die ihm stellenweise noch mangelnde Solidität gegeben werden, und stehen die anstossenden, sehr ausgedehnten Räumlichkeiten der vormaligen Porzellanfabrik zu etwa nöthig werdenden Erweiterungsbauten sozusagen bereit. Es kommt noch hinzu, dass die ganze innere, sehr kostspielige Einrichtung des jetzigen Reichstagsgebäudes in dem grossartigeren neuen nicht am Platze sein wird. Endlich ist die Lage des ersteren, ganz in der Nähe der meisten Ministerien und in einem belebten Stadttheile, an grosse Gärten grenzend, eine in jeder Hinsicht überaus günstige, was von der nunmehr gewählten Oertlichkeit nicht gesagt werden kann. Allein das Alles soll für nichts gelten und ausser Betracht bleiben; „es soll", rief der Abgeordnete Frhr. Schenck v. Stauffenberg aus, *„ein monumentales, grosses Gebäude errichtet werden zur Feier unserer Erinnerung an die Vereinigung der deutschen Stämme zur deutschen Nation."* Sämmtliche gegen die Vorlage erhobenen Einwendungen sind ihm „kleinliche Gesichtspunkte". Auch meine Hinweisung auf die wiederholte, allem Anscheine nach sehr ernst gemeinte, im Hinblicke auf die Vorkommnisse in

Berlin und Frankfurt während des Jahres 1848 auch nichts weniger als sachlich motivirte Aeusserung des Fürsten Bismarck, er trage sich längst schon mit dem Gedanken, das Parlament an einen kleineren Ort zu verlegen, ward nicht einmal der Erörterung werth befunden: es soll, es muss in Berlin „ein grosses monumentales Gebäude" für das deutsche Parlament errichtet werden. Leider hat der Abgeordnete Frhr. von Stauffenberg — ebenso früher die „sachverständigen" Oberbaurathe Lucae und Hitzig — vergessen, uns zu sagen, was er sich unter „monumental" denkt. Im Laufe der letzten Jahre sind auf Reichs- und Staatskosten gar viele als „monumental" qualifizirte und sehr hoch als solche bezahlte Bauten errichtet worden, welche einer ernsten Kritik nicht Stand halten können, so dass in dem Beiworte nichts Beruhigendes, weit eher das Gegentheil zu finden ist. Auch die Provinzen sind in dieser Beziehung nicht zurückgeblieben. Im Reichstage habe ich beispielsweise des in Düsseldorf jüngst, der herrschenden Mode gemäss, im sog. Renaissancestyl errichteten Ständehauses gedacht, dessen sehr reich ausgestattetes, mittleres Stockwerk nur von 2 zu 2 Jahren während 3 Wochen benutzt wird, während für die laufenden Geschäfte das Erdgeschoss und das auf 85 Stufen zu ersteigende oberste Stockwerk bestimmt sind. Ein als Kunstmäcenas sich aufspielendes Mitglied der rheinischen Provinzialstände glaubte zu noch grösserer Ehre der mit Steuern bereits überladenen Rheinprovinz auch noch die Ausstattung jenes mittleren Stockwerkes mit modernen Kunsterzeugnissen beantragen zu sollen und haben, dem Vernehmen nach, die Stände, ähnlich beseelt wie die Abgeordneten Frhr. v. Stauffenberg und Gerwig, dem „Ruhme" der Provinz noch das weitere recht theuer zu stehen kommende Opfer darbringen zu müssen geglaubt, während sie kalten Blutes die mächtigen, mittelalterlichen Thorburgen Köln's und so manches andere Kunstvermächtniss unserer Vorfahren fallen, beziehungsweise dem Ruin entgegengehen sehen, ohne eine helfende Hand darnach auszustrecken.

Welcher ästhetischer Charakter dem also in Berlin zu errichtenden monumentalen Musterbau, meines Dafürhaltens, zu Theil werden wird, habe ich oben bereits im Allgemeinen gesagt: halten wir uns gefasst auf aus Welschland bezogene Motive, dazwischen Anklänge aus Altgriechenland und Paris. — Alles um „die Vereinigung der *deutschen* Stämme zur *deutschen* Nation zu vervollbilden". Wie kann es auch anders sein? Wandern doch gerade unsere begabteren in den antikisirenden Akademieen gebildeten jungen Architekten fast ausnahmslos zum Zwecke ihrer Vervollkommnung nach Italien, von woher sie dann tausend- und tausendmal schon Gezeichnetes oder Kopirtes in die Heimath zurückbringen: etwa noch Fehlendes wird dann dort nach Anleitung französischer Musterbücher nachgeholt. Keinem kommt der Gedanke, einmal den Kanal zu kreuzen, zu sehen, was die Engländer, welche den germanischen Traditionen fast in jeder Hinsicht weit treuer geblieben sind, als wir Deutsche, auf dem Gebiete der Architektur leisten, und den so grossartigen und zugleich *echt* nationalen Schöpfungen der Scott, Street, Burges und noch vieler Anderen ihr Interesse zuzuwenden. In den Fachblättern spenden unsere Architekten sich wechselseitig lobende Anerkennung, und ignoriren nach Möglichkeit jede abfällige Kritik; wird dieselbe aber von „Dilettanten" geübt, so haben die examinirten „Träger der Wissenschaft" dafür nur ein vornehmes Achselzucken, wenn nicht schlimmeres, in Bereitschaft. Solchergestalt hält sich denn die deutsche Hochbaukunst auf der Höhe des Jahrhunderts.

Das Anfertigen zuverlässiger *Kostenanschläge* ist erfahrungsgemäss nicht die starke Seite unserer Architekten, wenigstens soferne es sich um Staatsbauten handelt. Schmeckt doch auch solche Arbeit für klassisch gebildete Künstler etwas gar zu sehr nach Handwerk. Am wenigsten lässt sich im Voraus übersehen, auf welchen

Betrag die innere Ausschmückung des neuen Parlamentshauses sich belaufen wird. Schon um der Würde ihrer Kunst willen kann bei den Malern und Bildhauern von Wohlfeilheit keine Rede sein; aus einem ähnlichen Grunde dürfen auch die Kunsttischler und -Schlosser sich nicht billig finden lassen. Eine einfache, stylgerechte, hauptsächlich durch Farbenharmonie wirkende Dekoration der Säle, wie solche in mittelalterlichen Schlossbauten üblich war, wird unserer fortgeschrittenen Zivilisazion nicht für entsprechend gehalten; an den Wänden müssen dramatisch komponirte Bilder in Staffeleimalerei-Manier prangen, soweit thunlich an irgend einen grossen, italienischen Maler erinnernd. Die in unseren Tagen stattgefundene Ausmalung der Meissener Albrechtsburg und in noch grösserem Massse des umgemodelten Berliner Zeughauses u. A. legen für Vorstehendes Zeugniss ab. Hat man doch sogar den alten Goslarer Ottonen-Palast, nachdem derselbe „möglichst zeitgemäss" zurecht gemacht war, mit einem grossen Wandgemälde modernakademischen Styles bedenken zu sollen geglaubt, an welchem der betreffende Maler 8 bis 9 Jahre hindurch ihn reichlich lohnende Beschäftigung findet! — Natürlich wollen auch die Bildhauer zeigen, was sie zu leisten vermögen, und dieselben sind gewohnt, die Kunst des Meissels, schon weil dessen Erzeugnisse weniger Abnahme finden, höher anzuschlagen als diejenige des Pinsels. Ebenso wenig wie die Maler werden sicherlich die Bildhauer bei den Schöpfungen unserer deutschen Vorfahren sich nach Mustern umthun, schon weil letztere sich auf das *Nackte* nicht in dem Massse verstanden und geworfen haben, wie die alten Heiden.

Zunächst handelt es sich nunmehr um die Aufstellung eines neuen *Programm's* und insbesondere um die Frage, ob zum Zwecke der Anfertigung eines Planes abermals eine Konkurrenz ausgeschrieben werden soll. Im Hinblick auf die Ergebnisse der ersten Konkurrenz dürfte es sich empfehlen, nur eine engere, unter auszuwählenden, bereits bewährten Architekten auszuschreiben. Natürlich würden die bisher verborgen gebliebenen „Genie's", zu welcher Kategorie gewiss nicht Wenige sich zählen, dagegen grossen Lärm erheben. Wollte man aus Rücksicht auf dieselben von den vielen, überaus bitteren Enttäuschungen absehen, welche eine allgemeine Konkurrenz nothwendig im Gefolge hat, so wäre einem jeden, nicht ausdrücklich zur Konkurrenz berufenen Architekten des In- und Auslandes die Einsendung eines Planes freizustellen.

Eine ganz besondere Schwierigkeit bietet die Art der Zusammensetzung und des Verfahrens der *Jury* dar. Diesen Punkt anlangend, hatte ich in meiner bereits erwähnten Schrift „Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk S. 18" den Vorschlag gemacht, bei einer engeren Konkurrenz den Preisbewerbern einen gewissen Einfluss auf die Zusammensetzung des Schiedsgerichtes zu gewähren und jedenfalls schliesslich „zu einer wechselseitigen, mündlichen Kritik der um den Vorrang streitenden Entwürfe vor versammeltem Schiedsgerichte, zu einer Art von kontradiktorischer Expertise zu veranlassen". Demzufolge würden auch nicht dem Baufache angehörende Jury-Mitglieder über die Schwächen und die Vorzüge der verschiedenen Entwürfe sich ein selbständiges, würdiges Urtheil bilden können. Zu angenehmer Ueberraschung gereichte es mir später, aus dem Werke von Viollet-le-Duc: Histoire d'un Hotel de ville et d'une Cathédrale (S. 93 u. fgd.) zu ersehen, dass im Jahre 1219 aus Anlass einer Konkurrenz zum Zwecke des Neubaues einer Kathedrale in Cluny, ein Verfahren der zuvor bezeichneten Art unter dem Vorsitze des Bischofs mit dem besten Erfolge stattgefunden hat; die betreffenden sehr interessanten Debatten werden uns an der angeführten Stelle zur Kenntniss gebracht. Ueber zwei ganz ähnliche Konkurrenz-Assisen aus Anlass von Kirchenbauten in Gerona (Catalonien) und Salamanca finden sich ausführliche Berichte in dem Werke von Street: Gothic architecture in Spain S. 85, 329, 484 und 511 ff.

Der aus Mitgliedern des Bundesrathes und des Reichstages zum Zwecke der Förderung der Bauangelegenheit zusammengesetzten Kommission ist keine leichte Aufgabe gestellt. Ich, an meinem Theile, glaubte, dem Drangen meiner Parteigenossen, mich abermals der Kommission beigesellen zu lassen, nicht nachgeben zu sollen. Das im Vorstehenden Dargelegte dürfte wohl schon zur Erklärung meines Widerstrebens genügen. Zu den verschiedenen, mir gewordenen Enttäuschungen, musste eben noch kommen, dass bei der am 13. Dezember 1881 stattgefundenen Reichstagsverhandlung, sowie später in der Deutschen Bauzeitung und der Leipziger Illustrirten Zeitung, die Schuld an der Verschleppung der Angelegenheit mir beigemessen wurde! Freilich hegte ich stäts ernste Zweifel, dass unter den bei uns zu Lande obwaltenden Verhältnissen ein Musterbau zu Stande kommen werde; dennoch aber wirkte ich nach Kräften zu diesem Ziele hin. So bezweckte denn auch jüngst wieder mein auf vorgängige kommissarische Berathung der Regierungsvorlage gerichteter Antrag im Wesentlichen nur eine allseitige gründliche Erörterung der einschlagenden Momente, eine Erörterung, die um so nothwendiger erschien, als die gesammte Sachlage während der letzten Jahre eingreifende Veränderungen erfahren hatte. Allein es sollte *„ein Ende gemacht werden"* — komme, was da wolle, koste es, was es wolle. Wenn die an solche Ueberstürzung sich knüpfenden Besorgnisse sich wider Erwarten als unbegründet, wenn die dawider angeführten Gründe, zumal die aus den vorhandenen Bedürfnissen unseres Volkes selbst geschöpften, sich glücklicherweise als nicht stichhaltig erweisen sollten — dann möge am Königsplatze zu Berlin ein Musterbau echt deutschen Gepräges sich erheben: ein Gegenstand der Freude für die Mitwelt und für die kommenden Geschlechter!

Köln. Dr. **August Reichensperger.**

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus „Rameaus Neffe" von Diderot.

Mitgetheilt von Ernst Ludwig.

Unsere meist so überaus witzigen Gegner, d. h. Diejenigen, welche in öffentlicher Presse diese Rolle spielen, haben die Lauge ihres für uns so unendlich schmerzlichen und vernichtenden Spottes auch über jene ungeheuerliche Erscheinung unseres Jahrhunderts ausgegossen, dass sich sonst ganz friedfertige und vernünftige Menschen über „einige Neuerungen auf dem Gebiete der Musik" wohl so erhitzen, sich so im Prinzipienstreit verbeissen konnten, dass allmählich zwei schroff gesonderte Parteien in beständigem erbitterten Kampf einander gegenüber getreten sind. So wenigstens muss jenen flinken Witzbolden der Kampf erscheinen, von dessen tieferen Motoren ja selbst eine Majorität der erhitzten Streiter selbst sich nicht recht bewusste Rechenschaft zu geben weiss. Für den äusseren Anschein bleibt es eben immer noch ein „musikalischer Prinzipienstreit". Wenn diese Leute aber nur ein wenig rückwärts blicken wollten in der kaum 200 Jahre alten Geschichte der modernen Musik, so würden sie finden, dass jene „ungeheuerliche Erscheinung" durchaus nicht neu sei. Bei jeder Neuerung auf dem

Gebiete der Musik, wie auf dem der Poesie, hat es sich darum gehandelt, aus dem Formalismus heraus und dem wahren unmittelbaren Ausdruck der Empfindung näher zu kommen. Auch dies ist ein „Fortschritt" und mehr als das: das Werden und Wachsen einer menschlichen Kultur. Die Musik, als die seelischeste, körperloseste aller Künste, vermag naturgemäss auch die unmittelbarste Wirkung auf die Seele hervorzubringen; sie wird vom Zuhörer in eben dem Maasse unmittelbar empfunden, als ihr Schöpfer sie unmittelbar empfunden hat. Es liegt auf der Hand, dass ebendeswegen ihre Wirkungen viel hinreissendere sein können, als die jeder anderen Kunst, und weiterhin auch, dass jeder Mensch der „Musik hat in ihm selber", auch wenn er gerade kein Musiker ist, überhaupt in seinen Empfindungen, und vielleicht auch in den Aeusserungen derselben, rascher, heftiger und tiefer sein wird. Daher denn auch musikalische Menschen im höheren Sinn gemeiniglich leidenschaftlicher, enthusiastischer, hingebender und beziehungsweise schroffer zu sein pflegen als nüchterne Wort-Menschen. Niemals haben Werke anderer Künste so überwältigende, aufregende Eindrücke hervorgerufen als diejenigen Musikwerke, welche eine entschiedene Annäherung an das Ziel der Gefühlsunmittelbarkeit darstellten. Wir haben noch Zeugnisse von der hinreissenden Wirkung der dritten Preismesse Palästrina's, welche derselbe im Auftrage der Kommission zur Reinigung des kirchlichen Gesanges komponirt und damit den Beweis geliefert hatte, dass man, trotz allen kontrapunktischen Künsten und melismatischen Verschlingungen, der durch den Text ausgesprochenen Empfindung einen allgemein verständlichen, ergreifenden Ausdruck zu geben vermöge. Palästrina ward seit dieser That wie ein Halbgott verehrt und später im St. Peter beigesetzt. Was Wunder, wenn jede derartige Neuerung auf dem Gebiete der Musik ihre begeistertsten Anhänger in den musikalisch-naiven Menschen, ihre erbittertsten Feinde in den Reihen der Zunftmusiker findet, welche sich, ihres Unvermögens zum Höhern zornig bewusst, um so ingrimmiger an das Ueberlieferte klammern. So sah die europäische Welt schon einmal einem erbitterten Musik-Streite zu, der mit dem, welchen wir heutzutage ausfechten, auch schon öfters aufgewiesene Aehnlichkeit hatte. Es war diess bekanntlich der Kampf der *Gluckisten* gegen die *Piccinisten* in Paris. Der Prinzipienkampf datirte von der Berufung der italienischen Operntruppe, der *Bouffons*, nach Paris, mit welcher bald die Anhänger *Rameaus*, des Nachfolgers *Lully's* und damaligen Alleinherrschers auf dem Gebiet der seriösen Oper, in Konflikt geriethen. Trotz des grossen Respektes, den die Franzosen für den grossen Rameau, für sein eminentes technisches Können, seine übermässige Fülle der Instrumentation, seinen überaus kunstvollen, aber gegen das Orchester kaum mehr aufkommenden Gesang hegten, so brachte doch bald der sinnliche Reiz der leichten, melodiösen, lustigen italienischen Musik Viele zum Abfall; besonders seit Piccini, der damals berühmteste Vertreter der *opera buffa*, nach Paris berufen worden war. Fast der ganze Hof, Rousseau, Diderot und viele andre hervorragende Persönlichkeiten traten auf Seite der Bouffons, und der grosse Rameau, dessen Schwulstigkeit und Poesielosigkeit immer mehr durchschaut ward, verfiel dem Gespött seiner leicht gelangweilten Landsleute. Charakteristisch für ihn und den Spott seiner Gegner ist der Ausspruch, der ihm in den Mund gelegt wird: „Gebt mir eine holländische Zeitung, ich will sie in Musik setzen". — Einen wunderbaren, wirklich genial zu nennenden Ausdruck hat diese Epoche des musikalischen Prinzipienstreites in dem herrlichen Dialog *„Rameaus Neffe"* von Diderot empfangen; ein Werk, das bekanntlich erst durch Goethes Uebersetzung des so lange sorgfältig verborgen gehaltenen Originals fünfzig Jahre nach seiner Entstehung an das Tageslicht kam. Wer darin so drastisch geschilderte prächtige Lump, Erznarr, gewissenlose Schmarotzer und bissige Satyr

Rameau, Neffe des Tonsetzers, ist bei aller seiner Verkommenheit doch das wahre Urbild und die Quintessenz eines Musik-Menschen zu nennen. Alles was ich oben als Merkmal eines solchen hervorhob, ist in ihm vereinigt. Dass er nebenher ein so ausgemachter, verkommener Hallunke sein konnte, kommt vielleicht nur daher, dass er kein Geld und keine feste Beschäftigung hatte. — Geräth er aber in sein eigentliches Fahrwasser, in ein Musik-Gespräch, so verwandelt er sich plötzlich in einen ganz und gar idealen Menschen. Er stellt die höchsten Forderungen an seine geliebteste Kunst, beurtheilt alle Leistungen in derselben mit der Schärfe eines Philosophen und zugleich mit dem vorschauenden Prophetenblick des Empfindungs-Genies. Wenn er im Kaffeehaus des Palais royal vor einem zufälligen Publikum, um seine Ansichten klar zu legen, ganze Opern agirt, singt, pfeift, brüllt, quietscht, donnert, säuselt, so steht ihm der überraschendste Ausdruck der ganzen Skala menschlicher Empfindungen und Leidenschaften zu Gebote, und verwundert fragt man sich: wie kommt es, dass dieser wunderliche Lump nicht der grösste Dichter, Komponist, Sänger, Schauspieler, Instrumentalist seines Jahrhunderts ist? Ganz natürlich, dass solch einem enthusiastischen musikalischen Naturalisten die gequälte, bombastische Musik seines Oheims ein Gräuel sein musste, und dass er sich, wie auch Diderot selbst, daher mehr zu der frischen, anmuthigen Weise der Italiener hingezogen fühlte. Es ist festzuhalten, dass dieser Dialog vor dem Auftreten Gluck's, vor dem entscheidenden Umschwung der Dinge durch den Erfolg der „Iphigenie in Tauris" im Jahre 1779, stattfand — sonst hätte Rameau sicherlich zu den begeistertsten Gluckisten gehört. So aber hielt er sich äusserlich zu den Italienern, während sein innigst ersehntes Ideal weit über deren Leistungen hinausging, und er darin mit Seherblick das heute herrlich Vollendete ahnte.

Hören wir ihn selbst.

Auf die Frage Diderot's, wo denn in der Natur das Muster des Gesanges zu finden sei, denn jede Kunst gehe doch von der Nachahmung der Natur aus, antwortet Rameau:

„Es ist die Deklamation, wenn das Muster lebendig und empfindend ist; es ist der Klang, wenn das Muster unbelebt ist. Man muss die Deklamation wie eine Linie ansehen, und den Gesang wie eine andre Linie, die sich um die erste herschlängelt. Je mehr diese Deklamation, Muster des Gesanges, stark und wahr ist, an je mehr Punkten der Gesang, der sich ihr gleichstellt, sie durchschneidet, desto schöner wird er sein . . . . *Musice seminarium accentus*, der Accent ist die Pflanzschule der Melodie. Und darum überlegt nur, wie schwer und bedeutend es ist, ein gutes Recitativ schreiben zu können. Es giebt keine schöne Arie, daraus man nicht ein schönes Recitativ machen könnte, kein schönes Recitativ, daraus ein geschickter Mann nicht eine schöne Arie ziehen sollte. Ich möchte nicht behaupten, dass einer, der gut rezitirt, auch gut singen werde; aber ich wäre sehr verwundert, wenn der, der gut singt, nicht gut rezitiren sollte."

Wieviel neudeutsches Musikverständniss steckt nicht in diesen Aussprüchen der Franzosen aus dem vorigen Jahrhundert! Da haben wir ja unser melodisches Prinzip, unsere Ansicht von der Schätzung einer Melodie und zum Schluss auch noch von der Schätzung eines Sängers!

Er fährt dann fort, dass sich die Instrumentalbegleitung zum Gesang verhalte, wie dieser zur Deklamation, und fügt hinzu: „Ist der Violinist nicht der Affe des Sängers, der, wenn künftig das Schwere an die Stelle des Schönen treten wird, sich gewiss zum Affen des Violinisten macht? Aber man heftet uns nichts mehr auf! Man wird uns an die Nachahmung der leidenschaftlichen Accente, der Natur-Accente, durch Gesang und Stimme und durchs Instrument gewöhnen: denn das ist der ganze Umfang musikalischer Gegenstände."

Man heftet uns nichts mehr auf! Ach was hat man uns nicht alles aufgeheftet, ehe wir uns wieder auf den Standpunkt zurückkämpften, den dieser Mann schon vor mehr als hundert Jahren erreicht hatte. Wie bald machten geistlos nachträllernde Epigonen des unsterblichen Seelensängers Mozart's mit ihrer „süssen" Melodik, zumal aber der lustig moussirende Klingklang des genialen Schaumkünstlers Rossini, und gar der anderen Italiener, jene Vorarbeiten der Franzosen und die Thaten Gluck's vergessen! —

Aber nun kommt das Beste. Er spricht von den Texten seiner Zeitgenossen und knüpft daran Betrachtungen über das Verhältniss von Text und Musik, welche uns aus der Seele gesprochen und für jene Zeit, wo im rezitirten Drama noch der steifste Klassizismus herrschte, schier unbegreiflich sind. Diderot fragt, ob denn die Texte der Quinault, la Motte, Fontenell so schlecht seien, und Rameau antwortet:

„Es sind nicht sechs Verse hintereinander in allen ihren allerliebsten Gedichten, die man in Musik setzen konnte. Es sind geistreiche Sprüche, zärtliche, zarte Madrigale. Aber um zu wissen, wie leer das von Hülfsmitteln für unsere Kunst ist, für die gewaltsamste aller Künste, selbst die Kunst des Demosthenes nicht ausgenommen, lasst Euch solche Stücke vorlesen und sie erscheinen Euch kalt, ohnmächtig, eintonig: denn nichts ist darin, was dem Gesang zur Unterlage dienen könnte. Ebensogern componirte ich die Maximen des Rochefoucault oder die Gedanken des Pascal. *Der thierische Schrei der Leidenschaft hat die Reihe zu bezeichnen, die uns frommt.* Die Ausdrücke müssen übereinander gedrängt sein, die Phrase muss kurz sein, der Sinn abgeschnitten, schwebend, damit der Musiker über das Ganze sowohl wie über die Theile herrsche . . . . ." (Er führt einige Beispiele an und fährt dann fort:) „Die Leidenschaften müssen stark sein. Die Zärtlichkeit des lyrischen Poeten und des Musikus muss extrem sein. Wir brauchen Ausrufungen, Interjektionen, Suspensionen, Unterbrechungen, Bejahungen, Verneinungen, wir rufen, wir flehen, wir schreien, wir seufzen, wir weinen, wir lachen von Herzen. Keinen Witz, keine Sinngedichte, keine hübschen Gedanken, das ist zu weit von der einfachen Natur. Und glaubt nur ja nicht, dass das Spiel der Theaterkünstler und ihre Deklamation uns zum Muster dienen könne. Pfui doch! Wir müssen es kräftiger haben, weniger manirirt, wahrer. Einfache Gespräche, die gemeine Stimme der Leidenschaft sind uns um so nöthiger, als unsere Sprache monotoner ist und weniger Accent hat. (Als die italienische nämlich.) Der thierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen bringt ihn hervor."

Ich brauche dem wohl kaum noch etwas hinzuzufügen. Man behalte nur im Auge, welcher Zeit Kind Rameau, beziehungsweise sein Dolmetsch Diderot, war. Dass er über die gegebenen Formen seiner Zeit nicht hinwegkonnte, ist sehr begreiflich: er glaubte alle seine Forderungen innerhalb der alten Operaformen mit Arien, Duetten, Finales etc. erfüllbar, ja er sah sie in einzelnen Werken, oder mindestens Stellen in Werken seiner Zeit, wirklich erfüllt. Hätte er aber Gluck's Iphigenie noch erlebt, so würde er vielleicht in ihr die Vollendung seiner Forderungen erkannt haben und eben dadurch dazu gekommen sein, nun wieder weiter zu schauen und noch höhere Ziele zu setzen, Ziele, wie sie z. B. Herder im Geiste sah, als er über Gluck jenen prophetischen Ausspruch that, den jeder Wagnerianer eigentlich auswendig wissen sollte, und welchen ich deshalb zum Schluss noch hier anfügen will:

„Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — diesen Trodlerkram werthloser Töne verachtend — die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine

Musikus brütet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er herab und liess, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer und vielleicht arbeitet ihm bald Jemand vor: dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklanges umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eines sind." —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Bayreuther Fonds und Sammlungen.

Wir bringen mit Folgendem die in Bayreuth oder für Bayreuth gegründeten Fonds, sowie sonstige Sammlungen, welche wir während des letzten Jahres eröffnet haben, in die Erinnerung unserer Leser:

1) den Fonds des Bayreuther Patronatvereines; freiwillige einmalige, oder in Raten gezahlte, grössere Gaben zur Unterstützung der Bayreuther Unternehmung (Ermöglichung jährlicher Festspiele und musikalischer Aufführungen, als dauernde Stylbildungsinstitution);

Rechte dafür: je 100 ℳ = 3 Besuche desselben Festspieles oder je 1 Besuch zweier verschiedener Festspiele,
„ 1000 ℳ = lebenslängliche Mitgliedschaft;

(NB. hierzu kamen in letzter Zeit noch ℳ 100 aus Berlin, und ℳ 100 aus Mecklenburg)

2) die Garantiescheine, zu vorheriger Sicherstellung der Festspiele gegen ein etwaiges Defizit durch Zeichnung grösserer Summen, von 100 ℳ an, davon eventuell ein prozentualer Theil zu zahlen ist, wenn ein Defizit sich herausstellt (ohne besondere Rechte);

3) den Wiesbadener Fonds, gegründet von der Mitgliederversammlung in Wiesbaden zu Ostern 1880, behufs Deckung der Kosten für besondere Unternehmungen zur Beförderung und Bekanntmachung der Bayreuther Sache (Vorträge, Zeitungsartikel etc.) — (NB. hierzu kamen neuerdings ℳ 20 aus Graz);

4) den Fonds für Freiplätze, welche an Minderbemittelte bei den Festspielen vertheilt werden sollen;

(NB. hierzu kamen neuerdings ℳ 500 aus dem Hauptfonds, übertragen durch ein Berliner Mitglied, welches selbst die Festspiele nicht besuchen kann);

5) die Sammlung zu einem würdigen Grabdenkmal für Heinrich von Kleist;

(NB. hierzu kamen in letzter Zeit ℳ 10 aus Graz.) —

Der gewöhnliche Jahresbeitrag der Mitglieder des Patronatvereines, welche nebst den Fondsspendern allein das Recht zum Besuche der ersten Vorstellungen der Festspiele besitzen, und auch die „Bayreuther Blätter" gratis erhalten, beträgt ℳ 15. —

Vereinsnachrichten.

Der *akademische Wagnerverein* in Wien beschloss das Jahr 1881 mit einem „internen Abend" (27. Dez.), welcher durch die Mitwirkung des früheren, unvergesslichen, musikalischen Leiters dieser Abende, des jetzigen Karlsruher Hofkapellmeisters Felix Mottl, ein ganz besonderes Interesse gewann. Derselbe brachte das Siegfried-Idyll und das Rubinstein'sche musikalische Bild „Parsifal und die Zaubermädchen" zu Gehör, wie er auch den Klavierpart zu zwei von Frau Kupfer gesungenen Liszt'schen Liedern und in „Isoldens Liebestod" ausführte. Ausserdem enthielt das Programm des Abends Haydn's Edur-Trio für Violine, Cello und Klavier, gespielt von Herrn Winkler, Luka und Reinhold, die Bach'sche Violin-Sonate in Edur, gespielt von Herrn Winkler und Reinhold, und Liszt's „Tasso" auf 2 Klavieren gespielt von Herrn Schalk und Spigl. —

Einen *Vortrag im Interesse unserer Sache* über Richard Wagner's „Tristan und Isolde" hielt am 14. Dezember 1881 in Leipzig, mit Rücksicht auf die dortige Aufführung dieses Werkes, der frühere Vorstand der Leipziger Akad. W.-V.'s, Herr Paul Marsop. —

Auf Einladung des *Richard-Wagner-Vereins* in Cassel hielt am 21. Januar dortselbst der Hofschauspieler Max Marterstaig einen Vortrag über Goethe's *„Faust"*. Indem er den Erlösungsgedanken in der Dichtung durch beide Theile nachzuweisen suchte, nahm er auch Bezug auf Wagner's „Ring der Nibelungen", als ein in gleichem ideellen Boden wurzelndes Kunstwerk. —

Litterarische Neuigkeit.

Wenn wir ein Werk über Wolfram von Eschenbach's „Parzival" an dieser Stelle empfehlend zur Anzeige bringen, so glauben wir uns versichert halten zu dürfen, dass unsere Leser durch die bisher in unseren Blättern veröffentlichten Artikel über „Parzival" und „Parsifal" zur richtigen Schätzung des Verhältnisses dieser beiden Werke zu einander vollkommen angeleitet und vor Missdeutungen und Irrthümern in dieser Hinsicht dauernd geschützt sein werden, denen man leider in weiteren Kreisen immer noch und zu oft zu begegnen hat. — Es ist ein rühmenswerther Vorzug des hier vorliegenden Werkes *„der Parzival Wolframs von Eschenbach"* von Wilhelm Meyer-Markau (Mitglied des Bayreuther Patronatvereines), dass es in keiner Weise jene irrthümliche Manier der üblichen „Kritik" nachahmt, den „Parsifal" Wagner's, dieses durchaus selbständige Dichterwerk, nach Wolfram'schen Massen zu messen und wie eine dramatisch modifizierte Neudichtung des mittelalterlichen Epos zu betrachten. Bis auf einzelne Zitate aus W.'s Drama zur Charakterisierung verwandter Situationen und eine Stelle über die besonders klärende Auffassung des neuen Dichters im Bezug auf das schwierige Problem der „Frage", wird Wagner in diesem Buche gar nicht erwähnt. Um so mehr war dasselbe der Annahme der Widmung von Seiten des Meisters werth, der sich darin eine fleissige und treffliche litterarische Arbeit über einen auch ihm werth gewordenen edelen deutschen Dichtungsstoff als Zeichen der Verehrung seiner Kunst von dem Verfasser dargeboten sehen durfte. Wir anderen Leser finden in dem Buche zunächst Wolfram's Leben und Wirken, nach den vorhandenen Quellen, uns mitgetheilt; danach eine belehrende, wohl konzentrierte Darstellung der Grals- und der Artussage, bei welcher Gelegenheit übri-

Sens auch die Widerlegung der Cassel'schen Gralsdeutung nach den Bayreuther Blättern (1881. IV. S. 181 ff.) zitiert wird; ferner die Angabe der Quellen der Parzivaldichtung und eine ausführliche Wiedergabe des Inhaltes des Epos mit vielen gutgewählten Zitaten; und endlich, für Manche wohl als interessantesten Theil, auf 4 Bogen eine eingehende kritische Abhandlung über die Komposition, die sprachlichen Eigenthümlichkeiten, die Form, die äussere Eintheilung des Gedichtes, über seine Vergleichungen mit Goethe's Faust, Dante's divina commedia, dem Alexander des Pfaffen Lamprecht und Gottfried's Tristan, sowie über den Einfluss des „Parzival" auf Dichtungen des späteren Mittelalters. Ein Verzeichniss der Handschriften und Ausgaben bildet den Anhang. — Der alte berufene Kenner Wolfram's San Marte (A. Schulz) hat dem Verfasser seine besondere Anerkennung für die glückliche Bewältigung seines Stoffes ausgesprochen.

Dieses Werk (9 Bogen stark, mit einer Abbildung des Wappens Wolfram's) wird von der durch ihre ermässigten Preise Wagnerischer Musikwerke unseren Lesern schon wohl bekannten Firma P. Pabst in Leipzig (Neumarkt 13) an Vereinsmitglieder für ℳ 2 (anstatt ℳ 2.50) abgegeben.

Geschäftlicher Theil.

An unsere vegetarisch lebenden Mitglieder

richten wir auf Wunsch und Anregung einiger derselben die allgemeine Bitte um gef. Angabe ihrer Namen und der Zeit (Datum und Dauer) ihrer beabsichtigten Anwesenheit bei den diesjährigen Festspielen, um danach womöglich für die Einrichtung eines vegetarischen Tisches hierselbst Sorge tragen zu können.

Bayreuth, 1. Februar 1882.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter."

Diesem Doppelstücke liegt für sämmtliche Abonnenten, sowie für die Vereinsmitglieder in Deutschland und Oesterreich, als Beilage ein Vortrag von Otto Rabe „Die Thierschutzfrage im Lichte der vegetarischen Weltanschauung" bei; ausländischen Mitgliedern kann derselbe nur auf besonderen Wunsch, und soweit der Vorrath reicht, gratis zugesendet werden.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

März. Drittes Stück. 1882.

Inhalt: — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. III. Eine Festbetrachtung zu Goethe's 50jährigem Todestage. Von Ludwig Schemann. — Das Persische Theater. Vom Grafen Gobineau. II. Die Tekyeh's oder Theater. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XIII. Die Frage der Vivisektion im deutschen Reichstage. Von Bernhard Förster. — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Verwaltungsrathes. —

Reklamationen ausgebliebener Exemplare der „Blätter" laufen bei der Redaktion oft erst nach Monaten ein, da meistens die Absendung von hier richtig erfolgte, so wäre bei sofortiger Reklamation auf der Post das Fehlende wohl noch zu erhalten gewesen, während nun die Jahrgänge unserer Vorräthe zerrissen werden müssen, um den derart verspätet gestellten Ansprüchen zu genügen. Diese kann fernerhin nur noch in besonderen Ausnahmefällen geschehen, um aber die rechtzeitige Reklamation auch unsererseits den Lesern zu erleichtern, werden wir von jetzt schon am Schlusse jedes Stückes das voraussichtliche Datum der Ausgabe des Nachfolgenden angeben, so dass, wer dasselbe in der Woche nach diesem Datum noch nicht erhalten haben sollte, es gleich bei seiner Postanstalt reklamiren kann. Erst wenn diese den Fragte nicht übernehmen zu können erklärt, würde bei der Redaktion zu reklamiren sein.

Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft.

III. Eine Festbetrachtung zu Goethe's 50jährigem Todestage.

Von Ludwig Schemann.

I.

Wir durften bei einer früheren Gelegenheit einen Gedächtnisstag Goethe's als einen Tag der Freude, ein denkbar schönstes Menschheitsfest bezeichnen; und in der That reimt uns Nichts aus der Stimmung reinster Erhebung, wenn es auch seinem Tode gilt. Als der Meister das Auge schloss, das liebevoll wie nur je eines auf den Menschen und ihrer Welt geruht hatte, wer wäre da der Vermessene gewesen, der in dem vollbrachten reichsten Lebenslaufe das Mindeste anders gewollt hätte? anders im Eingreifen des Geschickes, das hier einmal zwiefach gütig sich erwiesen hatte, indem es einen grossen Führer dem Menschengeschlechte nicht nur in's Leben sandte, sondern auch,

nach dessen Begriffen, „glücklich" hindurchgeleitete; anders vollends in den weitverzweigten Wegen, die nun dieser grosse Führer durch das Leben gewandelt war? Wenn es zwar scheinen möchte, als sei gerade in diesem Leben übermässig Vieles verstreut, ja verloren, so steht dieser scheinbaren Thatsache die ganz anders wirkliche gegenüber, dass Goethe, wie bisher kein anderer Dichter und Denker seiner Nation, gewirkt hat. Nicht zwar in dem Sinne, dass etwa dem einen gewaltigen Gesammtideale, das schliesslich doch auch dieser universellste Geist angestrebt hat, einer Weltkultur, sich auftürmend aus national ausgebildeten Sonderkulturen, die Völker, oder auch nur sein eigenes, mit raschen Schritten näher gekommen wären. Aber er selbst hat sich jenes Ideal, wie zur Vorsicht, in eine Fülle von Einzelidealen aufgelöst, damit, wenn denn auch der schwerste und steilste Hauptweg nicht eingehalten werden könnte, doch auf vielen anderen Wegen ein Erreichen des Zieles möglich und ein völliges Verirren ausgeschlossen bliebe. Am Deutlichsten wird uns dies werden, wenn wir uns Goethe's Verhältniss zur Kunst, und daneben das analoge unseres Meisters vergegenwärtigen. Zweifellos hätte dieser, auf einer Erde ohne Kunst vom Schicksal ausgesetzt, als Erstes erkannt, dass er auf einen falschen Planeten gerathen sei, und als Zweites versucht, auf diesen Planeten die Kunst zu verpflanzen. Goethe dagegen würde auch ein anderes Lebenselement gefunden haben, in dem er sich zur Förderung der Kultur hätte angeregt fühlen können. Die Suprematie der Kunst im Wettringen der geistigen Mächte war zu seiner Zeit noch nicht eine so ausgemachte Sache, wie sie es uns heute erscheint. Er hat daher auch nicht, wie Schiller, wie unser Meister, seine ganze Energie darauf verwandt, ihr zum Siege zu verhelfen, sondern sich damit begnügt, an seinem Theile eine hohe, unvergängliche Kunst zu *schaffen*, die immerhin zunächst nur im Stillen fortwirken mochte, und welcher grössere Einwirkungen zu ermöglichen er den kommenden Entwicklungen überliess. Wenn es ihm so möglich ward, verhältnissmässig ungestört, in rastlosem Schaffen, die Poesie in allen ihren Formen, von den anscheinbarsten bis zu wahrhaft übergewaltigen auszubilden, so trieb ihn, neben seinem künstlerischen Drange, ein kontemplativer Hang, sie alle mit ebenso mannigfaltiger *Weisheit* zu erfüllen. Es ist immer derselbe Lehrer, mag er nun durch das Kunstwerk selbst, oder nur in einer künstlerischen Form lehren; immer der gleiche Weise, sei er zahm oder wild in seinen Xenien — am Weisesten doch vielleicht in den zahmen! — , epigrammatisch oder sprichwörtlich, Verherrlicher von Natur und Kunst, oder Interpret von Gott, Gemüth und Welt. Mehr noch als durch die Verquickung von künstlerischen Formen und spekulativer Weisheit hat Goethe durch Anbau der reinen Wissenschaft dem Idealismus eine Atmosphäre, der Kunst Hilfsmächte zu schaffen sich bemüht. Die ungemein hohe Auffassung von der Wissenschaft, die er hierdurch bekundet, ist freilich vielfach verkannt worden, und gerade die Männer vom Fach haben ihm sein Bemühen wenig gedankt, sodass erst hier Goethe'n Sorgen und Steuungen

erwuchsen. Aber indem er nun auch hier gerade mit seiner wuchtigen Persönlichkeit ungleich nachdrücklicher eintrat — man beachte einmal die bis zur Schroffheit gehende Energie des Tones in seinen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen im Gegensatze zu seiner milden und toleranten Auffassung in Kunstangelegenheiten —, erzwang er eine Gesammtwirkung, der sich am Ende auch die Widerstrebendsten beugen mussten.

Kaum eine geistige Entwicklung in der Richtung auf eine deutsche Kultur, die nicht irgendwo an Goethe anknüpfte, sehr häufig gerade an solche Elemente, die dem oberflächlichen Blick verstreut und verloren schienen. Ausnahmslos allen bedeutenden Geistern, die nach ihm gekommen sind, hat er wie ein guter Genius an der Wiege gestanden; bei ihren schöpferischen Prozessen haben sie ihn wieder und wieder um Rath gefragt, und ihre produktivsten Ideen sind unter seiner Aegide ins Leben getreten. Wollen wir hierfür ein schönes symbolisches Zeichen, so haben wir nur darauf hinzuweisen, dass Goethe, wie nie ein anderer Dichter, der Mann der *motti* geworden ist*). Und dies nicht allein den geistigen Führern. Unendlich Vielen ist der Name Goethe's selbst ein Motto geworden, das sie sich an seinem Gedächtnisstage besonders gegenwärtig halten und seinen Sinn zu ermessen suchen mögen. Auch wir brauchen wohl einer solchen Beziehung uns nur deutlich bewusst zu werden, am Allerwenigsten aber eine solche erst zu entdecken. Und zwar können wir uns heute nicht damit begnügen — was wir ja übrigens in unsern „Stimmen aus der Vergangenheit" schon mehrfach gethan haben, und was uns freisteht ins Unendliche fortzusetzen — auf gut Glück aus dem unermesslichen Reichthum seiner Geisteswelt einen möglichst grossen Theil einzelner Paränesen und Maximen zur allgemeinen oder besonderen Bestätigung unserer Ideale und Tendenzen herauszugreifen. Wir würden damit nur einer Vergünstigung uns theilhaft machen, deren, unter den verschiedensten anderen, auch recht dubiöse Elemente sich gemeinsam mit uns berühmen dürften. Denn das ist ja nicht zu leugnen, es lassen sich auch Beziehungen zu Goethe einreden; und wenn man mit oberflächlichem Sinn an die Ueberfülle Goethe'schen Denkens und Dichtens als ein blosses *Nebeneinander* heranträte, dann würde am Ende ungefähr Alles sich aus ihm beweisen und Alles widerlegen lassen, und verwirrende Widersprüche nachzuweisen könnte dann nicht schwer sein. Wohl aber würde der Meister selbst mit verdientem Spotte dem also Verwirrten zurufen: „Thor, der Du das Widerstreitende der eigenen Existenz in mein Werk hinübertragen willst! Meine Weltweisheit ist einig in sich, wie die Welt selbst; mögen Hunderte sie verschieden auffassen, für *Stückwerk* kann nur der *unbelehrte Mensch*, das Fragment aller Fragmente, die eine wie die andere erklären!"

*) Hat es nicht etwas fraulich Anmuthendes, wenn Schopenhauer, der sicher die Hälfte seiner Zitate Goethe'n entnommen hat, sehr oft ihn ganz ohne Nennung des Namens, oder aber mit „G." citirt — als die allbekannte, nie versiegende Quelle der Weisheit?

Fort also zuvörderst mit dem trügerischen Scheine, als sei das Lebenswerk Goethe's eine dürftige Musaik — ein Kunstwerk ist's, ein *Bild*, dessen Sinn dem liebevollen Beschauer nicht lange ein Geheimniss bleiben kann.

Wie ungemein leicht wäre es nun für uns, die Züge dieses Bildes zu uns sprechen zu lassen, wenn wir, mit einer heute weit verbreiteten Meinung, Goethe's „Universalität" so verstehen wollten, dass ihm, *unter Anderen*, auch die Musik, die Seele unserer Kunst, in ihrem Wesen und all ihren Aufgaben vollauf erschlossen gewesen sei. Dann stände er anscheinend noch viel unmittelbarer als Schutzpatron unseres Kunstwerkes der Zukunft da, als wir es auch so immer noch zu zeigen hoffen. Aber nur anscheinend; in Wirklichkeit wird uns recht wenig damit geholfen sein, wenn man ihn nun auch noch ganz akademisch als „musikalisch" aufputzt, und wir uns so mit einer allermindestens zweifelhaften Seite seines Wesens — einem kalten Streiflicht des „Bildes" — begnügen sollten, da wir vielmehr uns sehnen, an der Ganzheit seines Geistes theilzunehmen, einen vollen und warmen Liebesblick von seinem Bilde uns zu gewinnen. Verhalten wir uns daher vorerst etwas vorsichtig und misstrauisch gegen jene in jüngster Zeit immer erneuten Versuche, und schliessen wir gleich aus der Thatsache, dass in die bienenhaft emsig betriebene Goethe-Forschung die Frage nach seinem Verhältnisse zur Musik erst seit kaum einem Jahrzehnt hineingeworfen worden ist, nicht mit dem Ersten, der sie beantwortet hat, dass hier ein langes, allzuspät gewähntes Versäumniss vorliege, sondern, dass man sich eine Aufgabe *setzte*, zu der eine innere Nöthigung eben früher nicht vorgelegen hatte und auch jetzt nicht sowohl aus gewichtigen Momenten oder neuen Aufschlüssen aus dem Leben des Meisters zu erwachsen schien, als aus der über jede Ahnungsmöglichkeit Goethe's hinausgehenden Entwicklung und Wirkung der ihm zuvindizirten Kunst in dem seit seinem Tode verflossenen halben Jahrhundert. Wie man sich im Uebrigen erfreulicher Weise gewöhnt hatte, den Geist Goethe's wie einen neuen Tiresias immer wieder unter sein Volk zu beschwören, wo es Räthsel zu lösen, Weisheit zu sprechen gab, so trug man nun auch das prophetische Voraushören der nach ihm immer mächtiger erklingenden Weltstimme der Musik in das Leben des Mannes hinein, der, wie mit dem „ewigen Weltauge" selbst, durch alle anderen Künste hindurch Vergangenheit und Zukunft überschaut hatte. Und wenn uns nun immerhin allmählich unwiderleglich klar gemacht worden ist, dass Goethe in seinen mannigfachen Beschäftigungen mit Musik es zuletzt zu recht respektabeln Kenntnissen in derselben gebracht habe, so wollen wir auf die kurzathmige Freude solcher Erkenntniss vorerst gerne verzichten und, das Nähere über Goethe's Verhältniss zur eigentlichen Musik einer besonderen Untersuchung vorbehaltend, an die unendlich bezeichnendere Erscheinung uns halten, dass er gerade in Höhenmomenten seines sonstigen, eigentlichen Schaffens die Musik selbst als ihm fern entrückt betrachtet und sehnende Blicke in ihr Wunderreich hinübergeworfen hat.

Da wir also in Goethe's Beziehungen zur Tonkunst nicht ohne Weiteres unsere Beziehungen zu ihm wiederfinden können, und andererseits doch einzig eben seine Stellung zur „*Musik*" uns jenes Motto zu erschliessen vermöchte, nach dem uns verlangte, so kann unsere Frage heute nur die sein: wie stand Goethe zu den geistigen Mächten, deren Gesammtwalten in ihrer Durchdringung mit der deutschen Musik Wagner unter dem „Geist der Musik" begreift, zu Christenthum, Philosophie und tragischer Kunst?

II.

Als Ausgangspunkt für diese Betrachtung diene uns eine Stelle aus einem Briefe Wilhelm von Humboldt's,*) in dem dieser davon spricht, dass das klassische Alterthum eine Trümmer eines ursprünglich höheren Menschengeschlechtes sei, und wir Modernen uns daher immer nach diesen Zeiten zurücksehnten. Es heisst da:

„Durch das Christenthum und den Zustand gesellschaftlicher Wildheit wurde der Mensch so mürbe gemacht, dass natürliche Ruhe, ungestörter innerer Friede auf ewig für ihn verloren war, und beide jetzt uns erst durch einen sauern Sieg erkämpft werden müssen. Man spaltete seine Natur, setzte der Sinnlichkeit eine reine Geistigkeit entgegen, und erfüllte ihn mit nun nie mehr weichenden Ideen von Armuth, Demuth und Sünde. Wenn er nun so, in seinem Innern zerknirscht durch ein Gemisch gnostischer Spitzfindigkeiten und Schwärmereien, engherziger schreckenvoller Begriffe des Judenthums, in seinem Aeussern geschreckt und gepingt durch willkürliche Gewalt, die aber immer mit dem Namen des Rechts Unterwerfung forderte, wenn er so zum ersten Male aufblicken konnte zu jenen Geschlechtern, die in ganz entgegengesetztem Zustande gelebt hatten, wenn er ihre Werke noch dazu mit allem Zauber der Einbildungskraft umgeben sah, so musste er niederfallen, wie vor Göttergestalten, und da wir noch immer, nur hie und da geringer, in demselben inneren und äusseren Zwiespalt fortleben, so muss auch jene Anbetung bei uns fortdauern. Niemand hat je die moderne Welt aus der alten eigentlich deduzirt, und Niemand kann es. Es ist da eine Kluft, die Jeder bemerken muss, wo nur noch das plötzliche Erscheinen des Christenthums einen nothdürftigen Erklärungsgrund abgiebt".

Es erhellt leicht, warum der Mann, in welchem unverkennbar etwas von antikem Wesen lebte, gerade an Den diese Worte richten musste, dem Schiller einen „griechischen Geist" zusprach, und den Wagner den freiesten deutschen Menschen genannt hat. Wohl hat ja auch Goethe einmal, und lange! dem griechischen Ideal zu Füssen gelegen; aber durch allen „Zauber der Einbildungskraft", der ihn doch wohl vorzüglich zu den Griechen hinzog, hat er sich nicht verführen lassen, mit der christlichen Kultur zu hadern, wie es Humboldt thut, weil er weder, wie Jener, die „gnostischen Spitzfindigkeiten

*) Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern v. Humboldt p. 217–18.

und schreckensvollen Begriffe des Judenthums", also den Dogmatismus, mit dem inneren Wesen des Christenthums zusammenwarf, noch sich verhehlte, dass der eigentliche Grundgehalt dieses letzteren nur damals erdrückend auf den Menschen lastete und somit kulturfeindlich wirkte, als er, gänzlich unvermittelt und ausschliesslich, als einzigster Lebensgehalt die Existenz der ersten christlichen Bekenner ausfüllte. Erst seit die christliche Lehre, obzwar immer in ihrer ganzen ungeschmälerten religiösen Naturgewalt über den Mittelsmächten schwebend, doch auch in philosophischer Begründung und künstlerischer Einkleidung immer wieder wie eine ganz neue ins Leben eintrat, kann man sagen, dass sich mehr und mehr christlich-nationale *Kulturen* herausgebildet haben. Und so kehrt und führt denn auch Goethe vom antiken Ideal zum deutschen und christlichen zurück, nachdem er ein gut Theil seines „griechischen Geistes" dem deutschen Volksgeiste eingehaucht und durch Einlösung solch lebenskräftiger Keime nicht am Wenigsten zu jener Wiedergeburt mitgewirkt hatte, die denselben zuletzt befähigte, bis zur Erzeugung eines eigenen tragischen Kunstwerkes sich zu vertiefen und in diesem sich zu sublimiren. Die gleiche Parallel-Entwicklung, wie in seinem Gesammtschaffen, die meditirend-kontemplative und die unmittelbar künstlerische, ist auch hier zu beobachten. Als Abschluss nach der ersteren Richtung fasse man etwa seine letzten, 11 Tage vor seinem Tode gegen Eckermann gesprochenen Worte über das Christenthum, oder noch besser den erhabenen Erziehungsplan der „Wanderjahre", der denn freilich bereits den Uebergang zur künstlerischen Behandlung bedeutet. In dem Gange seiner Kunst ist es nun vollends erhebend zu sehen, wie die Annäherung an das *christliche* Ideal aus der Bewältigung des *nationalen* hervorgeht; wie er, den deutschen Geist immer selbstandiger erstarken gewahrend, in dessen Welt immer mehr wesenhaft heimisch wird und dem griechischen Elemente nur mehr eine formale, zuletzt geradezu nur eine symbolische Bedeutung belässt. Zwar, dass er immer in seinem Innersten ein Deutscher bleiben würde, hatte Goetz laut verkündet und ein für alle Male feierlich besiegelt; gleichzeitig aber, und so auch zwischen allen folgenden deutschesten Werken hindurch, ging er im Suchen nach dem tragischen Ideale ferne verlorenen Pfaden nach. Sie münden alle in die Wildniss; karge Trümmer von Goethe's ungeheuerster Dichtergrösse stehen uns da in Prometheus, Proserpina, Elpenor u. A. vor Augen, nur eine Lichtung zeigt Iphigenien's hehre Vollgestalt. Das ändert sich erst, seit ihm der Jugendgefährte, der deutsche Faust, auf seinen Irrgängen neu begegnet und ihn nun nicht mehr losliest. Durch ihn wird der steckengebliebene Homeride, der fragmentarische Aeschyleer, zum *ganzen deutschen Goethe*. Von nun an bleibt Pandora ein Symbol, Helena inmitten deutscher lebendiger und christlicher verklärter Gestalten ein Schatten. Sechzig Jahre Goethe'schen Lebens und Schaffens mussten hingehen seit den Schlussworten des Prometheus, in denen uns Nichts hindert die *Kunst* als Retterin vor falschen Göttern im ungeheueren, wenn auch unbewussten Bilde zu erkennen, bis zu den Schlussworten

des Faust, wo nun diese Kunst im bewusstesten Bilde, im Mysterium des „Ewig-Weiblichen", das Geheimniss des wahrhaftigen Gottes enthüllt. Diese Goethe'schen Werke, einerseits der Cyclus der um Prometheus sich gruppirenden tiefsinnig lyrischen Gedankendichtungen zu Anfang seines Schaffens, andererseits die Faustscenen der letzten Jahre, ragen wie als Gipfelpunkte aus dem Schaffen des Meisters hervor, so als Marksteine in die gesammte Kulturentwicklung hinein: in jenen ersteren wird das Problem einer Neubelebung griechischen Menschenthumes hingeworfen — das Problem des *Lebens*, das am vollkommensten die Griechen gelöst haben —; Faust zeigt diess Problem nach allen Seiten erschöpft, aber er endet nicht mit dem Tode des Helden, das Problem der *„letzten Dinge"*, das dem modernen Menschen ganz anders unabweisbar als dem Griechen sich aufgedrängt hat, konnte nur durch Hinwendung zum Christenthum ahnungsvoll sich erschliessen. Zwischen diesen beiden Endpunkten liegt das in hundertfältigen Strahlungen durchbrechende Bemühen, die Humboldt'sche Kluft zwischen der alten und der modernen Welt zu überbrücken.

„Frisch ins Leben hinein!" konnte der lebenglühende Künstler dem alten Schwager Kronos erst zurufen, wenn den Menschen seiner Generation, die sich dessen waghalsigem Gefährt anvertraut sahen, wieder eine lebenswerthere Essenz eingeflösst war. Die grossen Aufklärer des vorigen Jahrhunderts hatten diess mit den mannigfachsten Waffen des Geistes vollbracht; durch Goethe sollte nun erst die höchste Anwendung ihrer Errungenschaften in der *Kunst*, in der einzig das antike Ideal mit dem christlichen sich begegnet, ermöglicht werden. Es ist wunderbar, wie er dabei durch eine gleichtheilige Verbindung von Kühnheit und Weisheit alle Fehler der eigentlichen „Aufklärer" und Befreier — im Gebiete des Geistes wie des Staates — zu vermeiden gewusst hat, die, nachdem sie mit Allem, was tyrannisch je gewesen oder je werden könnte, aufgeräumt haben, zuletzt ganz schlechtweg „befreien". Mit staunenswerther Kühnheit, für die er selbst mit Recht den Namen des kühnsten Halbgottes der griechischen Welt herangezogen hat, werden die Bande der „schreckensvollen Begriffe des Judenthums" in Stücke geschlagen, Zeus-Jehovah der Dienst geweigert; aber wie erschreckt über die eigenen Wirkungen stellt er unmittelbar neben diesen „Prometheus" die „Gränzen der Menschheit", in denen er mit frommer Scheu das dunkle Sehnen nach einer unbekannten Gottheit als das den Menschen Stützende und Tragende aufweist, wie zur Rechtfertigung jenes titanischen Verwerfens eines Gottes, der sich mit angeblichen Wohlthaten zu Anbeginn als ein wohlbekannter aufdrängen wollte. Zum Entsetzen mancher Frommen, denen er daher auch, trotz des Schlusses des Faust, ein rechter Heide bleibt, hat Goethe sich nicht bemüssigt gefunden, anders als in der mystisch aus der Ewigkeit herüberdämmernden Symbolik jener Scene den christlichen Dogmen näher zu treten; ja, er lässt seine Anschauungen über die Gottheit überhaupt den darnach ihn scharf Ausforschenden im ganzen Umfange seines Schaffens nur in kaum

minderer Allgemeinheit erkennen, als Faust, in seiner berühmten Antwort, das gläubige Gefäss jener Frommen. *Pantheismus* hat man, mit Recht, als seine religiöse Grundauffassung bezeichnet, d. h. das Bestreben, überall in der Welt göttliche Einwirkungen aufzufinden; derselbe verwandelt sich schnell, wie in der grandiosen Kriegserklärung des Prometheus, in *Atheismus*, falls der unbekannte Göttlich-Einwirkende Miene machen sollte, dem unfrei-freien Geschöpfe Mensch als Kerkermeister gegenüberzutreten; weit häufiger steigert er sich zu einer fast *theistischen* Gläubigkeit zumal im Anschauen der Natur, in deren Offenbarungen der Künstler einen schaffenden Geist um so eher zu verehren vermag, je weniger sich derselbe darin vordrängt, geschweige Gegenleistungen oder Frohndienste von dem Geschaffenen beansprucht.

Alles in Allem hat Goethe das Gute — und das ist ihm die Gottheit! — genau da gefunden, wo der vielverschrieene Lehrer des „Pessimismus", nämlich erstens in der *Natur*, wo es tröstet, und dann gesteigert in der übernatürlichen Macht der *Kunst*, wo es befreit. Nur darum konnte Goethe fort und fort als „Optimist" aufgeführt werden, weil er im empirischen Aufsuchen und Feststellen des Guten mehr Eifer, mehr Milde, um nicht zu sagen mehr Konnivenz gegen die Weltordnung an den Tag legte, und so nur *quantitativ* optimistischer, oder weniger pessimistisch dachte, als unser Weiser. Ganz gewiss ist Goethe nicht Optimist im Sinne eines Voranstellens der „Menschenwürde", einer Bespiegelung des Wunders der Schöpfung, *Mensch*. Wie hat er denn dieses „Wunder" in seinen Werken behandelt? Ist es nicht hundertmal gehört worden, dass Goethe weniger als irgend ein grosser Dichter, ja dass er eigentlich „gar keine Helden geschaffen habe?" Wie leicht war es für Manche, daraus zu schliessen, dass er keine habe schaffen können! Aber gemach! Er hat keine Helden geschaffen, das heisst, sie spielen bei ihm der Regel nach nicht die Hauptrollen fünfaktiger Tragödien, sie lugen z. Th. nur hinein, wie ins Leben auch, in das ihnen feindliche Leben, wo ihnen denn auch das Schicksal gar oft nicht fünf Akte vorher bewilligt, ehe es sie vernichtet oder zum Siege führt! Goethe hat dem Heldenthum in der Kunst seinen Tribut dargebracht ebenso sehr durch seine grenzenlose Bewunderung Shakespeare's, wie dadurch, dass er die Helden seines grossen Freundes aus der Taufe hob. *Seine* Kunst wuchs, wie nie eine wieder, aus dem unmittelbaren Leben, aus einem Leben, das ihm keine „Helden" darbot; er fing es darnach anders an, aus einem Zustande der Erniedrigung und geschmälerter Menschenwürde die Möglichkeiten heroischer Bethätigung herauswachsen zu lassen. Mit liebevoller Innigkeit stieg er auf tausend Wegen in alle Schichten der Menschheit hinab, um allerwärts zunächst die Spuren eines Guten, Natürlichen, Gesunden aufzutreiben, aus dem sich dann bald ein Thatkräftiges, Mannhaftes, endlich ein Heldenhaftes entwickeln musste. So erst fügte er zu den *Beispielen*, die aus Schiller's Schöpfungen allein noch wie aus unnahbarer Ferne zu uns sprechen würden, die *Lehre*, wie ihnen nachzueifern sei. Und wie er endet, da leuchtet in

den Bergschluchten hoch oben der Glorienschein höchsten Heldenthumes auf, und aus dem Munde der siegreich Vollendeten entbietet uns der Meister seinen Abschiedsgruss.

Wie Goethe so, aus guten Gründen, mit Heldenthum und Christenthum haushielt, so auch mit dem tragischen Gewande, in welchem beides, wie im Leben einzig bestehen, so in der Kunst einzig zur Darstellung kommen kann. „Ich bin nicht tragisch", sagt er selbst. In Wahrheit aber hat er auch wieder nur in soweit tragisch sein *wollen*, als es sich mit dem von uns in's Licht gesetzten Befreiungswerke zu vertragen schien. Der Christensclave, der nach der prometheischen Befreiung aufgejubelt hatte, mochte sich zunächst nicht darauf besinnen, dass „Leiden" und „Tragik" an sich *nicht*, gleich einem falschen Gotte, *Fesseln* seien; ihm war für den Augenblick alles zu ersparen, was auch nur entfernt wie ein Rasseln seiner alten Ketten klingen konnte. Bilder der Genesung, der Gesundheit, des Lebens waren ihm vorzuführen; Leiden und Tod durften da nur hineinspielen, nicht als das Nothwendige und Wesenhafte erscheinen. So kommt denn schon das Grundmoment des Christenthums, das göttliche Leiden und Sterben, in keinem grösseren künstlerischen Zusammenhange zur Behandlung. Dahin, wo die Tragiker recht eigentlich zu Hause, wie in die Gräuel des Tantaliden-Geschlechtes, wirft Goethe nur einen streifenden Blick. Mild geht der Milde darüber hin, und es ist, als sühne jedes Wort Iphigenien's etwas von jenen Gräueln, dass wir am Ende, wie selbst mit entsündigt, tief und befreit aufathmen. Dagegen halte man nun einmal etwa die „Wahlverwandtschaften": Menschen ohne Arg und Harm in einer lieblichen, friedlich-idyllischen Umgebung, zu deren Herstellung Natur und Kunst liebevoll wetteifern — in kleinstem Rahmen ein ebenso schönes wie bedeutsames Bild für die Goethe'sche Maxime, dass Natur und Kunst vereinigt die einzige menschenwürdige Lebensatmosphäre bilden —; zwischen sinnigen gartenbaulichen und architektonischen Anlagen gehen wir hindurch, Feste und Spiele umgaukeln uns, und doch wird da im Grunde immer, während es uns recht wohlig werden zu sollen scheint, nur einen Augenblick Athem geschöpft, um uns zu den erschütterndsten Leidensprozessen zu stärken. Denn hier liegt nun, wie gebettet auf einem Blumenbette, die Tragik Goethe's, die zuletzt aus aller Lieblichkeit das herzzerreissendste Beispiel gebrochenen Lebenswillens in Ottilien aus sich gebiert. In gewissem Sinne kann man von den Wahlverwandtschaften sagen, dass in ihnen Goethe als der natürlichste aller Meister des Tragischen erscheine; ja, eine der höchsten Manifestationen desselben, die tragische Ironie, zu deren Erzielung die griechischen Dichter namenlosen Tiefsinn aufwandten, entwickelt sich hier ganz wie von selbst eben aus einfachster Verwendung der Natur. Wie konnte nun dennoch dieser Goethe von sich sagen, dass er „nicht zum tragischen Dichter geboren sei?" Die Lösung hat er selbst nahegelegt, indem er hinzusetzt, seine Natur sei „*conciliant*", d. h., ihm war die Tragik nicht als schaffendem Künstler in dem Grade Lebenselement, dass er sie als Quelle der „höchsten Lust" aufgedeckt

und zur Darstellung gebracht hätte. So schaut er schon, indem er seine Gebilde schafft, nach einem Elemente der Versöhnung sich um. Liebevoller, als das Leben und als die Tragiker von Beruf, welche ihre Opfer todt oder lebend liegen und stehen lassen, muss Goethe immer gleichsam noch irgend einen Trost spenden, und ist diess ja einmal durch einzelne befriedende Gestalten oder Ereignisse nicht möglich, so geschieht es um so zweifelloser durch die gesammte dichterische Behandlung, durch den *Styl* des Meisters, der am Ende gar vom Stofflichen fast gänzlich abzieht. Denn es ist nicht möglich, dass wir, unbeschadet aller, und der reinsten, tragischen Wirkungen, an irgend ein Drama minder erregt, stofflich gespannt, herantreten, als an Iphigenie, Tasso, oder vollends das Wunder Goethe'schen Styles: die „natürliche Tochter". Eine im idealsten Sinne adelig vornehme, abgeklärt ruhige Haltung aller Handelnden tritt hier an die Stelle des Waltens einer schönen Ordnung, einer gewissen ästhetischen Beschaulichkeit in den Romanen: diese wie jene umfängt den Zuschauer und Leser wie mit einem lindernden Schleier.

Was sich uns so, subjektiv, als Ursache aus der Seele Goethe's gelesen, als ein beherrschender Drang nach Versöhnung darstellte, wäre nunmehr objektiv, in seiner Wirkung, dahin zu fassen, dass er allen seinen tragischen Entwicklungen den scheinbaren Charakter einer nur individualen Nothwendigkeit zu wahren gewusst hat. Er lässt Situationen und Persönlichkeiten so ganz unmittelbar aus dem Leben hervorgehen, dass uns unwillkürlich das Gefühl kommt, auch die tragischen Geschicke gehörten nur in eben dieses Leben, seien unlösbar nur mit diesen Situationen und Persönlichkeiten verbunden. Kaum irgendwo ist das Tragische, eben in seiner wunderbaren Natürlichkeit, mehr Weltgesetz, aber kaum irgendwo scheint es weniger solches, als bei Goethe. Hiermit ist nur dasselbe gesagt, wie wenn wir nunmehr konstatiren, dass Goethe seine tragischen Gestalten und Situationen nicht dem Mythos entnommen hat, der Heimstätte des höchsten künstlerischen Heldenthumes und zugleich der Werkstätte der Tragik als Weltgesetzes. Von Iphigenie hatten wir schon zu sprechen, in der der mythische Urstoff, insoweit er tragisch war, aus der eigentlichen Handlung fast gänzlich ausgeschlossen ist; noch deutlicher spricht hierfür der Faust, in dessen Gesammtgefüge der Mythos herrscht, welcher denn auch dem Dichter die unermesslichen Tiefen seiner Weltweisheit erschloss, noch nicht aber den Schacht der Tragik aus sich selbst eröffnete, sodass er vielmehr hierfür noch einmal in's Leben hinaufsteigen musste, ins einfachste bürgerliche Leben, um in der Gestalt des Gretchens die ganze entsetzliche, bei Goethe'n fast erschreckende Tragik nun schon fast nur noch als Weltgesetz zur Darstellung zu bringen. Aber wo alles, und eigentlich der ganze Künstler Goethe selbst, seine letzte Lösung findet, im zweiten Theile des Faust, da kehrt auch seine tragische Muse in ihre mythische Urheimath zurück; das Bürgermädchen, das tragische Menschenweib, dem die mater dolorosa nur erst, in Zeit und Raum, als Bildwerk nahe sein durfte, erhält in den ungemessenen Weiten des Mythos

im Angesicht der wahrhaftigsten Herrlichkeit der Himmelskönigin als *una poenitentium, sonst Gretchen genannt* über den Tod hinaus seine mythische Verklarung.

III.

Wollen wir, nach den Ergebnissen der vorangehenden Betrachtung, das Gesammtresultat des Goethe'schen Schaffens uns vergegenwärtigen, so können wir, im Hinblick auf die in Humboldt's Worten aufgewiesenen modernen Kulturaufgaben, nunmehr sagen: getreu der Maxime, dass erst in der Beschränkung der Meister sich zeige, hat er, der allergrössesten Meister einer, die Wurzeln der Kunst erst wieder fest ins Leben eingesenkt, der „gesellschaftlichen Wildheit" entgegengearbeitet und eine „natürliche Ruhe, einen inneren Frieden" als durch die Kunst wiederzuerringend aufgewiesen, vermittelst welcher er denn am Ende auch noch „allen Zauber der Einbildungskraft", den sein Freund nur im Alterthume finden wollte, überreich in der heimischen Welt ausgestreut hat.

Noch unter Goethe's Augen hatte sich eine künstlerische Bewegung angekündigt, die in ihrem Verlaufe und ihren Endzielen sein Gesammtwirken zu ergänzen berufen war. Schon Schiller stellte die tragische Kunst mit um so grösserem Nachdrucke und um so ausschliesslicher in den Mittelpunkt der neuen durch Goethe errungenen Geisteskultur, als gerade in ihm die Suprematie des *Künstlers*, die Hinfälligkeit des ihm früher Höchsten, der Historie wie einer von Kunst nichts wissenden oder wissen wollenden Philosophie, am Evidentesten sich offenbart hatte. Er durfte nach der ersten Aufführung seiner „Braut von Messina" das Bekenntniss ablegen, dass er hier zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie erhalten habe, ein Bekenntniss, das, ach! schon nur todgeweihten Lippen sich entringen sollte. Er, der nicht in der Dichtung allein, nein im leidenschwersten Leben dem Tode fort und fort ins Auge geblickt, ihm ein Lebensjahr und ein Werk nach dem anderen in heissem Kampfe abgerungen hatte, er brach zusammen, da er eben die Schwelle überschritten hatte, vor allen Helden seiner Werke selbst ein tragischer Held! Aber zur selben Zeit begann mit Beethoven's heroischer Symphonie die neue Macht ihren höchsten Flug, die in dem Augenblicke, da sie nach einem Ausdrucke für ihren Triumph rang, nur in einem Worte Schiller's ihn finden konnte. So vollzog sich nebeneinander eine Entwicklung von Tragödie und Musik, deren unmittelbares Erleben vielleicht mitgewirkt hat, unseren grossen Weisen zu seiner tiefsinnigen Deutung beider zu befähigen, wie nun diese Deutung wieder mit Naturgewalt auf den Künstler zurückwirken musste, der jene beiden Entwicklungen aufgegriffen und vereinigt fortgeführt hatte. Erst er durfte den freundlichen Schleier „Weltenglück" fallen lassen, dessen die Kunst ohne Musik immer zwischendurch benöthigt war, und vermochte dennoch zu erweisen, dass die Kunst nun noch viel weniger aufhöre, die Trösterin zu sein. Erst in seinen Kunstwerken, wie in Schopenhauer's Lehrgebäude,

gipfelt die geistige Bewegung, die wir als eine vermittelnde Neueinführung der christlichen Ideen in das Leben bezeichneten: erst die Musik konnte wieder Freude aus dem Leiden offenbaren. Es ist ganz erklärlich, wenn die Konsequenzen, die Schopenhauer und Wagner aus Schiller und Beethoven gezogen, Viele, denen jener wundersame „Geist der Musik" fremd geblieben war, auf's Aeusserste erschreckt, ja abgeschreckt haben. Ja, wenn ein Mann wie W. von Humboldt heute wiederkäme, er würde zu unserer ganzen Kunstentwicklung den Kopf schütteln und das Ungoethische derselben, das bedingt zuzugeben ist, als ein unbedingtes Zurücksinken in die Zeiten vorgoethe'scher Barbarei bezeichnen. Schopenhauer's Lehren würden ihm, dem das Christenthum nur Kulturverderberin war, die neue und schwerere Fesselung der Menschheit in unkünstlerische Bande, und unseres Meisters Kunst dem Verächter der Musik ein Titanisiren ohne titanische Kräfte bedeuten. Nun ja doch, er hat Ernst gemacht mit dem Prometheus, in weltumspannenden Dramen ein Leben lang die Riesentragödie des Mikrokosmos, die Goethe in überschäumender Jugendkraft in ein paar Verse zu bannen wagte, sich austoben lassen; Ernst gemacht vor Allem aber auch mit dem Gleichnisse, das wir in Prometheus' trotzige Schlussworte nur verschämt hineinzulesen wagten, von dem *Künstler, der Menschen bildet.* Was dabei herauskam, die verwunderlichen „künstlerischen Menschen", würde der feinsinnige Humanist mit seinen Renaissance-Begriffen ebenso wenig verstehen, wie er, der Uebersetzer des *Agamemnon*, die Gebilde des Nibelungenringes und des Parsifal sich zu deuten wissen würde, weil nämlich in beiden Erscheinungen das dem antiken Ideale Entnommene und Verwandte ihm entgehen müsste vor den überwältigenden Wirkungen der Musik, die in seinem Kulturideale keine Stätte fand, das unsrige aber recht eigentlich erst begründet.

Durch sie ist nun aber die Kunst erst eine erobernde geworden; und treibt sie uns auch vorerst noch in unabsehbare Fernen, so ist doch das erste, was wir mit grösster Bestimmtheit sagen können, dass sie uns an Goethe nicht vorüber, geschweige von ihm forttreiben wird. Wir haben es schon betont, wie das Anschmiegen Schopenhauer's an Goethe, bis zur Traulichkeit gehend, die tiefsinnige Versenkung in dessen Geist fast auf jeder Seite bekunde;*) und wer hätte Wagner's Schriften mit Sinn gelesen und nicht gefunden, dass ihm der Faust eines seiner „symbolischen Bücher", ein nothwendiges Supplement des eigenen Lebens und Schaffens bedeute? Und wenn so unsere Häupter, wie dann wir? die wir ihn vor Allem ganz anders noch, als Jene, nöthig haben?

*) Bedarf es erst eines Hinweises darauf, dass Schopenhauer (wie übrigens auch *Schiller* in seinen ästhetischen Briefen) bei seiner Schilderung des Künstlers *Goethe* im Auge gehabt habe? Das „ewige Weltauge" hatte ja auf ihm selber geruht, und er hatte das „Sehen und die Farben" davon gelernt — den Blick zunächst in die Natur, und durch sie ins Menschenherz, nach seines Meisters Worten:

„Ist nicht der Kern der Natur — Menschen im Herzen?

Denn das war nun einmal nicht anders möglich, als dass eine künstlerische Kultur, die mit den ungemeinsten Zielen und Ansprüchen in's Leben tritt, selbst ihre Bekenner nur unter schweren Wehen und Erschütterungen in sich aufnehmen konnten, welche Symptome ihres Eintrittes in die Aussenwelt Kurzsichtige schlechtweg für organische Bedingnisse der künstlerischen und philosophischen Werke selbst genommen haben. Diese nun werden in alle Zukunft nicht aufhören, in dem, was man heute als Gift an ihnen bezeichnen hört, vielmehr als Gegengifte gegen noch ungeahnte Mächte der Zerstörung, und endlich als Lebenstrank sich zu offenbaren; am Schwersten muss es naturnothwendig in dem Augenblick halten, die rechte Formel für ihren Inhalt zu finden, wo dieser bis zum Zersprengen die Brust W e n i g e r erfüllt. Chaotisch mag er dort Anfangs in Manchem hausen! Wehe dem, der, ohne sich selbst zuvor gestählt zu haben, nach dem zweischneidigen Stahle Schopenhauer's griffe; und, kaum minder gefährlich, stürmt die Hochfluth der M u s i k auf Solche ein, die ihr nicht gewachsen sind — die ungeheuren Gestalten, welche die Zauberer Bach und Beethoven aus der Tiefe beschwören, sind zunächst nicht diesem Tageslicht angemessen, können visionsartig wirken! Zwar schafft nun in unseres Meisters Werken der „Geist der Musik", der über diesen Wassern schwebt, neue, ganz andersartige Gebilde aus dem Chaos, aber auch sie möchten leicht noch Den blenden, der unmittelbar von den Realitäten des Lebens hinweg, über denen sie unerreichbar hoch zu schweben scheinen, sich ihnen nahte. Und endlich, selbst diejenigen, die sich gerade an allen diesen Mächten innerlich gefestigt, Trost, Frieden, Hoffnung, Glück daraus gewonnen haben, und sich zum ersten Male als *Ganzheiten* erscheinen, dem Leben gegenüber fühlen sie sich nur zu häufig wieder zerrissen, weil sie vorzeitig daran verzweifeln, dass ihnen je ein Echo auf jene Stimmungen daraus entgegentönen werde. Das theilt unserem Wesen und Wirken etwas Krampfhaftes mit, alles geht hitzig bei uns, in wildem Zeitmaasse; überall starke Accente, psychische Superlative; eine Hast, ein Keuchen, dann Müdigkeit und Erschöpfung. Hätten wir Thoren uns doch rechtzeitig unseres Motto's aus dem Meister Goethe versichert! Denn die Erlösung aus dem schmerzlich-seligen Traum-Innenleben, in dem wir dahin taumeln, nicht krank, aber auch nicht gesund, allzu geistig und allzu begeistert, um mit dem Besitze unserer Kunst im Leben ein Glück finden zu können, aber allzu menschlich, um uns mit ihr in die Wüste zurückzuziehen, — die Erlösung aus der Täuschung eines glücklichen in die rettende Möglichkeit eines b e g l ü c k e n d e n Lebens kann uns nur Der bringen, der uns auf jeder Seite seines Lebensbuches lehrt, wie wir es zu beginnen haben, u m a u f d e m L e b e n s w e g e s e l b s t a u f d i e K u n s t z u t r e f f e n. Das aber thut Der, der im Walde für sich hinging um Nichts zu suchen, und den Faust fand, der an die kleinsten und unscheinbarsten Formen des Lebens die immer bedeutsameren Formeln seiner Kunst zu knüpfen wusste und aus dem Leben selbst heraus, in das er, wie nie Einer, frisch hineingestürmt war, in stätigem Aufstieg die mystische Bergeshöhe erklomm,

wo „die Aussicht frei“ ist. Wer nach seinen Wanderungen im Reiche der Kunst nicht mehr weiss, wie es im Leben war, weiss in solchen Momenten nicht, wer Goethe war. Aber so ist es: wir nahen uns vermessen in unreifer Begeisterung den höchsten Idealen, die unser ganzes Wesen umgestalten müssten, ohne nur unser Wesen erst — am Goethe'schen Ideale — ausgestaltet zu haben; wir wollen eine neue Sprache verstehen, in der wir uns durch Goethe zuvor hätten unterweisen lassen sollen; wir treten, müde vom Lebenswege, an Beethoven, Schopenhauer, Wagner heran, ohne bei Goethe gerastet, alt, ohne uns je zuvor an seiner ewigen Jugend erlabt zu haben. Und doch hat Goethe, ausser sommerlichen Waldspaziergängen, auf denen er seine Kunst entdeckte, auch Winterreisen unternommen und Verirrten mit ihr den Weg gewiesen, so sie vor „ungenügender Selbstsucht“ bewahrend und es ermöglichend, dass, als Signatur der tragischen Kultur, nicht das Leben des Einzelnen unter ihren Geweihten eine Tragödie werde, sondern „ein Schauspiel nur“ bleibe, dessen Rollen er in den von ihm geschilderten künstlerischen, wie vor allem auch im eigenen Lebenslaufe vorgezeichnet hat. Freilich ist seitdem auf das wahre Urbild jenes Schauspiels erst aus der Welt der Musik eine neue tönende Erleuchtung gefallen, die dem Meister Goethe, wie seinem „Meister“, noch nicht aufgegangen war; aber Goethe würde, auch wo er uns nicht nachfühlen könnte, doch nicht aufhören, für uns zu fühlen, er würde es freudig aufgreifen, wenn er jener wundersamen Musik, die er für sein eigenes Schaffen nicht zu verwenden wusste, die Wege ebnen helfen könnte. „Wunderliche Menschenkinder Ihr“, würde er sagen, „dass Ihr glaubt durch eure Musik ein Recht gewonnen zu haben, nun kein Leben mehr anzuerkennen! Ist denn nicht die Musik, nach Eurem eigenen Weisen, ein Abbild der Welt? und soll doch so höchstens als auf ihren Endpunkt auf ihre Selbstaufhebung hinführen, ja in ihren höchsten Werken solche vollzogen und damit in symbolischer Wirklichkeit auch die einstige Selbstaufhebung des Erdenlebens gewährleistet zeigen, nimmer aber in allen ihren Theilen die Vernichtung gewaltiger und edler Lebenskräfte predigen, ohne die sie selbst nicht zu ihrer Sonnenhöhe sich hätte erheben können! Denn auch in ihr stecken Keime des Lebens, wie sollte sie also das Leben ertödten wollen? Gewöhnt Euch einmal das Bild, das Ihr und Eure Mitmenschen in diesem Leben abgebt, recht aufzufassen: da sind zwei singende Chöre, der grosse Chor der „Kinder der Welt“, der, ohne besondere Veranlassung, von Anbeginn „*gaudeamus*“ singt, und Ihr, die Ihr erst drei Sätze neunter Symphonie nöthig habt, um den Ruf „Freude“ anzustimmen. Wer von Euch hat Recht? Kann das eine Macht der Erde entscheiden? Für jetzt werden Euch Jene für Narren erklären, dass ihr solange zaudert; Euch steht zur Abwehr das Gleiche frei, aber zuvor versucht, ihnen Eure Musik beizubringen. Diese aber nicht dadurch, dass Eure Lippen von stätem Leiden und Tod, Tragik und Weltflucht überfliessen, sondern dadurch, dass Ihr Eure Pflegbefohlenen kühnlich mithineinnehmt in jene mystisch ertönenden Bilder der Er-

lösung und des Weltendes, um sie dadurch zum freudigen Weitertragen ihrer Weltfessein zu stärken, dass Ihr mit ihnen zur Andacht im Reiche des Todes weilet, um dann mit muthigem Beispiele ihnen voran zurückzukehren, „frisch in's Leben hinein“! Ich habe Euch einst gelehrt, an wen Ihr Euer junges, gutes Glühen nicht wegwerfen sollte; aber habe ich Euch geheissen, in unfruchtbar heissem Sehnen, in liebloser Einsamkeit zu verglühen? Was Euch doch begegnen wird, wenn Ihr den Jüngern Anakreon's einzig mit Aeschyleischer Unerbittlichkeit gegenübertreten wollt! Aber Euer Philosoph bleibt in grauer Theorie befangen, wenn er nur Anakreon und Aeschylos vergönnen will, ihr Thema auf den Saiten des Lebens anzuschlagen: ich trete zwischen sie, an mich haltet Euch, wenn Ihr es erreichen wollt, dass Aeschylos und seines Gleichen nicht vergebens gewesen sein sollen“.

So denken wir uns Goethe's Zuspruch; und fürwahr, wer das Gelüste des Widerspruches gegen ihn, den weisesten Meister, selbst da abzuweisen vermöchte, wo er uns in einer uns zur anderen Natur gewordenen Auffassung unserer Pflichten zu beirren scheint, der würde, zur *ersten* Natur zurückkehrend, diesen Pflichten nur in einem höheren Sinne genügen! Diese erste Natur aber trieb uns aus dem selbstischen Genügen (das ist *unsere* „ungenügende Selbstsucht“[8]) im Kreise der Genossen, in dem wir uns heimisch fühlen, aber bald wirkungslos finden, hinaus in die Weiten der Welt, in denen wir nimmer heimisch werden können, aber als Werber nöthig sind, und hiess uns nur zum Lohne, zum Ausruhen in die Heimath hie und da zurückkehren. Ein schwerer Abschied, so oft es wieder ins Leben gehen soll; aber schon in der Pforte des Lebens selbst blickt nun das Bild Goethe's auf uns herab, in dem wir als unser Motto lesen:

„nur wenn Ihr selbst gelernt haben werdet, mit Eurer Kunst zu leben, wird auch Eure Kunst leben können“.

Wir werden bald Gelegenheit finden, zu zeigen, ob wir von ihm gelernt haben. Nur durch eine kurze Frist getrennt, bringt das gleiche Jahr den Tag, der eine Epoche fünfzigjähriger erhebender Weimarischer Erinnerungen beschliesst, und den anderen, der eine, im hoffnungsvollen Zukunftschimmer nur zagern endlos gedachte, Bayreuthischer Erlebnisse eröffnet. Nur wenn wir uns des Mannes, der *Weimar* zum Stolz des deutschen Namens erhoben hat, als Bundesgenossen würdig machen, werden wir erreichen können, was wir ersehnen, dass *Bayreuth* in Zukunft nicht mehr nur geographisch im Herzen Deutschland's, liege.

Und so tone denn die Todtenglocke, die durch ein halbes Jahrhundert von geweihtester Stätte zu uns herüberdringt, uns nicht blosse Trauerklänge her: Freudenklänge in der Gewissheit, dass der Geist, dessen sterbliche Hülle dort in der Fürstengruft zur Ruhe gebracht ward, in einem lebenden Meister waltend fortwebt — Feierklänge, so oft wir uns rüsten, von diesem Walten an seiner eigensten Heimstätte uns umfangen zu lassen!

Das persische Theater

vom Grafen Gobineau.

II.

Die Tekyèh's oder Theater.

Die Regierung als solche unterstützt die dramatischen Vorstellungen in keiner Weise; aber der König und die Grossen des Landes machen es sich zur Verpflichtung, Tekyèh's zu haben, in denen sie die heiligen Schauspiele vorstellen lassen. Sie thun diess als Privatpersonen; kein Pfennig aus den Staatseinkünften wird zu diesem Zwecke verwendet. Nicht allein der König und die hohen Würdenträger haben Tekyèh's, sondern ebenso jede hervorragend reiche Persönlichkeit aus dem Beamten- oder Kaufmannsstande. Es ist diess an sich eine so geheiligte und verdienstliche Handlung, dass Jeder schon aus diesem Grunde, und ohne Zweifel auch etwas des weltlichen Ruhmes wegen, sich die Vortheile davon für diese und für jene Welt zu verschaffen sucht. Im Uebrigen sind alle Mittel vorhanden, um nicht allein die Reichen, sondern auch jeden ärmsten Unterthan an den Verdiensten des guten Werkes theilnehmen zu lassen.

Es giebt also Tekyèh's des Königs und der Grossen; aber auch die Städte besitzen die ihrigen. In Teheran zählt jeder Stadttheil deren mehre, und man trägt Sorge, jeden grösseren oder kleineren Platz, alle Kreuzwege, derart anzulegen, dass sie zu theatralischen Vorstellungen dienen können. Nicht genug: die Stadtviertel schliessen zusammen, um einen geeigneten Platz zu kaufen, und lassen daselbst auf ihre Kosten ein mehr oder weniger geräumiges und gut eingerichtetes Tekyèh errichten. Immer findet sich auch eine fromme Seele, die in ihrem Testamente dem Tekyèh etwas vermacht und ihm eine Rente aussetzt. Das schöne Tekyèh des Wely-Khan, Schatzmeisters des Königs, eines der geräumigsten der Stadt, ist von seinem Begründer mit dreissig Läden in einem der besuchtesten Bazar's dotirt worden, und die Pachtsumme dafür wird für seine Erhaltung und für die Kosten der Vorstellungen verwendet. Nicht selten werden den Tekyèh's auch kostbare Zeuge, Shawls, jederart Utensilien geschenkt. Man bestimmt ihnen auch eine Art von Schatz, der, unter die Obhut der Religion gestellt, nicht weniger heilig ist als die Güter der Moscheen und Amtsgenossenschaften. Es wäre eine ruchlose Frevelthat, irgendwie auch nur den geringsten Gegenstand, sobald er das Eigenthum eines Tekyèh's ist, entwenden zu wollen. Ausserdem erlässt im Beginn des Monats Moharrem jeder Eigenthümer eines Tekyèh's, sei es auch der König selbst, sowie jedes durch einen Rishsefyd oder Quartierchef repräsentirte Stadtviertel, einen Aufruf an die Untergebenen, die Freunde, die Nachbarn, zur Vermehrung des Glanzes der Vorstellungen Alles herzuleihen, was sie an Schönem, Werthvollem oder Seltenem besitzen. Auch trägt ein Jeder von seinem Gelde dazu bei; man nimmt alles entgegen, so wenig es auch sei, damit sich die Armen dasselbe Verdienst, wie die Reichen, erwerben können, und es muss Jemand schon sehr arm sein, um nichts zu geben. Die Verschiedenheit der religiösen Meinungen hat hier durchaus nichts zu sagen. Ich habe Nosayry's, die nicht einmal an einen persönlichen Gott, geschweige denn an seinen Propheten und die Familie des Propheten glauben, ebenso für die Tazyèh's passionirt

gefunden, wie den frömmsten Muselman. Wenn man in den Imams nicht die geheiligte Person verehrt, so ist es Persien, welches man in ihnen anbetet, oder dessen einstiges Unglück in ihnen beweint wird. Man hat sich nie einen Skrupel deshalb gemacht, auch selbst am Pferde, Teppiche, Shawls, Gewänder, Fächer, Lampen anzubringen. Niemand verfiel darauf, dass ich aus der Verschiedenheit der Religion einen Beweggrund zur Ablehnung solcher Gesuche schöpfen könnte. Für die grossen Tekyeh's, wie die des Königs oder die soeben erwähnten des Schatzmeisters Wely-Khan, pflegen angesehene Personen eine besondere Loge für sich auszuschmücken. Daraus entsteht ein eifersüchtiger Wettstreit, wer die schönste Loge haben werde, und wie der höfische Geist aus Allem Vortheil zu ziehen weiss, führt man einen Grosshändler von fürstlichem Vermögen, Hadji Aly, an, der alljährlich auf seine Kosten für eine Summe von mehren tausend Tomans im königlichen Tekyeh eine Loge ausschmückt, und seine Reichthümer nach dem Feste, anstatt sie zurückzunehmen, ehrfurchtsvoll Seiner Majestät darbietet.

Die kleinen Tekyeh's umfassen kaum mehr als zwei bis dreihundert Zuschauer. Aber es giebt andere, wie die des Sipehsalar und des Wely-Khan, und diejenige im Stadtviertel von Sertjeshmeh, welche für wenigstens zwei oder dreitausend Personen verfügbare Plätze haben. Alle sind durchaus öffentlich; wer da will, tritt ein: der verlumpteste Bettler, wie der vornehmste Herr, erscheint hier mit voller Freiheit und nimmt ungehindert Platz. Das Verdienst der Veranstalter des Tekyeh ist in den Augen Gottes um so grösser, als sie dafür gesorgt haben, dem Manne von geringerem Stande, der schmutzigsten Bettlerin, dem kleinen elternlos umherirrenden Kinde, die grösste Summe aller möglichen Genüsse darzubieten. Ohne Zweifel nehmen die reichen und vornehmsten Personen die ersten Plätze ein, zwar nicht diejenigen, von denen aus man am besten sieht, denn man sieht von überall her gleich gut, sondern diejenigen, welche am reichsten geschmückt sind; wenn jedoch diese ausgezeichneten Plätze leer stehen, nimmt man nicht den geringsten Anstoss daran, dass es sich das niederste Volk darin bequem macht, und man sieht es, ohne Aergerniss, seine Lumpen auf Teppichen von Farsan, auf Seide und Sammet ausbreiten. Die Idee der ganzen Institution verlangt es so. Man hat später nur auszustäuben und abzubürsten: was der Geldbeutel dabei verliert, gewinnt das Gemüth.

Vor dem Beginne der Vorstellung ergehen oft zwei Stunden der Vorbereitung. Diese Stunden werden für die aufeinanderfolgenden Processionen, für Tänze, Gebete, Gesänge und für lange Zwischenpausen verwendet, während welcher man unter der Menge Erfrischungen umhertreiben lässt. Die bevorzugtesten Diener der grossen Häuser, in Persien die stolzesten Menschen, geben sich bereitwillig dazu her, den geringsten Mann aus dem Volke zu bedienen. Sie durchziehen die Reihen um Kaffee zu servieren; junge Leute von Familie, all erwachsene Männer, elegant und reich gekleidet, aber in tiefer Trauer, tragen Sorbet mit Eis herum und geben davon Jedem, der es wünscht. Würdige Greise, reiche Kaufleute, mächtige Mirza's bewegen sich mitten unter dem gemeinen Marktvolke, in der Hand Fläschchen mit Rosenöl, und giessen davon auf Hände, Barte und Kopfe, welche eine genauere Bekanntschaft mit dem Wasser nöthig hätten. Kaloun's (Taschenpfeifen) von Gold und Silber gehen von einem Soldaten auf einen Packträger über. Das Erstaunenswertheste aber ist die vollkommene Ordnung, die anstandsvolle Ruhe inmitten dieser Volksmassen. Zwar giebt es von Zeit zu Zeit kleine Streitigkeiten, aber die allgemein bemerkbare Missbilligung erstickt sie unverzüglich im Entstehen. Scheint es einmal, als wenn die Sache zu weit ginge, so entfernt man den Störer, und die Ruhe ist sofort wieder hergestellt. Die Polizei hat nichts dabei zu thun. Der Eigenthümer des Tekyeh oder der Quar-

tierchef tritt für sie ein und urtheilt selbst, ohne Appellation, da er in den Augen der administrativen Autorität die Verantwortlichkeit für Alles hat, was bei ihm vorfällt. Ich habe nie die Spur von einem Skandal gesehen. Lassen wir für jetzt die hübschen jungen Leute, die Pagen des Königs, die Hauptleute der Armee, den Rücken mit einem ledernen Schlauche belastet, in eigener Person der Menge Wasser vertheilen, in Erinnerung des Durstes der Märtyrer von Kerbela; lassen wir die Khan's barfuss unter ihnen einhergehen zum Gedächtnisse dessen, dass es den Imam's an Allem gefehlt habe, und versuchen wir eine möglichst lebendige Vorstellung von der Beschaffenheit des Zuschauerraumes zu geben, in welchem wir uns befinden. Ohne Zweifel giebt es deren von ärmlicherer und dürftigerer Beschaffenheit; ich werde einen der schönsten zur Beschreibung wählen.

Es ist ein Parallelogramm, das, wie bereits angegeben, drei- bis viertausend Personen fassen kann. Dies ist noch nicht der äusserste Grad von Grossartigkeit. Man feiert in Ispahan Tazyeh's, denen zwanzig- bis dreissigtausend Zuschauer beiwohnen; aber das Maass, auf welches ich mich beschränke, ist bereits von der Art, dass es ein bedeutendes Beispiel von Glanz und Aufwand darbietet. In der Mitte des Raumes erhebt sich, bis zu einer Höhe von vier oder fünf Fuss, eine Plattform, welche *Sakou* genannt wird, aus gebrannten Ziegeln, an beiden Enden mit etwas steilen, etwa fünf Fuss breiten, Rampen versehen. Rings um den Sakou tragen schwarz gestrichene Pfähle lange horizontale, ebenfalls schwarz gefärbte Stangen, an welchen zur nächtlichen Beleuchtung bestimmte farbige Gläser und Laternen hängen. Denn die Vorstellungen finden bei Tage statt, und man spart den grössten Theil der Reden, der Gesänge und Tänze für den Abend auf. Riesige Masthäume in der Mitte des Parallelogrammes, deren einige auf dem Sakou selbst ruhen, tragen ein Zeltdach oder Velarium, welches sich über das ganze Haus ausbreitet, und die Versammlung im Sommer vor den glühenden Strahlen der Sonne, im Winter vor Schnee und Regen schützt, denn die Mondmonate sind, wie bekannt, veränderlich und führen die nach ihnen bestimmten Feste durch alle Jahreszeiten hindurch. Die Masten sind bis zu einer gewissen Höhe in Tiger- und Pantherfelle gehüllt, um den gewaltsamen Charakter der hervorstechenden Scenen anzukündigen. Schilde aus Stahl oder aus dem Felle des Hippopotamus sind an den Masten befestigt, hinter einem jeden kreuzen sich ein nackter Säbel und eine Fahne. Dies ist die eigentliche Bühne die man von allen Seiten, aus allen Winkeln des unermesslichen Raumes vollständig überblickt. Dekorative Ausschmückungen in unserem Sinne giebt es nicht. Der jedesmalige dramatische Vorgang benachrichtigt die Zuschauer zugleich davon, dass sie sich in einem Lager, auf einem Schlachtfelde, in einem geschlossenen Raume, zu Medina, Damaskus oder in Kerbela befinden; es ist ihre Sache, sich durch ihre Einbildungskraft völlig zufriedenstellen zu lassen. Es kommt sogar vor, dass sich auf dem Sakou zu gleicher Zeit mehre sehr entlegene Oertlichkeiten vereinigt finden. Niemand stösst sich daran, die theatralische Konvention ist hier bis an ihre äussersten Grenzen gerückt. Handelt es sich um die Darstellung des Tigris, so wird in die Mitte der Bühne ein grosses Bassin aus Kupfer gesetzt, und Niemandem fällt es ein, sich über eine so summarische Ortsbezeichnung zu beschweren. Das Publikum bezeigt hierbei dieselbe Geschmeidigkeit des Geistes und denselben Reichthum der Einbildungskraft, wie unsere Kinder, wenn sie Besuch spielen und aus drei Stühlen sich ein Zimmer bauen. Fehlt es aber auch an Dekorationen, so wird doch auf allen anderen Zubehör, auf Alles, was mit der Aktion selbst in unmittelbarem Rapport steht, mit aller Strenge gehalten. Man wird dies bemerken, sobald von den Stücken selbst die Rede sein wird.

Gegenüber dem Sakou, d. i. der Langseite desselben, befindet sich eine Loge

auf einem, an die Mauer gelehnten und sich bis zu einer Höhe von etwa fünfzehn Fuss erhebenden Gerüste. Man gelangt zu demselben auf vier oder fünf Stufen, die, um keine zu grosse Breite einzunehmen, ziemlich stark erhöht sind. Die Mauer, das Gerüste und die Stufen sind mit reichen Teppichen, seidenen Tapetenbehängen, gold- und silberdurchwirkten Stoffen aus Benares, Shawl's von Kaschemir und von Kerman bedeckt; auf allen Seiten hangen Kronleuchter von farbigem böhmischen Krystall und breiten sich Vasen aus chinesischem und europäischem Porzellan, Kupferstiche und Lithographien, und geschliffene Spiegelgläser, wie deren in früherer Zeit viele aus Venedig importirt wurden, in verschwenderischer Fülle zur Schau aus. In der Loge selbst und auf den verschiedenen Stufen finden sich kostbare Polster und Lehnstuhle. Diese Loge, oder, wie man sie nennt, dieses *Tägnamä*, ist ein Zubehör des Sakou. In vielen Stücken bedient man sich ihrer, sobald gewisse Personen an hervorragender Stelle sichtbar werden sollen. Absatan gehen und kommen die Schauspieler vom Sakou auf das Tägnamä, indem sie von der Plattform, ungeachtet ihrer Höhe, herabspringen. Wenn es noth thut, lassen die Zuschauer es sich eifrigst angelegen sein, ihnen wieder hinaufzuhelfen. In der That sind sie in der, zu dieser Handreichung erforderlichen Nähe; denn mit Ausnahme des Sakou und der Loge, und eines Zwischenraumes von drei oder vier Fuss, den man ring um die Bühne frei zu erhalten sucht, gehört aller übrige Raum dem Publikum, das sich dort niederlässt, wo es will und so es kann.

Auf beiden Seiten der reservirten Loge, in der ganzen Ausdehnung der Seitenwand, und ebenso auf der entgegengesetzten Seite, sieht man nichts als Logen, mehr oder weniger reich möblirt und geschmückt, je nach dem Geschmacke und den vorhandenen Mitteln der Eigenthümer oder den Hilfsquellen des Tazyèh; aber überall verschwinden Ziegel und Kalk unter den reichsten Stoffen, den kostbarsten Shawl's. Ganze Pyramiden von Porzellan, von den enormsten Vasen aus Kanton bis zu den kleinsten Kaffeetassen, thürmen sich auf kaschemirbedeckten Gerüsten; eine Welt von krystallenen Lampen und Laternen, mit grossen Kosten vom Handel importirten Kronleuchtern, von europäischen Gemälden und, die verschiedensten Gegenstände darstellenden, kolorirten Lithographieen, schichten sich, mischen sich, drängen sich, von allen Seiten. Die hölzernen Stützpfeiler, ganz mit rothen Shawl's von Kerman bedeckt, sind mit Bändern aus kunstreich gearbeitetem Silber und Gold eingefasst. Der Boden verschwindet unter Teppichen aus Kurdistan und Filz von Ispahan und von Yezd. An dem einen Ende des Parallelogrammes bieten mehre über einander gelegte Range nicht nur zeitweilig errichteter, sondern zur Konstruktion des Gesammtbaues gehöriger Balakhanch's oder wirklicher Logen ihre in Holz geschnitzte und wie ziselirte Vorderseite zur Schau, und Alles dies ist Kopf an Kopf mit Menschen angefüllt; an dem andern Ende öffnet sich, was wir nach unseren Begriffen eine Bühne nennen würden; es ist ganz und gar die Anlage eines europäischen Bühnenraumes, nur dass die Kulissen fehlen. Hier sammelt sich dichtgedrängt das Volk, sich dicht auf den Fersen sitzend. Ist dies Alles schön, klassisch schön, kalt und regelmässig schön? Sicherlich nicht; aber wollte man hier Klassicität suchen, so thäte man besser sich gleich zu entfernen. Es ist nicht schön, aber es ist grossartig, prächtig, imponirend, voller Kontraste, die durch ihre Gegenüberstellung frappiren, in vollkommener Harmonie mit dem Publikum, mit dem Zusammenhange von Ideen, dem dies Alles seinen Ursprung verdankt, mit dem vorgesetzten Zwecke. Es ist unmöglich, von diesem Anblicke nicht ergriffen, gerührt, bewegt zu werden, und sich nicht instinktmässig zu sagen, dass hier Alles sehr ernst genommen wird.

Es ward bereits erwähnt, dass die Schauspieler einen sehr geachteten Stand bilden. Die weisen und strengen Mollah's verdammen sie ohne Zweifel, und

wurden einem unparteiischen Zuhörer ohne grosse Mühe beweisen, dass Werk dieser Schauspiele begründe eine wahrhafte und gefährliche Häresie. Aber das Volk liest solche Argumentationen unbeachtet; es hat keinen Sinn dafür; es verachtet sie und, wollte man ihm damit zusetzen, so würde es sie übel aufnehmen. Man erspart sie ihm also, und es überlässt sich einer entschiedenen Vorliebe für die Personen, die ihm das gesuchteste Vergnügen von der Welt gewähren. Eine so grosse Begünstigung stachelt den Ehrgeiz auf, und viele Seyd's setzen sich nicht allein darüber hinweg, eine Meinung zu bekennen, die von derjenigen der eigentlichen Vertreter der Religion sehr verschieden ist, sondern ergreifen selbst den Schauspielerberuf. Das Publikum belohnt sie dafür mit seinem Beifall und empfindet ein um so grösseres Vergnügen und eine um so lebhaftere Erregung, wenn es die Leiden der Märtyrer von Kerbela durch die eigenen Enkel dieser Märtyrer dargestellt sieht. Es erwachet ihm daraus ein unwiderstehlicher Eindruck der Wahrheit, und es lässt sich mit um so grösserer Hingebung rühren und ergreifen, wenn es die späten Nachkommen die Schicksale ihrer Vorfahren darstellen sieht.

Nach Massgabe unserer Aesthetik könne sich kaum behaupten, dass diese Schauspiele im Allgemeinen gut seien. Sie haben keine Ahnung von theatralischer Konvention. In keiner Weise lassen sie sich Genauigkeit des Kostumes angelegen sein; wenn nur die männlichen Personen Turbane tragen, so ist dies für die Einbildungskraft der Zuschauer ein genügendes Merkmal der arabischen Tracht jener Zeiten. Die weiblichen Personen befestigen ihren Schleier, wie man es heut zu Tage in Bagdad oder in Damaskus thut. Wichtiger ist es, dass Gewänder und Aufputz so reich als möglich seien, sowohl um dadurch die Pracht des Schauspieles zu erhöhen — ein wichtiger Grund! —, wie auch, um den dargestellten heiligen Persönlichkeiten einen grösseren Respekt zu bezeigen. Die Imam's tragen demzufolge Gewänder von Kaschemir, breite grüne Turbane von Seide oder kostbarer Wolle, die Frauen sind bedeckt mit Stickereien, Halsketten, Ohrgehängen. Niemand fragt danach, ob sich die Familie des Propheten wohl so gekleidet habe, deren hervorragendste Tugenden Strenge und Armuth waren; aber hierbei handelt es sich um die Befriedigung des Ideales einer Nation, welche nichts von der arabischen Nüchternheit an sich hat.

In einem Tazyeh wird der Tod des Yezyd dargestellt. Bei dieser Gelegenheit geben sich die Veranstalter der Vorstellung mit grösserer Wahrscheinlichkeit und mehr als gern der Entfaltung alles nur erdenklichen Glanzes und Reichthumes hin. Die vermögenden Familien des Stadtviertels setzen sich selbst in Kontribution, indem sie Alles herleihen, was sie an Schönem und Werthvollem besitzen. Das Sahn ist vollkommen mit den reichsten Teppichen belegt; in der Mitte steht eine ungeheuere Tafel, wie es bei den grossen Empfangsfeierlichkeiten der mächtigsten Herren Gebrauch ist, und verschwindet unter dem Porzellan, den silbernen Schüsseln, emaillirten Vasen, mit Zuckerwerk und Konfituren angefüllten Krystallschalen. Auf dem Tägunnä erhebt sich, gelagert auf den kostbarsten Stoffen Syriens, Persiens, Turkestans, Europa's und Indiens, wie eine strahlende Pyramide, der ganze Hofstaat Yezyd's. Obenan der Khalif, in seiner Herrscherglorie, bekleidet mit einem goldenen Gewande, ihm zur Seite Pagen, aus den anmuthigsten Kindern von fünfzehn bis zehnzehn Jahren gewählt, und über und über mit Geschmeiden bedeckt. Ihre Kopfbedeckungen sind mit Edelsteinen bordirt, ihre lieblichen Gesichter umrahmt von den Perlen-, Smaragden- oder Rubinenschnuren, die einen so unendlich reizenden Schmuck der persischen Frauen bilden, ihre Finger mit Ringen beladen. In dem königlichen Tekyeh gelangen hierbei alle Reichthümer der Krone in dieser Weise zur Verwendung, und die Diener Yezyd's

tragen den Werth von mehren Millionen Toman's an sich. Ferner sieht man seine Frauen, ebenfalls durch Kinder dargestellt, mit unbedecktem Gesichte, drapirt mit Mousselinverschleiern von hellrothem, azurblauem, grünem, orangefarbenem Grunde mit grossen und schweren Gold- und Silberblumen gestickt. Alles strahlt, funkelt, flimmert einem vor den Augen. Aber diese Frauen sind der Menge verhasst, weil sie in dem Augenblicke, da der General Yezyd's, Ibn-Sayd, die heiligen Gefangenen von Kerbela in Ketten vor ihn führt, sich von ihren Plätzen erheben und mit Steinen nach diesen werfen. Soviel über das Kostüm.

Die Haltung des Schauspielers auf der Scene ist keinem Kalkül und keiner Regel unterworfen. Da er von allen Seiten zugleich gesehen wird, hat es keinen Zweck für ihn, eine besonders günstige Stellung zu studiren, um sich in ihr dem Publikum vorzustellen. Er giebt sich, wie er kann, einfach, mit der Würde und Grazie, oder mit der Geberde gewöhnlichen Schlages und der Ungeschicklichkeit, die ihm von Natur zu eigen ist. Aber da der Schauspieler, wie das Publikum, von der Bedeutung des Aktes durchdrungen ist, den er in seiner Rolle respektirt, und bei dem er mit ganzer Seele ist, so entstehen auch hieraus Effekte von eigenthümlicher Art. Er steht unter dem Zauber dieses Aktes; und dieser beherrscht ihn so sehr und so vollkommen, dass man fast stets Yezyd selbst, den unwürdigen Ibn-Sayd, den ruchlosen Schemr in dem Momente, als sie die blutdürstigsten Schmähungen gegen die von ihnen zu erwürgenden Imam's oder deren von ihnen misshandelte Frauen ausstossen, in Thränen zerfliessen und ihre Rollen unter Schluchzen sprechen hört. Dies erregt weder das Erstaunen noch das Missfallen des Publikums, vielmehr schlägt es sich bei diesem Anblicke die Brust, erhebt unter Anrufung Gottes die Arme und verdoppelt seine Seufzer. Oft aber geschieht es auch, dass die Darsteller unter den unmittelbar überzeugenden Einflusse des von ihnen angenommenen Charakters sich ungewöhnlich mit ihrer Rolle identifiziren, und, wenn die Situation sie hinreisst, so scheint es nicht, als ob sie spielen; sie sind, was sie vorstellen, mit einer solchen Wahrheit, einem so vollkommenen Entrücktsein, einem so gänzlichen Selbstvergessen, dass ihr Spiel eine bald erhabene, bald erschreckende Realität erreicht und sie in der, schon von so vielen Eindrücken affizirten Seele des Zuschauers jene leidenschaftlichen Empfindungen wachrufen, die in den papiernen Dramen unserer tragischen Poeten zu suchen mir immer wie die vollendete Lächerlichkeit vorgekommen ist: das Entsetzen, die Bewunderung, das Mitleiden. Hier ist nichts geschraubt, nichts falsch, nichts konventionell; die Natur selbst, die Thatsache spricht zu uns. Ich lasse es unbetont, dass nichts daran gemein sei; denn nie und bei keiner Gelegenheit habe ich in Asien das eigentlich Gemeine angetroffen; aber ich hebe ausdrücklich hervor, dass von der Höhe, bis zu welcher diese Schauspieler den Geist ihrer Hörer hinreissen, nichts ihn wieder herabzuziehen vermag, nichts, selbst nicht der Mangel an Sorgfalt in der Unterdrückung gewisser Geberden oder Bewegungen, deren sie sich in der täglichen Gewohnheit des Lebens zu bedienen pflegen. Auch sollte ich denken, dass, wer sich je von dem Unterschiede der wahrhaft Erhabenen und theatralischer Erhabenheit, oder der Majestät eines Merowingers und der eines Louis XIV. Rechenschaft gegeben, ohne Schwierigkeit verstehen wird, was ich meine.

Die Personen der Familie Hussein's verlassen die Scene nicht anders, als um in den Kampf oder in den Tod zu gehen. Der Grund hiervon leuchtet ein: sie sind von der feindlichen Armee in der Umwallung ihres Lagers von wenigen Zelten eingeschlossen, und das Publikum muss beständig ein sichtbares Zeichen dieser furchterlichen Situation unter den Augen haben. Sobald sie nicht unmittelbar an der Aktion betheiligt sind, halten sie sich abseits, und man spricht von

ihnen, als wenn sie es nicht vernehmen könnten, ohne zu dem *a parte* Zuflucht zu nehmen. Immer giebt es einen Lehnsessel auf der Bühne, auf welchem der kaum Hereingetretene und der besondere Held des Stückes sitzen, Niemand sonst nimmt darauf Platz. Es ist dies eine besondere Art eine Person dem vorzüglichen Respekt des Publikum zu empfehlen.

Ein anderes unumgängliches Zubehör eines jeden Schauspieles ist ein Haufen gehackten Strohes, von welchem die Schauspieler sich handvollweise nach Bedarf etwas verborgen, um es an die Stelle des Sakou zu bringen, auf welchem sie ihre Rolle zu rezitiren haben. Dieses Stroh stellt den Wüstensand von Kerbela vor, und jeden Augenblick streuen sich, in den besonders tragischen Momenten, die Frauen, die jungen Leute und die Kinder der „Zeitleute" nach einem alten, noch jetzt überall bestehenden Brauche, dieses Stroh, oder vielmehr diesen Sand, auf das Haupt, indem sie sich gleichzeitig heftig mit der Hand auf den rechten Oberschenkel schlagen. Man weiss daher, sobald man den Schauspieler, der im Begriffe ist zu reden, einen Haufen Stroh vor sich aufhäufen sieht, dass er ein neues Unglück zu melden oder eine verzweifelte Rede zu halten haben wird. Sollte er es aber durch Zufall versäumt haben, sich mit diesem unerlässlichen Zubehör zu versehen, so wurde es doch der Direktor der Truppe nicht vergessen. Während des ganzen Verlaufes der Vorstellung hält sich der Direktor auf dem Sakou auf, überall gegenwärtig, überall thätig eingreifend. Das Manuskript des Stückes in der Hand, zeigt er Jedem an, was er sagen muss; er überhört von Zeit zu Zeit die Rollen der jüngeren Kinder, um sich zu versichern, dass sie keine Fehler begehen werden. Muss sich ein Held, beim Auszuge in einen hoffnungslosen Kampf, nach orientalischer Sitte in sein Leichentuch hüllen, der Direktor steht ihm zur Seite, das Leichentuch in der Hand, und legt es ihm um. Muss der Held sich seines Säbels bedienen: der Direktor zieht ihn, während er rezitirt, die Waffe aus der Scheide und überreicht sie ihm. Er hält ihm den Steigbügel, um ihn zu Rosse steigen zu lassen. Er ergreift die jüngeren Schauspieler bei der Hand und führt sie an den Platz, wo sie ihre Rollen rezitiren müssen; oft betheiligt er sich an Allem und hat so in der Entwickelung des Drama's seine unumgängliche Rolle.

Ich stelle mir vor, dass bei den Athenern der Chorführer ursprünglich fast dieselben Obliegenheiten erfüllt habe, ohne den Geschmack zu sehr zu beleidigen oder der Illusion Eintrag zu thun. Ueberdiess ist der persische Direktor, gerade wie der griechische Chorag, eine durch ihre Funktionen geheiligte Persönlichkeit. Man betrachtet ihn mit Ehrfurcht; er ist kein Eindringling; fast stets ist er nicht allein der Veranstalter des Festes, sondern auch der Anordner desselben, nicht selten auch der Verfasser des Drama's. Es kommt vor, dass er, mitten in der Handlung, sich direkt an das Publikum wendet: mit fliessenden Worten giebt er eine kurze Erklärung Dessen, was sich dem Anblicke und der frommen Andacht der Gläubigen darbietet; er regt das Mitleiden an, er ruft die Thränen hervor, die ihm niemals die Antwort schuldig bleiben. In Ermangelung eines Seyd Rouzeh-Khan ist er es oft, der die Gebete spricht oder irgend eine noch unbekannt gebliebene Anekdote erzählt, welche das Martyrium der Imame oder eines der Wunder betrifft, die zu Kerbela, auf dem Schauplatze dieses Martyriums, stattgefunden haben und noch täglich statt finden. Der Direktor ist nicht allein Anordner, er ist ein geheiligter Dichter; er hat die Autorität eines solchen; und man erweist ihm die diesem gebührende Ehrerbietung. Man bezeichnet ihn übrigens einfach als *Oustad*, oder „Meister", gerade wie einen Handwerker. Sein Titel ist kein erhabener und er beansprucht keinen anderen, indem er hierin, mitten in einer so alten, so verdorbenen, so anspruchsvollen und titelstolzen Gesellschaft,

die Einfachheit jener jüngeren Epochen nachahmt, in denen ein grosser Maler oder Skulptor nichts anderes als ein Tuscopier oder Bildschnitzmeister war. Wenn die Vorstellung einen ausserordentlichen Erfolg erzielt, so geschieht es oft, dass die hervorragendste Persönlichkeit aus der Versammlung der Zuschauer während der Aufführung, und ohne die Schauspieler zu unterbrechen, den Oustad oder Direktor der Truppe mit einer glänzenden Belohnung beehrt; man applaudirt aber nicht und bezeigt keine Bewunderung schöngeistiger Art; man weint, man schluchzt, man schlägt sich die Stirn, und ich habe, mitten unter den Thränen Aller, dem Oustad einen kostbaren Shawl bringen sehen, den er unverzüglich als Schärpe über seinen Hals legte.

Gleichwohl haben auch die Schauspieler eine Art von Verdienst, welches sie auf eine ganz besondere Weise dem unmittelbaren Enthusiasmus des Publikums empfiehlt: es ist ihre Stimme. Die Hauptdramen unter den Tazyéh's sind im Volksdialekte geschrieben. Jene in anderen Dichtungen so beliebten und gesuchten arabischen Worte, die der einfache Mann vom Markte, der Soldat, die Frauen nicht verstehen würden, kommen hier nicht vor; wohl aber kann man aus ihnen eine Menge der altvertraulichsten Redensarten, der geläufigsten Wortverkürzungen sammeln, mit einem Worte, alles Das, was die gewöhnlichste und alltäglichste Sprechweise ausmacht. In ganz gleicher Weise bediente sich das griechische Theater mit ungeschränkter Freiheit jener Atticismen, die von den Autoren, als der lebendigen Sprache angehörig und der Menge verständlich, bevorzugt, nachmals unter der Feder ihrer Kommentatoren ein so gelehrtes und abstruses Ansehen erhalten haben.

Diese Volkssprache ist hier zur Abfassung kurzer und anmuthiger lyrischer Verse verwendet, die nach einer Art ziemlich geschickt gearbeiteter Melodie gesungen werden. Sie wimmelt von eigenthümlichen Tonfällen und Portamenten. Man hat in diesem Gesang ohne Begleitung eine Nachahmung der persischen Nachtigall versucht, deren Modulationen einfacher als die der unseren und von sehr melancholischem Charakter sind, und diese Klagelaute der Natur mit den verschiedenartigen Tönen der weinenden und seufzenden Menschenstimme vermählt. Die Wirkung dieser Gesänge ist von grösster Eindringlichkeit, und verursacht, selbst ohne dass man die Worte versteht, einen so lebhaften Eindruck der Traurigkeit, dass man wider seinen Willen gerührt wird. Es giebt auch Zwiegesänge und bisweilen Chöre, aber nach orientalischem Gebrauche stets im Unisono. Im Allgemeinen sind die am reichsten mit solchen Tonfällen gezierten Rollen zugleich die der Hauptpersonen, die sich deshalb, wie auch aus manchen anderen Gründen, in den Händen der besten Sänger der Truppe befinden. Das Publikum kennt die Namen dieser Virtuosen, und man sucht sie sehr. Jede Truppe wünscht sie an sich zu fesseln, und man bezahlt sie nach besten Kräften. Aber nur die wichtigsten Personen des Drama's, die Imam's und die Heiligen, die Propheten und die Engel, singen. Die verhassten Personen, wie die des Ibn-Sayd, Yezyd, Shemr, singen nicht. Sie deklamiren nur, und diess verleiht der Dichtung ein Element der Mannigfaltigkeit, welches einen ähnlichen Effekt erzielt, wie die Prosa in den Dramen Shakespeare's.

Noch bedarf der Erwähnung eine gewisse Kategorie von Akteuren, die eigentlich keine Schauspieler sind, aber eine ausserordentliche Wirkung auf das Publikum ausüben. Es sind Kinder von drei bis sechs Jahren, oft Enkelinnen der vornehmsten Familien, die in Begleitung ihrer Léléh's oder Erzieher, das Salon besteigen, um in der Familie der Imam's zu figuriren. In den Augen des Volkes scheint nichts verdienstlicher, und nichts vermöchte den Kindern und

selbst ihren Eltern allgemeinere Segnungen zuzuziehen, als diese Art von Weihe, welche, indem sie dieselben zugleich in der Idee und in Wirklichkeit der Familie der Heiligen zugesellt, ihnen selbst den Abglanz der Heiligkeit zu Theil werden lässt. Nichts ist rührender als der Anblick dieser Kleinen, wenn sie in Gewänder aus schwarzer Gaze mit weiten Aermeln gekleidet, das Köpfchen bedeckt mit kleinen runden schwarzen, mit Silber oder Gold gestickten Kappen, auf dem Körper des Schauspielers niederknieen, der den Märtyrer des Tages darstellt, ihn umarmen, und sich zum *Zeichen* des Schmerzes mit ihren kleinen Händen statt des Sandes mit gehacktem Stroh bestreuen. Die Kinder können sich mit dem vollen Interesse, welches ein Spiel ihrem Alter einflösst, frei bewegen; aber sie glauben nicht zu spielen und sind sichtlich von der Empfindung erfüllt, dass sie einen ernsten und wichtigen Akt ausüben. Es kann bezweifelt werden, ob sie einen deutlichen Begriff davon haben, was sie thun, wo sie sind, was sie vorstellen; dazu sind sie zu jung; aber sie verstehen im Ganzen, dass es sich um etwas Trauriges und Feierliches handelt. Sie halten sich, indem sie sich die Hand reichen, oder auch allein, auf dem Platze, den sie einnehmen sollen; die Arme gekreuzt, in ehrerbietiger Haltung, empfangen sie den Segen des Imam Hossein; ihre kleinen Gesichter sind würdevoll und ernst; nichts zerstreut oder stört sie, und das ganze grosse Publikum, das sie mit Schluchzen, Weinen und Wehklagen umgiebt, scheint für sie nicht vorhanden zu sein.

Ich habe ein kleines, sehr liebliches Mädchen von vier Jahren, das Kind angesehener, dem Imam's sehr ergebener Eltern, mit mehr als staunenswerthem Spiele auf dem Sakou figuriren gesehen; sie hatte Verse auswendig gelernt, füllte eine thätige Rolle im Drama aus, griff Yezyd mit Schmähungen an, erlitt das Martyrium und ward als todt auf eine Bahre gelegt, ganz ruhig, die Augen geschlossen, mit grossem Pompe rund um das Tekyèh getragen, ohne von Allem im mindesten beirrt zu werden. Sie spielte mit wirklichem Feuer, und zeigte erst Schüchternheit, als man sie, in den Armen ihres Lehrers, mir zuführte.

Aber genug der Beschreibungen; es gilt ein Bild zu zeigen. Das Tekyèh ist von unten bis oben gefüllt. Es ist gegen Ende Juni. Man erstickt fast unter dem ungeheuren *Zeltdache*. Die Menge nimmt Sorbet und Kaffee zu sich und raucht Kalians. Ein Derwisch besteigt das Tekyèh und stimmt einen Lobgesang an. Das Brustschlagen beginnt. Seine Stimme ist wenig fortreissend, er macht keinen Eindruck und die Gesänge schlafen ein. Er scheint es zu merken, er hält inne, steigt vom Sakou und verschwindet. Die Stille will wieder eintreten, als ein grosser und starker Soldat von dem Regimente Maragha, ein Türke, die Stimme des Donners anzunehmen scheint und mit verdoppelten Schlägen die Resonanz seiner mächtigen Brust erweckt. Ein anderer Soldat, ein anderer Türke, aber vom Regimente Karabagh, ebenso zerlumpt, wie der erste, nimmt den zweiten Vers auf, das Brustschlagen beginnt mit Präcision von Neuem. Während fünf und zwanzig Minuten wird die keuchende Menge von diesen beiden Männern fortgerissen und zerschlägt sich aus Leibeskräften. Die monotone, aber scharf rhythmisirte Melodie berauscht sie, die Schläge erzeugen ein dumpfes, tiefes, regelmässiges Geräusch, welches aber noch nicht Jedermann befriedigt. Ein junger Neger, dessen äussere Erscheinung den Hammal oder Packträger ankündigt, erhebt sich inmitten der dichtgedrängten Menge; er wirft seine Kappe ab und singt mit voller Stimme, indem er seine beiden Fäuste im Takte auf seinen geschorenen Kopf fallen lässt. Er war kaum zehn Schritte von mir entfernt, und ich verfolgte jede Bewegung seiner Gestalt; er ward bald aschfarben und seine Lippen erhielten ein blasses Violett; *je* mehr er sich entfärbte, desto mehr erregte er sich, schreiend und wie auf einen Ambos schlagend. Er fuhr während ungefähr zehn

Minuten so fort; aber als die beiden Soldaten nicht weiter konnten und der Schweiss ihnen von der Stirn floss, begann der nicht mehr von zwei präzisen und mächtigen Stimmen geführte und angefeuerte Chor zu schwanken und sich zu verwirren; ein Theil der Stimmen schwieg und der Neger, als wenn ihm jeder äussere Stützpunkt versagte, schloss die Augen und liess sich erschöpft auf seinen Nachbar sinken. Jedermann schien für ihn viel Mitleid und Hochachtung zu empfinden. Man legte ihm Eis auf den Kopf und reichte ihm Wasser. Aber er war ohne Bewusstsein, und es bedurfte einiger Zeit, um ihn wieder zu sich kommen zu lassen. Als dies geglückt war, dankte er zart und höflich allen denen, die sich um ihn bemüht hatten.

Sobald sich die Ruhe wieder ein wenig hergestellt hatte, bestieg ein Mann in einem Rocke von grüner Baumwolle das Sakon. Er hatte durchaus nichts Bemerkenswerthes in seiner Persönlichkeit, und schien nichts weiter als ein Bakal oder Marktkrämer zu sein. Nicht allein war seine äussere Ausstaffierung sehr vernachlässigt und abgetragen, sondern auch seine sehr gewöhnliche Figur zeigte nichts weiter als einen mittelmässig gepflegten, ziemlich langen und schlecht gekämmten Bart; und jenen Ausdruck einer abgefeimten Schlauheit und sophistischen Phantasie, welche, bei dem gewöhnlichen Perser, die Stelle unseres groben gesunden Menschenverstandes vertritt. Die linke Hand in seinen Gürtel gesteckt, mit pedantischer Miene, streckte er die rechte auf den Rand des Sakon, mit dem Anstande eines Professors, indem er Sorge trug nicht mehr als drei Finger ausgespreizt zu halten, und richtete diese Worte an die Menge:

„Ich sehe euch sehr zufrieden, o Muselmänner, dass ihr da ganz nach eurem Gefallen im Schatten sitzen könnt, und ihr meint, dass das Paradies schon weit vor euch offen steht. Wisset ihr denn, was das Paradies ist? Ein Garten, ohne Zweifel; aber ihr könnt euch doch einen solchen Garten nicht vorstellen. — Ihr werdet mir sagen: „Vater, sage uns, wie er ist." — Glaubt ihr, dass ich es nicht wüsste? Kein Zweifel, ich bin nicht darin gewesen; aber genug Propheten haben davon gesprochen, und Engel haben davon Nachrichten gebracht. Ich beschränke mich trotzdem darauf, dass ich euch sage: alle braven Leute werden bequem darin Platz finden, denn er hat eine Länge von dreimal hundert und dreissig tausend Meilen. Wenn ihr mir das nicht glaubt, erkundigt euch selbst! Da ich aber nun unter braven Leuten bin, so erkläre ich euch, dass es dazu nicht genügt, den Koran des Propheten zu lesen (Gottes Heil und Segen über ihn)! Es genügt nicht, Alles zu thun, was dieses göttliche Buch befiehlt; es genügt nicht, in die Tarych's zu kommen und Thränen zu vergiessen, wie ihr es täglich thut, ihr Hundesöhne, die ihr nichts Nützliches wisst; sondern es ist auch nöthig, dass ihr eure guten Werke (möchtet ihr solche thun können! aber ich zweifele sehr daran!) im Namen und zu Ehren Hussein's thut. Hussein, ihr Muselmänner, ist die Pforte des Paradieses; Hussein, ihr Muselmänner, erhält die Welt; Hussein, ihr Muselmänner, ist der Quell alles Heils! Ruft: Hassan, Hussein!"

Die ganze Menge schreit: O Hassan! O Hussein!

— „Gut so! Und jetzt noch einmal!"

— O Hassan! o Hussein!

— „Bittet Gott, dass er euch in der Liebe Hussein's erhalte. Auf, rufet zu Gott!"

Die ganze Menge erhebt mit einem Ruck die Arme zum Himmel und ruft mit dumpfer und lange nachhallender Stimme:

— Ya Allah! O Gott!

Der Père Maillard oder der Petit-père André haben nicht anders gepredigt. Dieser Mensch, in seinen Manieren gemein, konnte in seiner Weise für beredt gelten. Er hatte etwas Durchdringendes in seiner Stimme, in seinem Auge, in der Geberde, und das Publikum, seinerseits, war so gewiegt sich ergreifen zu lassen.

Die Predigt fuhr fort, als ein Trommelwirbel, der schrille Ton von Pfeifen, Trompeten und Zinkenstösse sie unterbrachen, und, Alles beherrschend und übertönend, der feierlich prächtige Ton der Kerna's erscholl. Der Prediger stieg vom Sakon und verschwand. *Kerna's* sind lange kupferne Trompeten von fünf bis sechs Fuss Länge, denen man einen auf sehr beträchtliche Entfernung vernehmbaren Ton entlockt, den ich mit nichts besser zu vergleichen wüsste, als mit dem Klange einer Glocke. Für gewöhnlich drohnen zwei oder drei Kerna's zu gleicher Zeit; es ist ein volliges Glockenläuten. Man sagt, der Erfinder der Kerna's sei Dschemshyd gewesen; es ist ein Vorrecht des Königs und der Fürsten, sie erschallen zu lassen, und überall, wo sich eine Person von fürstlichem Range findet, hört man früh und spät diesen heerlichen Klang. Die den Imam's geweihten Tazych's haben dasselbe königliche Vorrecht. Der Ton des Kerna und der kriegerischen Klänge der Regimentsmusik verkündeten die Ankunft der Schauspieler und den Beginn des Stückes. Ich werde in einem folgenden Hefte dieser Blätter seinen Inhalt mittheilen, damit sich der Leser über die den Tazych's von mir zugeschriebene Bedeutung ein eigenes Urtheil bilden könne. Es handelt sich um das Stück, welches den Titel führt: „Die Hochzeit des Kassem."

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XIII. Die Frage der Vivisektion im Deutschen Reichstage.

Ein Stück Kulturkampf.

Von Bernhard Förster.

Der „*Deutsche Reichstag*", als eine ideale Einrichtung betrachtet — die oft unerfreuliche Wirklichkeit zunächst bei Seite gelassen — würde zu bezeichnen sein als eine Vereinigung weiser, kenntnissreicher, reifer Männer, welche zu ernster Arbeit zusammentreten, um mit den verwaltenden Behörden des Deutschen Reiches, diese letzteren berathend und kontrollirend, in selbstloser Hingebung die Wohlfahrt des Volkes zu fördern. Der seinen Reichstagsabgeordneten wählende deutsche Mann wird — sofern er überhaupt dabei denkt — sich offenbar Das denken müssen, dass in den Händen des von ihm Gewählten materielle und moralische Wohlfahrt des Landes, Religion, Sitte und Kultur am besten gewahrt sind; er würde in hohem Maasse unwillig werden, gelänge es ihm begreiflich zu machen, dass heilige, allgemein gültige Satzungen, die nicht erst gestern erfunden wurden, sondern schon seit Urväter Zeiten bestanden haben, dass wesentliche Elemente unserer ethischen Grundanschauungen und unseres Glaubens von den betreffenden Reichsboten geringschätzig behandelt, wohl gar hohnlachend bei Seite gelegt wurden; — zur Entrüstung würde sein Unwille sich steigern, wenn er sähe, wie

bei diesem recht unritterlichen Sprunge über die geweihten Schranken der Moral und der Urväter-Weisheit, ja selbst der Logik und des gesunden Menschenverstandes, die Vertreter der Regierung mild lächelnd zusehen, wohl auch am Zerstörungswerke mithelfen.

Soviel es nun auf mich ankommt, soll nichts unterlassen bleiben, diesen gerechten Unwillen, diese heilige Entrüstung zu steigern, ob sie sich vielleicht hier und da zur helfenden und befreienden That verdichte. In dieser Arbeit begrüsse ich den Reichstag selbst als meinen besten Bundesgenossen, der in der letzten Session alles gethan hat, was nur menschenmöglich war, um eine scharfe Kritik herauszufordern. Die groben Verstösse gegen die in der guten bürgerlichen deutschen Gesellschaft üblichen Regeln der Schicklichkeit, wohl zurückzuführen auf die zahlreichen nicht-deutschen Elemente im „Deutschen" Reichstage, haben das Ansehen des letzteren vor dem ganzen Lande schwer erschüttert; — glücklicher Weise! — möchte ich sagen; denn diese Thatsache erleichtert mir meine Kritik eben dieses „Reichstages" gegenüber der Frage der *Vivisektion*.

Lassen wir zuvörderst den Thatbestand selbst in aller seiner Unbefangenheit sprechen.

Am 23. Januar dieses Jahres fand die 32. Plenarsitzung des deutschen Reichstags statt. Nach anderen Berathungen unwesentlicher Art erfolgte die Besprechung einer Reihe von Petitionen, und nachdem die Bittschrift des Berliner Lederhändlers Philippi, welcher die von ihm importirte eingesalzene „*Schweinelober*" in die Kategorie des *frischen Fleisches* gerechnet wissen wollte, dem Reichskanzler „zur Berücksichtigung" überwiesen worden war, gelangte eine Reihe von Petitionen zur Berathung, durch welche strafgesetzliche Bestimmungen *gegen den Missbrauch der Vivisektion* herbeigeführt werden sollten.

Man achte auf die Bescheidenheit dieser Petenten: sie sprechen nicht von Abschaffung der Vivisektion; sie wollen nur, dass, sofern sich Missbräuche bei der Vivisektion konstatiren lassen, diese auf dem einzig möglichen Wege beseitigt werden.

Die eingesalzene Schweineleber des Lederhändlers Philippi hatte Gnade vor den Augen der Kommission gefunden, die bescheidenen Wünsche unserer Petenten zu Gunsten der edelsten, treuesten, klügsten, liebenswürdigsten Thiere fanden kein Gehör. Die Kommission, welche diese Bittschriften vorher zu berathen hatte, schlug vor „über dieselben zur Tagesordnung überzugehen", also aus dem parlamentarischen Rothwälsch in's Deutsche übersetzt, sie schlechtweg unbeachtet, unbesprochen zu lassen! — Gesalzene Schweineleber, das lohnt schon; — aber tagelange entsetzliche Marter eines treuen Pudels oder eines klugen Dachshundes, — nicht der Rede werth! Was diesem abgekürzten Verfahren ein leidliches Aussehen von Berechtigung geben sollte, war natürlich die sogenannte „Wissenschaft", und es waren besonders zwei meines Wissens in der Wissenschaft sehr hervorragende Männer, welche der Wissenschaft das bedingungslose Recht zuerkannten, jene grässlichen Hekatomben zu fordern: Herr von Kolter und Herr von Mantenffel.

Indessen trotz des Kommissionsantrages „*auf Tagesordnung*" führte diese einschneidende Kulturfrage doch zu einer lehrreichen Debatte. Der erste Redner war Freiherr von Minnigerode, welcher sich an jenem Tage den Namen eines „Freiherrn" in noch höherem Maasse verdiente, denn fürwahr *frei* ist der *Herr* von der unerträglichen Phrasendrescherei der Bildungsphilister, und wenn

wir ihn als echten „Edelmann" bezeichnen, so meinen wir, dass er sich, wenn irgend einmal so an jenem Tage als einen hervorragend *edlen Mann* bewiesen hat. Als er in seiner warmempfundenen Rede die männlich schönen Worte gesprochen hatte, *sein Standpunkt sei der der Barmherzigkeit gegen die Kreatur, besonders gegen die der Vivisektion am häufigsten geopferten Thiere, die Hunde, welche die treuesten Gefährten des Menschen seien, treuer oft, als der Mensch selbst*", — da lachten die Abgeordneten auf der *linken* Seite des Hauses, die nämlichen Abgeordneten, welche eine halbe Stunde zuvor mit grossem Ernste die „Schweinelieder" des Lederhändlers Philippi dem Fürsten Reichskanzler zur Beachtung empfohlen hatten. Gleichzeitig mit diesem, das Anstandsgefühl und die Moral der linken Seite des Hauses ehrenden Gefühlsausbruche scheinen sich „unsere jüdischen Mitbürger" auf der Journalistentribüne in so wenig bescheidener Weise benommen zu haben, dass der Präsident des „hohen Reichstags" — erfahrungsmässig einer der langmüthigsten Menschen — ihnen mit Entfernung drohen musste.

Hierauf sprachen alternirend die Herren Möller aus Königsberg und Virchow aus Berlin für die Nothwendigkeit der Vivisektion mit dem bekannten Refrain von der alleinseligmachenden sogenannten „Wissenschaft". Herr von Kleist-Retzow, eine der ritterlichsten und festesten Gestalten des modernen preussischen Adels, redete klar wie immer und mit gewohnter Energie gegen dieselbe; Herr Windthorst ebenfalls, wenngleich nicht mit der Schneidigkeit, die man sonst an ihm kennt. Es sprach aber auch der *Kultus-Minister* des Hohenzollernstaates, dessen sehr beachtenswerthe Aeusserungen wir zu registriren haben. Auf Grund seiner wissenschaftlichen Studien (Herr von Gossler hat Jurisprudenz studirt und ist bislang Verwaltungsbeamter gewesen) müsse er bitten, gar nicht erst zu untersuchen, ob etwa Missbräuche bei den vivisektorischen Versuchen in den Laboratorien vorkommen. Eine solche Möglichkeit sei bei der Qualität deutscher Professoren (Ludwig, Cohnheim, du Bois-Reymond etc.) völlig ausgeschlossen; die deutsche Wissenschaft stehe zu hoch, als dass sie eine solche Maassregelung verdiene etc. — Diese Aeusserungen, von welchen man gerne glauben und wünschen möchte, dass sie nicht gethan wären, brachten dem Minister nicht nur den zweifelhaften Beifall derselben Linken ein, welche bei den Worten des Herrn von Minnigerode gelacht hatte, sondern er musste es auch am andern Tage erleben, dass ihre bekannten Pressorgane ihn mit ihrem ausgesuchtesten Lobe verfolgten — es war nicht unverdient!

Nun war die Debatte zu Ende, und es stimmten alle „Liberalen", einige Mitglieder des Centrums und auch mehre Conservative gegen den Antrag des Herrn von Minnigerode, welcher eine einfache Untersuchung der in den mannigfachen Petitionen gerügten Uebelstände für wünschenswerth erklärt hatte.*)

Also die Vertretung der deutschen Nation in der höchsten berathenden Körperschaft lehnt es ab, eine von Tausenden von deutschen Bürgern gestellte Bitte, welche dahin geht, dass die etwa bei den vivisektorischen Experimenten in den physiologischen und pathologischen Laboratorien vorkommenden Missbräuche

*) Nachträglich erfahre ich, dass Herr Dr. August Reichensperger sich ebenfalls zum Worte gemeldet hatte, um mit Entschiedenheit *gegen* die Vivisektion zu sprechen, aber durch den Schluss der Debatte an seinem Vorhaben gehindert wurde. Die Frage wird noch öfters zur Behandlung kommen, und so richte ich im Namen der Tausende von Gesinnungsgenossen die herzliche Bitte an den verehrten Mann, dieser tief ernsten Sache das nächste Mal seine bewährte Kraft zu widmen und zu einer siegreichen Beendigung dieses scheußlichen „*Kulturkampfes*" beizutragen.

B. F.

zu bestrafen seien, auch nur zu untersuchen. Die Bittsteller werden einfach abgewiesen. In welcher Form, unter welchem Titel? — fragen wir erstaunt. Die mannigfachen Antworten laufen auf Eins hinaus: Man solle die *Freiheit der Wissenschaft* nicht beeinträchtigen!

Wer ist jene „*Wissenschaft*", welche eine so bedingungslose „Freiheit" zu thun und zu lassen, was sie will, für sich in Anspruch nimmt? Mag es sich dieser Begriff gefallen lassen, genauer von uns untersucht zu werden.

Das Streben nach Wahrheit, nach immer genauerer Erforschung der Gesetze, durch welche die Dinge bestehen, nach welchen sie auf einander wirken, das unersättliche hungrige Verlangen nach stets höher gesteigerter Erkenntniss ist einer der höchsten, der edelsten, menschlichsten Triebe. Bei fortgesetzter Erkenntniss ist es unvermeidlich, dass dieses Streben nach Erkenntniss der Welt, ihrer Kräfte und Gesetze, sich daran gewöhnt auch kleine Wegstrecken als Etappen zu dem letzten grossen Ziele zu betrachten; immer deutlicher wird es dem Einzelnen, dass die Arbeit eine ungeheure, endlose ist, dass man sie theilen muss, um dem Einen diese, dem Andern jene Provinz zur Erforschung zu überlassen. So entstehen die sogenannten „*Wissenschaften*" die bisweilen kraus und seltsam genug aussehen, aber unsern Anspruch auf Achtung haben, wenn sie sich als berechtigte Theile der Gesammtwissenschaft der Philosophie ausweisen. Einen Zweck in sich selbst mögen diese Unterabtheilungen wohl für den Forscher haben, der sein volles Genügen darin findet, — in dem Plane einer „*Erziehung des Menschengeschlechtes*" zu immer grösserer philosophischer Klarheit, Tiefe des Glaubens und Reinheit der Sitte haben sie nur relativen Werth.

Nun begegnen uns auf diesem Gebiete der „Spezialforschung" Erscheinungen so bizarrer, ungeheuerlicher Art, dass wir nach einer Erklärung derselben zu suchen haben. So z. B. giebt es eine gewisse wissenschaftliche Sammelthätigkeit, deren Vertreter man neuerdings auch Philologen — nicht zu verwechseln mit den echten Freunden des Logos — nennt, und welche alles Ernstes von dem unbedingt wissenschaftlichen Werthe ihrer Untersuchungen sprechen. Diese Art philosophischer Schatzgräber, die „froh ist, wenn sie Regenwürmer findet", zeigt vielfach Freude an albernd boshaften Stechen und an giftigem Gezänk, wie um den augenfälligen Beweis zu liefern, dass eine Beschäftigung, die so wenig veredelnd wirkt, nur in sehr bedenklichem Sinne als Wissenschaft angesehen werden kann. Doch ist es im Grunde noch immer eine harmlose Menschenklasse; verlästern werden sie nur Kopfe, an denen die echte Wissenschaft ohnehin nichts verliert, denn ihre Methode und ihr Inhalt ist von einer bodenlosen Trivialität und langen Weile; im Schimpfen sind sie freilich Virtuosen, aber das ist auch der einzige Kummer, den sie bei all ihrer ewigen Thätigkeit Andern anthun. Weit schlimmer sind die Betreiber einer andern Art: die neue Schule der sogenannten Physiologen; denn ihre Thätigkeit macht sie zu wirklichen *Thätern*, ja Todtern. Die gesammte Wissenschaft an sich nennen wir mit höchster Achtung: ins Innere der Natur eindringen, dem Leben seine Gesetze ablauschen zu wollen — es ist ein erhabenes Ziel, ein echt wissenschaftlicher Trieb. *Als Wissenschaft nun soll sie frei sein*, frei in dem Sinne, wie das Wort überhaupt bis jetzt verstanden worden ist und allein verstanden werden kann, frei in ihrem Denken und in dem Aussprechen ihrer Resultate, frei in ihren Annahmen, Zweifeln und Lehren, frei in ihrer Verbreitung. Auch frei in allem ihrem Thun, welches dem Adepten der Wissenschaft etwa in den Sinn kommt? Eine solche Behauptung, welche man früher vermuthlich einfach als Wahnsinn bezeichnet hätte, aufzustellen, war unsrer verworrenen Zeit vorbehalten. Also um ein gleichviel wie hohes Resultat des Wissens zu erlangen, soll mein Thun völlig frei, d. h. ungehemmt durch die Schranken der

Moral, der Sitte, des Glaubens sein? Dem Psychologen fällt es ein, es für wissenschaftlich werthvoll zu erklären, zu wissen, wie ein unmündiges Kind sich benimmt, wenn man seinen Eltern vor seinen Augen den Kopf abschlägt, und er besteht auf Durchführung dieses „wissenschaftlichen" Experimentes. Ein Andrer wird von Wissbegierde geplagt, zu erfahren, mit welcher Quantität Dynamit eine Mine geladen sein müsste, um das physiologische Laboratorium in B. oder L. zu zerstören, und will in der „Freiheit" der „wissenschaftlichen" Forschung nicht gehindert sein. Wenn diese Beispiele noch wie Uebertreibungen aussehen, so vergleiche man doch die zahlreichen ähnlichen Fälle aus den Werkstätten unserer „wissenschaftlichen" Physiologen damit; der Unterschied ist in der That nicht mehr gross, und die Scheu Menschenleben zu opfern ist ja wenigstens von Einem der gelehrten Physiologen bereits überwunden worden! Ernst von Weber, Grysanowski, Christoph Schultz, Fr. Zöllner, und wie die edlen Männer, die Vertreter echter Wissenschaft heissen, haben sich der peinlichen und doch leider so nothwendigen Aufgabe unterzogen, die grauenhaften Vorgänge zusammenzustellen, welche eine irregeleitete Wissenschaft im Namen der „freien Forschung" gegen das Lebende, gegen die Heiligkeit der Natur und der Moral verbrochen hat. Was da in den Laboratorien der Professoren, was in Folge dessen in den stillen Kammern der unreifen Schüler derselben, unbewacht vor sich geht, das hat lange aufgehört den Ehrentitel „Erkenntniss der Wahrheit" beanspruchen zu dürfen; es handelt sich da nicht mehr um wirkliche Forschung und Entdeckung, sondern um endlose Wiederholung des längst mit mehr oder minderem Glücke Erforschten, zur Einübung der grausamen Handgriffe für immer weitere Wiederholungen oder für den leichtfertigen Gewinn nichtiger und widersprechender Resultate aus brutalen Spielereien der gereizten Martersucht, wofür Polizei und Strafrichter am Platze sind. Möchte der Tag bald kommen, da diese ihres Amtes walten können!*)

Ich meine also, dass ein Abgeordneter, wie wir ihn uns recht bald in die vertretenden Körperschaften wünschen, etwa Folgendes nach der Rede des Ministers von Goesler hätte erwidern können:

„Die Petenten verlangen ja zuvörderst noch sehr wenig; sie wollen ja nur die *Missbräuche*, welche bei den Vivisektionen vorkommen, beseitigt wissen, noch gar nicht die Vivisektion selbst. Nun meine ich freilich, dass man über das Mass der fraglichen Forderungen hinausgehen, die Vivisektion an sich bekämpfen, wenigstens ihre Einschränkung auf das geringste Mass beantragen kann. Insoferne habe ich nichts dagegen einzuwenden, dass meine Herrn Vorredner, selbst der Herr Minister von Goesler, die Wünsche der Petenten als gegen die Vivisektion direkt gerichtet anzunehmen scheinen. Ich wende mich also gegen die von meinen Vorrednern ins Feld geführten Gründe. Man giebt dort wohl zu, dass es schlimm ist, edelste Thiere unter entsetzlichen Martern zu opfern, aber man hält es für ein nicht abzuweisendes Opfer, welches den hohen Zielen, der *wissenschaftlichen*

*) Dem Jahresberichte des Hannover'schen Filialvereins gegen die Vivisektion entnehmen wir Folgendes:

„Schliesslich hat der *Londoner Congress* die Vivisektoren noch vor das Gericht gerufen. Professor Goltz-Strassburg hatte einen Hund mit trepanirtem Schädel und halb zerstörtem Gehirn mit nach London gebracht; es scheint, dass vivisecirte Thiere jetzt zum Handgepäck der Physiologen gehören; und Professor Ferrier in London hatte an einem in gleicher Weise verstümmelten Affen demonstrirt, dass die Folgen nicht die von Goltz behaupteten, sondern andere wären. Die Berichte der Fachblätter hierüber hatten die Sache kund werden lassen, und Ferrier wurde wegen Vergehen gegen das Vivisektions-Gesetz vor den Strafrichter gestellt. — Der Prozess ist am 17. November 1881 verhandelt, und da beschworen wurde, dass nicht Ferrier selbst (sondern sein College Yeo) die Vivisektion vorgenommen, so musste er freigesprochen werden."

Erkenntniss" gebracht werden muss. Nun kann ein hohes erstrebenswerthes Ziel verwerfliche Mittel zwar nicht „heiligen", wie man sich wohl wenig geschmackvoll genug auszudrücken pflegt, aber es kann uns allerdings bestimmen, etwas gelten zu lassen, was, ohne zur Erreichung eines hohen Zweckes zu dienen, nimmermehr zu dulden wäre. Nehmen wir an, dass wirklich eine tiefgehende folgenreiche Erkenntniss in Aussicht stände, dass die Wahrscheinlichkeit vorliegt, die Natur wolle und werde sich uns enthüllen, und wir könnten einen tiefen Blick in das Wesen vitaler Vorgänge thun: dann — aber erst dann — träte die Frage uns nahe, ob an der Pforte der Erkenntniss ein grosser, genialer Forscher, den selbstständige Geistesarbeit soweit geführt, zur Hebung des letzten Riegels die Schwelle des Geheimnisses mit dem Opferblute eines Lebenden besprengen dürfe? Freilich würde hierbei sofort die zweite Frage aufgestellt werden können: „Wenn es Euch, Ihr Herrn Physiologen, wirklich so tiefer heiliger Ernst mit Eurer Erkenntniss der animalischen vitalen Funktion ist, und Ihr der Wissenschaft durchaus Opfer gebracht wissen wollt, — warum nicht einen aus Eurer Mitte?? Ihr erklärt die Sache Eurer Wissenschaft für hoch und heilig — so dient Ihr doch in Gottes Namen mit Eurem Leibe! *hic Rhodus, hic salta!*"

In dem Satze: „Die Wissenschaft fordert solche Opfer" — liegt indessen eine recht erkennbare *petitio principii*, die Aufstellung eines Axioms, welches thatsächlich keines ist. Was ihr da in Eurem Laboratorium treibt, ist doch bestenfalls nicht die Wissenschaft, sondern etwa eine kleine Seitengasse, die in dem Gesammtplane wohl gar entbehrlich wäre. Die wahre Wissenschaft aber fordert vor Allem zu ihren Dienern ganze Männer, welche edel und einfach empfinden, den Muth haben, den Erscheinungen scharf ins Auge zu sehen, ihnen das Wesentliche abzulauern verstehen und das so Erfasste in kausalen Zusammenhang bringen, bis sie an einer letzten Stelle ankommen. An diese letzten Stellen, die wir Grundsätze, Prinzipien, Axiome nennen, rütteln wir zuvörderst nicht weiter. Nun ist in dem Gewoge von Thatsachen der Werth der Einzelerscheinungen vielfach ein recht zweifelhafter, sie tauchen auf, verschwinden wieder, und wir werden den für einen recht untergeordneten Diener der Wissenschaft halten müssen, dem die Erforschung alles und jedes Details für so unbedingt werthvoll gilt, dass er ihr jedwedes Opfer bringen möchte — selbst das seiner Sittlichkeit. „„Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld!"" Gehörte zu den Requisiten der wissenschaftlichen Forschung die unmenschlichste Grausamkeit, müssten ihre Diener Henker und Folterknechte sein, so könnten wir eine solche Wissenschaft nicht mehr als Kulturmacht gelten lassen. Die Veredelung und Erziehung des Menschengeschlechtes wird durch das einseitige Wissen nicht allein bewirkt, wir wollen gleichzeitig Moral und Charakter entwickeln. Wir verabscheuen ein unmoralisches, glaubenloses, charakterloses Aufnehmen von Erkenntnissen und Wissen. Die Wissenschaft unserer Tage ist obendrein arg degradirt, vielfach zu einer rein mechanischen sammelnden Thätigkeit herabgesunken; sie hat sich viel zu sehr und zu einseitig in den Vordergrund des öffentlichen Interesses gestellt und damit so bedenkliche Einseitigkeiten wie die Vivisektion hervorgerufen; eine ältere Erzieherin des Volks ist denn doch die Kunst, welche gerade von Staatswegen in wahrhaft nationaler, verständnissvoller Weise in diese ihre Rechte eingesetzt werden muss.

Das schlimmste und verabscheuenswertheste Argument indessen haben unsere Gegner aus der *praktischen Seite* der Frage hergeholt. Also um Menschenleben vielleicht erhalten zu helfen — bewiesen ist es noch nicht — soll man aufs unbarmherzigste und schonungsloseste gegen Leben und Gefühle der Thiere wüthen dürfen? Teuflischer habe ich noch niemals argumentiren hören. Hiergegen pro-

testiren wir im Namen echter Humanität und Toleranz und einer wahren Liberalität der Gesinnung. Wollen Sie, meine Herren auf der Linken ruhig, heiter und so schmerzlos leben, wie es armen Erdensöhnen nur immer möglich ist, — so kann ich Ihnen einen besseren Weg zeigen, der nicht über Tausende von ächzenden blutenden Hunden und nicht über die Leichen unserer Mitgeschöpfe geht: werden Sie Anhänger der natürlichen Lebensweise; geniessen Sie soviel reine Luft als sie haben können, meiden Sie Alkohol und Nikotin in jeder Form, meiden Sie die dem Menschen unnatürliche Fleischkost. Dann werden zwar viele der berühmten Aerzte feiern, aber die Menschheit wird sich im Ganzen wohler fühlen und leichter im Stande sein ihre grossen Aufgaben zu erfüllen.

Also weder die angeblich bedrohte „Freiheit der Wissenschaft", noch das „Wohl der Menschen" erfordern diese blutigen Hekatomben stöhnender Thiere. Vielmehr wäre es für Menschen, welche „wissenschaftliche" Erkenntniss oder leibliches Wohl um diesen entsetzlichen Preis erkaufen wollen, besser, sie wären nicht geboren. *Was hülfe es dem Menschen, so er die ganze Welt gewanne und nahme Schaden an seiner Seele?*"

Erst wenn einmal ein Abgeordneter etwa in dieser prinzipiellen, unbefangenen und rückhaltslosen Weise spräche — unbeschadet des Beifalls, den wir den trefflichen Worten der Herrn von Minnigerode, von Kleist-Retzow und Windhorst zollen — würden wir in der höchsten berathenden Körperschaft unseres Vaterlandes die echtesten Kulturinteressen mit dem Maasse von Treue, Kenntnissen und Beredtsamkeit vertreten glauben, dass wir Vertrauen zu ihr gewännen. Vielleicht würde sich eine solche Versammlung auch einen Präsidenten wählen, der das an der denkbar unpassendsten Stelle ausbrechende Gelächter einer schlecht erzogenen Minorität zu unterdrücken im Stande wäre.

Aber eine Frage stellen wir noch zu guter Letzt an unsere Leser: auf welcher Stufe politischer und sittlicher Bildung steht ein Volk, das in den Reichstag solche Männer entsendet, Männer, welche in einer der einschneidendsten Kulturfragen zunächst eine beleidigende Leichtfertigkeit, dann einen grauenhaften Mangel an Verständniss für den Kern dieser Frage bekunden?

Haben wir Deutschen wirklich eine „Kultur"? Haben wir einen Glauben? Gott bessere es! —

Geschäftlicher Theil.

Da die PARSIFAL-Aufführungen am 26. und 28. Juli c., welche nur von Mitgliedern des PATRONATVEREINS besucht werden dürfen, vollständig besetzt sind, können neue Mitglieder mit Aussicht auf Eintrittsberechtigung zu diesen Aufführungen in den Verein nicht mehr aufgenommen werden, und wir erlauben uns, die Nichtmitglieder auf die öffentlichen Aufführungen hinzuweisen.

Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele.

NB. Das April-Stück der „Bayreuther Blätter" erscheint in der dritten Woche des nächsten Monates.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Verantwortlich für Redaktion: Carl Gensel, Bayreuth.
Druck von H. Harper, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

April. Viertes Stück. 1882.

Inhalt: — Brief an H. von Wolzogen. Von Richard Wagner. — Luther und die Bauern. Von Heinrich von Stein. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XIV. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 3. Zur Säkularfeier Fr. Fröbel's. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart (Litteratur. Unsere vegetarischen Mitglieder). — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Verwaltungsrathes. —

Brief an H. v. Wolzogen.

Mein lieber Freund!

Im nächsten Herbst werden es fünf Jahre her sein, dass Sie auf meine Bitte sich mir aufopferungswillig zur Seite stellten, um bei einem erneueten Versuche der Gründung eines Patronates für die praktische Durchführung meiner Idee mir zu helfen. Wir sind nun soweit, nicht zwar die letzte Erreichung des Zieles, so doch einen Abschluss unsrer Bemühungen dafür in das Auge fassen zu sollen.

Namentlich Ihrem Antheil an diesen Bemühungen ist es gelungen, eine weitere Kenntniss von jener meiner Idee zu verbreiten, als es mir bisher, selbst durch die Vorführung der Bühnenfestspiele vor sechs Jahren, gelungen war. Gerade mit dem Innewerden dieser Fortschritte hatten wir uns jedoch auch davon zu überzeugen, dass wir auf dem eingeschlagenen Wege der Werbung von Patronen nicht zu unserem nächsten praktischen Ziele, der Ermöglichung neuer Bühnenfestspiele, gelangen konnten. Der theilnehmenden Ungeduld meiner Freunde hatte ich endlich durch den Entschluss zu begegnen, die Aufführungen des „Parsifal", um diese bereits in diesem Jahre 1882 zu ermöglichen, zugleich dem allgemeinen Publikum, unter den gewöhnlichen Bedingungen der Zulassung zu öffentlichen Aufführungen, stattfinden zu lassen. Dem bisherigen Patronatvereine habe ich demnach, praktisch aufgefasst, die

Beschaffung der Mittel für den Angriff einer Unternehmung zu verdanken, auf welche ich, in der Annahme einer weiteren Betheiligung des grösseren Publikums, gefahrlos mich einlassen konnte. Den neuesten mir zugekommenen Berichten nach, scheint jede Gefahr eines finanziellen Misserfolges bereits beseitigt zu sein, sodass zu erhoffen steht, ich würde, nach der Einlösung meiner Verpflichtungen gegen den Patronatverein, mich in den Stand gesetzt sehen, selbständig die begonnene Unternehmung damit fortzusetzen, dass ich alljährlich, auf dem nothgedrungen nun betretenen Wege der vollkommenen Oeffentlichkeit derselben, die Bühnenfestspiele in Bayreuth wiederhole.

Zu diesen Wiederholungen bestimme ich für das nächste einzig Aufführungen des Bühnenweihfestspieles „Parsifal", und es geschieht diess aus einem äusserlichen wie einem innerlichen Grunde. Der äusserliche betrifft die Untheilbarkeit solcher Aufführungen, sobald diese nirgends anders, als einzig nur unter meiner Aufsicht in Bayreuth, dem Publikum dargeboten werden; der innerliche Grund, aus welchem jener äusserliche selbst eben nur sich bestimmt hat, betrifft dagegen den durchaus unterschiedlichen Charakter dieses meines Werkes, welchem ich die Benennung eines Bühnenweih-Festspieles zu geben mich veranlasst fand. Hierüber haben Sie, mein Freund, in diesen unseren Blättern sich bereits so richtig ausgesprochen, dass ich dem nichts weiter hinzuzufügen für nöthig halte, als etwa den Hinweis auf die Veranlassungen, welche den „Ring des Nibelungen" dem Bühnenfestspielhaus in Bayreuth entführten, welchen ich aber für den „Parsifal" jede Bestimmung meiner Entschlüsse schon dadurch unmöglich gemacht zu haben glaube, dass ich mit seiner Dichtung eine unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt.

In welcher Weise die einzigen Aufführungen des „Parsifal" in Bayreuth den Hoffnungen dienen können, welche ich wohlwollenden Freunden erweckt habe, und die nun von diesen sorglich festgehalten werden dürften, nämlich den Hoffnungen auf die Begründung einer „Schule", — wird sich aus dem Charakter dieser Aufführungen und der Umstände, unter denen sie stattfinden, leicht ergeben. Schon jetzt sah ich mich, der im Laufe eines Monates beabsichtigten vielen Aufführungen wegen, veranlasst, namentlich die anstrengendsten Partieen mehrfach zu besetzen, um so jedenfalls der Störung durch mögliche Erkrankungen vorzubeugen: es ward mir diess leicht, da ich die Zusage jedes der talentvollen Künstler, um deren Mitwirkung ich warb, gern und willig erhielt. Dieser freundliche Umstand hat es mir eingegeben, für jetzt und in Zukunft die Bayreuther Bühnenfestspiele jedem mir bekannt werdenden begabten Sänger als Uebungs-Schule in dem von mir begründeten Style zu eröffnen, was mir im praktischen Sinne zugleich den Vortheil gewährt, durch eine hierfür getroffene Uebereinkunft den störenden Einwirkungen der, unter den bestehenden Theaterverhältnissen sehr erklärlichen, eifersüchtigen Rangstreitigkeiten der Künstler vorzubeugen. Der Vorzüglichste wird sich nämlich sagen, dass, wenn er heute zurücktritt, er dem für ihn eintretenden Genossen in

jeder Hinsicht ein bildendes und förderndes Beispiel giebt; von dem Geübtesten wird der weniger Erfahrene lernen, ja, an den Leistungen des Andern sogar ersehen, was zur Vervollkommnung der allgemeinen Kunstleistung überhaupt noch fehlt. In diesem Sinne würde ich die besten Sänger jährlich zu Uebungen berufen, die ihnen hauptsächlich nur dadurch förderlich sein können, dass sie sich gegenseitig selbst beobachten und belehren; wogegen diejenigen von diesen Uebungen von selbst ausgeschlossen sein würden, welche in ihrer Gegenüberstellung eine Kränkung ihrer Ranges-Ehre ersehen dürften, wie sie Theater-Intendanten gegenüber zu einer nicht ganz undünkelhaften Maxime geworden ist.

Ich halte nun gerade alljährliche Wiederholungen des „Parsifal" für vorzüglich geeignet, der jetzigen Künstler-Generation als Schule für den von mir begründeten Styl zu dienen, und dieses vielleicht schon aus dem Grunde, weil mit dem Studium desselben ein nicht bereits durch üble Angewohnheiten verdorbener Boden betreten wird, wie dies bei meinen älteren Werken der Fall ist, deren Aufführungs-Modus bereits den Bedürfnissen unserer gemeinen Operroutine unterworfen ward. Nicht ohne Grauen zu empfinden könnte ich jetzt nämlich mich noch der Aufgabe gegenübergestellt sehen, meine älteren Werke in gleicher Weise, wie ich dies für den „Parsifal" beabsichtige, zu Musteraufführungen für unsere Festspiele vorzubereiten, weil ich hierbei einer erfahrungsgemäss fruchtlosen Anstrengung mich zu unterziehen haben würde: bei ähnlichen Bemühungen traf ich, selbst bei unsren besten Sängern, als Entschuldigung für die unbegreiflichsten Missverständnisse, ja Vergehen, auf die Antwort meines *reinen Thoren*: „Ich wusste es nicht!" Dieses Wissen zu begründen, hierin dürfte unsre „Schule" bestehen, von welcher aus dann erst auch meine älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten. Mögen die hierzu Berufenen sich finden: jedenfalls kann ich ihnen keine andere Anleitung geben, als unser Bühnenweihfestspiel. —

Wenn ich nun für alle die Theilnahmungen, welche uns bis zur Ermöglichung dieser Festspiele verholfen haben werden, mit innigster Werthschätzung derselben mich dankbar verhalte, sehe ich andrerseits doch auch den Zeitpunkt gekommen, welcher die gegenseitigen Verpflichtungen unserer Vereinigung löst. Sie selbst, mein Freund, haben zuletzt in unsern Blättern mit tiefem Verständniss der hierbei zu berührenden allerernstlichsten Anliegenheiten sich ausgesprochen. Mussten wir darauf verzichten, die Möglichkeit der Fortdauer unsrer Bühnenfestspiele aus dem Vermögen eines Patronatfundus' zu gewährleisten, und sahen wir uns genöthigt, sofort bereits die Beisteuer des allgemeinen Publikum's in Anspruch zu nehmen, dessen Beitrag nicht mehr der Verwirklichung einer Idee gilt, sondern für einen Theaterplatz gezahlt wird, so ist, wie Sie dies sehr richtig erfunden, das Band der bisherigen Vereinigung unserer Freunde zu einer nur noch rein theoretischen Beziehung geworden. Zu einer solchen haben bereits unsre „Bayreuther Blätter" hinübergeleitet, nachdem wir sie Anfangs nur zu Mittheilungen über den Fortgang unserer

Unternehmung, sowie wohl auch zur Klärung des Verständnisses derselben bestimmt hatten. Da nun zu jeder Erkenntniss zweies gehört, nämlich Subjekt und Objekt, und für unsern Gegenstand als Objekt unser Kunstwerk gestellt war, so war eine Kritik des Publikums, dem das Kunstwerk vorzuführen war, als des Subjektes nicht zu übergehen. Ja, es musste uns endlich eine vorzüglich gründliche Untersuchung der Eigenschaften des Publikums nicht minder zweckmässig dünken, als dem grossen Kant die Kritik der menschlichen Urtheilskraft erschien, als er aus dieser Kritik erst richtige Schlüsse auf die Realität oder Idealität der Welt als Objekt zu ziehen sich getrauen vermochte. Durch die Nothigung zu einer Kritik des Publikums, ohne welches die Existenz namentlich eines dramatischen Kunstwerkes gar nicht zu denken ist, geriethen wir von unserm nächsten Zwecke scheinbar soweit ab, dass gewiss auch nur schon vor länger eine gewisse Bangigkeit davor ankam, wir möchten vor unseren Patronen nicht mehr an der rechten Stelle stehen. Was hierin Unverhältnissmässiges lag, dürfte nun verschwinden und zu einem durchaus deutlichen Verhältniss sich gestalten, sobald die „Bayreuther Blätter" ihrer ersten engeren Bestimmung entrückt, und offen der ihnen nun erwachsenen, weiteren Bestimmung zugeführt werden. Als Herausgeber dieser sonach erweiterten Monatschrift, deren Tendenz Sie kürzlich gewiss recht zutreffend bezeichneten, werden Sie zu dem Publikum etwa in dieselbe Lage gerathen, in welche ich für meine Bühnenfestspiele nach der Einlösung meiner Verpflichtungen gegen den Patronat-Verein versetzt sein werde. Vielleicht treffen wir Beide dadurch auf das Richtige, schon weil es unter den obwaltenden Umständen das einzig Mögliche erscheint. Gern werde ich, was ich an Mittheilungen aus den von mir betretenen Gebieten der Kritik des „Subjektes" noch schulde, an Sie einzig zur freundlichen Verwendung für die „neuen Bayreuther Blätter" abliefern, und diess vielleicht dann mit weniger Befangenheit, als jetzt, wo ich manchen unserer geneigten Patronen gegenüber oft wohl etwas zu weit ausschweifte. Immerhin aber muss ich glauben, dass eben in der Kritik des Publikums die weiteste Ausschweifung aufweckender und deutlicher wirken dürfte, als — wofür wir uns hüten müssen — zu enge Einzwängung in das, wegen zu nahe liegender Bekanntschaft damit, einschläfernde sehr Gewohnte. Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen! Vor Allem scheuen wir uns vor jedem Behagen, selbst bei Vegetarierkost! —

Mit den herzlichsten Grüssen

Ihr

Palermo, 13. März 1882. **Richard Wagner.**

Luther und die Bauern.

Von

Heinrich von Stein.

Wieland. In Noth bin ich, doch lehrte mich Noth,
dem Jammer mich zu entschwingen.
Schwanhilde Schmiedest du Waffen, starker Schmiedt,
zu Streit und Kampfe zu steh'n?
Wieland. Waffen schuf ich für meinen Feind!
Nicht wusste ich zum Kampfe zu steh'n!
Schwanhilde. O Wieland! Künstler! Was wirkst du nun,
um Freiheit dir zu erwerben?
Wieland. Ein Werk wirk' ich,
das soll mir helfen.

R. Wagner, Wieland der Schmiedt, als Drama entworfen III, 3.

Wer es nur völlig ernst nähme mit den besten und tiefsten Empfindungen, welche ein Werk Wagner's, in edelster Vorführung, in ihm erweckte, dem könnte es unmittelbar hierdurch unmöglich werden, fernerhin an den nur scheinbar gleichgiltigen, im tiefsten Grunde aber mörderischen Alltäglichkeiten des Lebens Theil zu nehmen und also der grossen Lüge heutiger Zivilisation sich mitschuldig zu machen; ja, möglich wäre es uns, als einer in diesem Sinne muthvoll geeinten Genossenschaft, in der That schon einen weiten Abstand zwischen einer solchen Gemeinde und jenem Trugbilde moderner Wirklichkeit uns zum Bewusstsein und der Welt gegenüber zum Ausdruck zu bringen. In jedem Falle ist das der historischen Kultur verlorene Paradies idealer Menschlichkeit in der deutschen Kunst deren Jüngern wiedergewonnen, und kann denselben auch bei der Rückkehr in die Wirklichkeit des Lebens nicht völlig wieder verloren werden. Doch aber ist es ihnen bei solcher Rückkehr nicht ohne bitteren Kampf fernerhin zu besitzen gegönnt; der Gegensatz der ihnen selber ihr Gebahren abermals aufnöthigenden Zivilisation vermag sie zwar nicht mehr zu beirren, aber wohl zu peinigen: denn an Stelle der freudigen Gewissheit, welche uns im Anhören und Anschauen des Kunstwerks durchströmte, tritt nun das in die Ferne weisende, entfremdende Bewusstsein eines traumhaft entlegenen Ideals. Da, in dieser uns Alle noch befangenden Lage würden wir Eines dankbar froh empfinden, wenn sich nämlich auch in der noch der Kunst fremden Welt, unklar und unter mannigfachen Unformen und Vorbehalten, dennoch Regungen zeigten, welche ein gleiches Verlangen nach einer milderen, menschlichen Gestaltung des Lebens, der Gesellschaft aussprächen: solche Regungen also, wie sie der Meister im dritten Abschnitte von Religion und Kunst namhaft gemacht hat. Diese Regungen, durch welche die Wirklichkeit aus sich selbst unseren Ideen sich zugestaltet, scheinen einzig thatsächlich zu bekunden, inwiefern der illusionäre Traum des Kunstwerks als reformatorisches Ideal angesehen werden dürfe,

und tragen also dazu bei, jener Pein seiner Anhänger ein Ende zu machen. Demnach bringen sie auch eine neue Gefährdung der idealen Sache mit sich. Wohl darf eine Bewegung in den Massen, welche auch nur die entfernteste, elementare Uebereinstimmung mit unseren Absichten erkennen lässt, unseren Muth stärken zu getrostem Festhalten, zu immer kühnerer Ausbildung des Ideals; wollten wir uns aber derselben soweit hingeben, dass wir ein gewaltiges, augenblickliches Gelingen dem im Einzelnen rein bewahrten Gehalte jener Ideen selbst vorzögen, so hätten wir die erhabene Pflicht unbesonnen verkannt und übermüthig unser eigenes Werk vernichtet: der daherbrausende Bergstrom zertrümmert die Planke, welche doch an sich so wohl geeignet war, dereinst auf dem weiten, ruhigen See zum sicheren Kahne zu dienen. — Leben und Kunst derart harmonisch zu gestalten, wie im Kunstwerk selbst Lichtwelt und Schallwelt zu einer Harmonie vereinigt sind: so dass also das alltägliche Dasein der Exaltation des künstlerischen Eindrucks etwan entspräche, wie das Bild des szenischen Vorgangs dem durch die Klänge des Orchesters erregten visionären Zustande des Beschauers entspricht, und demnach, wie hier das Drama durch den Athem der Musik, so dort die allgemeine Kultur durch den Geist der Kunst beseelt erschiene; dieser Gedanke einer Regeneration der Menschheit aus dem erwachten und gestalteten Gemüth enthält zwar den Anspruch auf universelle Wirklichkeit, würde aber durch voreilige Verwirklichungen entwürdigt werden und sodann, in seinem idealen Gehalte geschädigt, auch seiner hoffnungsvollen Gewalt beraubt sein.

Die Geschichte der deutschen Reformation belehrt uns in dieser Beziehung entscheidend über das Verhältniss der Idee des Einzelnen zu den etwan in Regungen der Gesammtheit sich ausdrückenden historischen Möglichkeiten. Diese Belehrung erscheint um so werthvoller, als sie Gelegenheit giebt, den tiefen, inneren Zusammenhang zu erwägen, welcher That und Gedanken des deutschen Künstlers mit dem Werke Luther's verbindet.

Zunächst ergiebt diesen inneren Zusammenhang eine Betrachtung der feindlichen Mächte, welchen Luther's Auflehnung in der That gegolten hat. — Nicht ohne Widerstreben waren wir zu belehren, dass es ein Gewebe fremder, undeutscher Zivilisation sei, welches dem deutschen Gemüthe den Lebensathem hemmt; ebendasselbe Gewebe, dessen künstliche Textur dem grübelnden Verstande durch ihre immer peinlichere Verfeinerung als intellektueller Fortschritt erscheint; dasselbe, dessen Fäden wir angesponnen sahen, wenn italienische und französische Renaissance die Gewaltsamkeit blutgieriger Dynasten mit bildnerischen Zierlichkeiten umkleiden und verhüllen. Nun erkannte der deutsche Mönch zuerst in dem Glanze römischer Kunst den Verfall der katholischen Religion, in jenen Tagen seines Aufenthalts zu Rom, welche ihn innerlich bereits zum Reformator machten. Dass dann 1517 den Zorn des Wittenberger Beichtigers der Seelenraub entflammte, dessen Entgelt schliesslich der künstlerischen Prachtliebe Leo des Zehnten zu Gute kam, mag noch als Zufall angesehen werden. Wie viel jedoch dieser Zufall für Gesinnung und

Absicht Luther's bedeute, erhellt aus Titel und Inhalt seiner hauptsächlichen reformatorischen Schriften. Hier ruft er gegen die *babylonische Gefangenschaft* der Kirche Kaiser und Adel *deutscher Nation* auf: schon diese Worte allein offenbaren einen allgemeineren Inhalt der ursprünglichen Reformation, als er sich später in dem Unterschied der Bekenntnisse ausgeprägt hat. Die Aufforderung des Reformators an den deutschen Adel zur Aufhebung der römischen Zehnten und zur volksthümlichen Gestaltung der heimischen Verhältnisse ist fast ohne jede Beziehung auf eine dogmatisch-kirchliche Spaltung, und gar innerhalb des deutschen Volkes, wie sie doch einzig, im Verlaufe, aus jener Anregung hervorging. Und die Schärfe der lutherischen Kritik traf den Götzendienst des lateinischen Kultus, sowie das gleissende Aeussere des Papstes und der Prälaten, noch ehe das Eingeständniss eines prinzipiellen Gegensatzes der Lehre dem ordenstreuen Mönche von den Gegnern abgedrungen ward. Wie hätte Luther jemals zweifeln dürfen, dass seine Lehre vom erlösenden Glauben die katholisch-christliche sei? Mit gleicher Sicherheit aber bezeichnete er das ersichtlich unchristliche Element der Kirche in dem Auftreten und Aussehen der römischen Hierarchie. Die Vergleichung derselben mit Babel, eingegeben durch die Erzählungen und Prophetien des alten Testaments, ist in der That historisch noch weit bedeutsamer, als sie es im Sinne des Schriftstellers zunächst sein konnte. Wir ermassen im Studium der Racengeschichte des Grafen Gobineau, wie in ähnlichem Sinne, obschon unter wechselnden Verhältnissen, schwarze und weisse Race sich miteinander in universellen Zivilisazionsformen beständig auszugleichen versuchten, als deren erste am Horizonte der Vergangenheit die assyrisch-babylonische erscheint — beständig auch neue Einmischung arischer Stämme diese Formen vernichtet oder umgewandelt hat, bis endlich deren letzter, die Germanen, zwar das romische Reich zu einem fränkisch-hohenstaufischen umgestalteten, jedoch die lateinische Zivilisation als katholische Kirchenherrschaft annahmen. Man könnte demnach sagen, dass gegen den immer gleichen Feind nochmals ein heroisch-germanischer Instinkt in Luther erwacht sei; inzwischen nimmt diese dem deutschen Geiste feindliche Kultur, zwar unter dem Einflusse einer solchen Regung, aber doch schliesslich von derselben ungehemmt, die jesuitisch-romanische Form an, welche seit der Renaissance die modernen Jahrhunderte beherrscht.

Aber wir erkennen auch unmittelbar in dem, was uns von Luther's Werk noch heute ersichtlich ist, *deutsche Art* als den Sinn seines Wollens. Was nämlich besagt auch heute noch die Vergleichung eines lutherischen mit einem papstlichen Gottesdienste? Beide seien in möglichst ursprünglicher Gestalt uns vor Augen: dieser auf italienischem Boden, jener administrirt von einem unmittelbaren Nachahmer der Reformatoren, einem schlicht evangelischen, kräftig begeisternden Prediger. Sogleich erscheint das Verhalten der Gemeinde als ein in beiden Fällen geradezwegs entgegengesetztes. Die Schaustellungen einer römischen Messe erzielen sich, bei günstigem Erfolge, ein in stummem

Anstaunen gefesseltes Publikum; dagegen jede Handlung des protestantischen Ritus, sobald ihr die volle eigene Betheiligung der Gemeindeglieder abgeht, unmittelbar als gänzlich sinnlos erscheinen muss, da derselben eben ein etwa auch dann noch reizvoller, äusserer Anschein von vorneherein fehlt. Hier spricht die Gemeinde mit dem Geistlichen die Formeln der Liturgie, und verstummt sie vor dem Evangelium und dessen Auslegung, so ist ihr Schweigen beredt in der Mitbewegung andachtsvoller Gedanken; die Weihe des Sakraments, bei dem Opfer der katholischen Messe ein leis geheimnisvoller Vorgang, wird, nach Luther's ausdrücklicher Anweisung, durch den lauten Gesang der Einsetzungsworte vollzogen; und hierauf das Sakrament nicht angebetet, sondern völlig ausgetheilt; erklingt nun aber Orgel und Gemeindegesang, so drückt diess den Geist der frommen Vereinigung in dem Maasse deutlich aus, dass nach dem Charakter dieses Gesanges ein jeder Hinzutretende unwillkürlich und untrüglich die religiöse Gesinnung der Gemeinde beurtheilt. Luther's Wort: „alle die sind rechte Pfaffen, und halten wahrhaftig rechte Messe" überzeugt uns in solchen Klängen mit unwiderstehlicher Gewalt; in diesen begeistert sich äussernden, deutschen Männern und Frauen ist sein reformatorischer Gedanke *„von der Freiheit eines Christenmenschen"* Wahrheit und That. Versuchen wir indessen auch noch die weitere historische Ausdeutung dieses Vorgangs, so schweift die Erinnerung in die entlegenste germanische Vergangenheit zurück. Denn hier erscheinen auf einmal jene durch den modernen deutschen Gelehrten wissenschaftlich als Utopien nachgewiesenen Schilderungen, welche von der Gemeinde deutscher Vorzeit in ihrer Andacht, Rechtsübung und Wahrhaftigkeit Tacitus überlieferte, neu belebt, wirklich und gewiss, wenn auch nur hier so unverfälscht, und auch hier nur auf einen Augenblick. Freie, dass heisst der Knechtung durch leibliche Noth sich enthebende Menschen, welche gemeinsam einen erhabenen Gedanken hegen und diesem Ausdruck zu geben wissen, dort wie hier, wenn wir von den näheren, äusseren Bestimmungen dieses ihres gemeinsamen Gedankens absehen. — Wer sich noch ferner gerne mit dergleichen Utopien befasste, fühlt sich dann wohl gar in solchem Anblick abermals des von Goethe einer unerschlossenen Zukunft ahnungsvoll entnommenen Bildes gemahnt, welches wir, in unserer Auslegung der Wanderjahre*), als einen schönen Typus menschlicher Regeneration im Geiste der Musik betrachteten.

Jedoch gedachten wir auch bereits, dass die hier symbolisch zu ersehenden Anregungen des Reformators zu deutscher Umgestaltung der Kultur kaum irgendwie zu ihrem Rechte gekommen seien. Er selbst ward seines Werkes nicht froh. Wenn nicht in jedem deutschen Herzen das Evangelium widerhallte, so war die gerade Meinung eines Luther schmerzlich enttäuscht, und während Anderen die in immer mehren deutschen Städten und Ländern eingeführten, rituellen und konfessionellen Neuerungen genug thaten, sah er mit tiefer Bekümmerniss die Spaltung seiner Nation, sah ihre Zerrüttung durch

*) Bayreuther Blätter, 1881. Seite 229.

innerdeutsche Kriege voraus. Daher ergriff ihn bitterer Unmuth bei jenem Reichstags-Abschied von Augsburg, welcher den Politiker nicht überraschen konnte; und wenn sich gar Unsicherheiten, Zweifel und Streit unter den wenigen Freunden erhoben, flammte sein Zorn hell auf, wie der eines Verzweifelnden. Insbesondere erfahren wir, dass Wittenberg, die Stadt der Reformation, ihm in Gesinnung und Leben, in Handel und Wandel gar übel reformirt erschien und arg missfiel: wir hören, dass er im Alter habe den Ort verlassen wollen, und wenn er schnell von diesem Entschlusse wieder abstand, so scheint diess mehr aus Todesmüdigkeit geschehen zu sein, denn etwa aus frohem Herzen oder zum Guten umgewandelter Ueberzeugung*).

Die ersten Spuren nun dieser Stimmung Luther's seinem Erfolge, seinem Werke gegenüber sind in Aeusserungen aus der Zeit des Bauernkrieges ersichtlich. Als er das Evangelium, auf welches sich die Bauern beriefen, durch deren Thun entwürdigt sah, entschloss er sich zwar überschnell, diesem Uebel zu steuern, und „wider die mörderischen und räuberischen Rotten der Bauern" im Namen des Evangeliums aufzutreten; aber er wusste auch, dass er hiermit einem andern, schlimmen Uebel anheimfiel, nämlich der Ungunst des deutschen Volkes. Hinfort galt er der Menge für einen Fürstenknecht, die Kirchenvisitation der nächsten Jahre für ein reaktionäres Beginnen; „Herren, Pfaffen und Bauern", klagt er, „seien jetzt zugleich wider ihn und drohen ihm den Tod." Auch scheint er wirklich einmal zu jener Zeit in unmittelbare Leibesgefahr unter dem erregten Volke gerathen zu sein, und gewiss ist, dass er nicht vor einer solchen geflohen wäre. Lesen wir doch schon in jenem berühmten Briefe, in welchem er dem Kurfürsten seinen Entschluss kundgab, gegen die Schwarmgeister in Wittenberg aufzutreten, ein Entschluss, welchem dann das Verhalten gegen die Bauern genau entsprach: „Mich hat auch selbst der Jammer also getrieben, dass, wo ich nicht gewiss wäre, dass lauter Evangelium bei uns ist, ich verzaget hätte an der Sache. Ich wollt's auch, wenn es könnte sein, mit meinem Leben gern erkauft haben." Für so unheilvoll hielt der Reformator die Wendung, welche es in dieser Epoche und insbesondere durch den Bauernkrieg mit der Predigt des Evangeliums in Deutschland nahm.

Hätte er sich aber demnach ein froheres Alter und besseres Gelingen bereiten können, wenn er sich anders entschied, wenn er für die Bauern eingetreten wäre und sich an die Spitze einer deutschen Revolution gestellt hätte? Dass sein Wort vor allem die allgemeine Erregung Deutschlands bewirkt, und insbesondere den Geist der Selbständigkeit im niederen Volke geweckt hat, kann nicht bezweifelt werden; das Volk hatte, vielleicht mehr als jemals sonst in Deutschland oder anderswo geschehen, die reformatorischen Gedanken dieses einen Mannes mitgedacht, wie die vor dem Bauernkrieg namenlos im Lande umlaufenden unzähligen Flugschriften bewiesen; war es

*) M. Köstlin, Martin Luther II, 593 ff.

nicht nun auch sein Werk, was die zu vollbringen gedachten, die gegen Bischöfe und Fürsten sich erhoben?

Wollen wir, auf diese Uebereinstimmung hin, die Absichten der Aufständischen eingehender prüfen, so begünstigt uns der Umstand, dass ihr berühmtestes Manifest, die zwölf Artikel, uns erhalten sind. Auf dieses hat auch Luther zunächst nicht durchaus ablehnend geantwortet. Konnte diese Schrift doch sogar, von dem weniger bewanderten Leser, fast für ein Werk Luther's selbst gehalten werden, so sehr sind hier die evangelischen Forderungen betont, so milde sind im Ganzen diese Artikel gefasst, und kaum einem fehlt das ihn bestätigende Bibelwort. Zwar weicht die Art und Weise dieser letzteren Berufungen sehr von derjenigen Luther's ab, und wurde auch vor allem von diesem in seiner *„Ermahnung zum Frieden"* getadelt; beharrte er bis zum Starrsinn auf dem einzelnen Worte, so sollten vielmehr die Anführungen der Artikel allgemeinere Uebereinstimmungen mit dem Sinne christlicher Lehren und den Formen urchristlicher Gemeinden hervorheben. Diess aber ist dem Theologen, welcher dieselben vielleicht erst nachträglich gesammelt hat, sehr wohl gelungen. Ja, wir lernen den Geist einer Bewegung, welche sich zu einem solchen Manifest bekannte, schätzen, wenn hier das Begehren nach erwählten, evangelischen Pfarrherrn durch das Beispiel der Wirksamkeit des Paulus unterstützt wird, und der neunte Artikel mit seinem besonders inständigen Verlangen nach einem Strafrecht anstatt des Frevels der willkürlichen Bestrafung sich auf die „christliche Haustafel" Eph. 6. beruft. Vor allem ist unseres Erachtens der berühmteste dieser Sätze von der Aufhebung der Leibeigenschaft durch Luther's Einwand, hier sei die — von ihm gemeinte — „geistliche Freiheit mit fleischlicher Freiheit vermengt", nicht widerlegt. „Es ist der Brauch bisher gewesen," so lautet der Beginn des dritten Artikels, „dass man uns für Eigenleute gehalten hat, welches zum Erbarmen ist, angesehen dass uns Christus alle mit seinem kostbaren, vergossenen Blute erlöst und erkauft hat." — Der achtsame Leser der Wagner'schen Schriften erinnert sich, dass schon in „Kunst und Revolution" die positive Bedeutung des Christenthums in die nachdrückliche Belehrung gesetzt wird, inwiefern wir gleich und Brüder seien; in anderer Form ist diess dann wieder in „Hellenthum und Christenthum" ausgesprochen und damit begründet, dass die einzige, den Menschen in allen verschiedensten Abarten und Verhältnissen als Menschen bezeichnende Eigenschaft die Fähigkeit zum bewussten Leiden sei, und demnach das diese Fähigkeit als erlösende That darstellende, göttliche Beispiel den Begriff einer Menschheit einzig zugleich bestimme und weihe. Wie nun eine solche Ansicht sich zu den gründlichsten Erwägungen und weitesten Aussichten heutiger Politik verhalte, sagten die ersten „Ausführungen zu Religion und Kunst": Wir müssen ein völliges Unverständniss derselben von demjenigen erwarten, welcher seinen Ernst noch irgend einer der politischen Parteiungen und Diskussionen zuwendet. Man erwäge nur, mit welchem Hohne die Politiker aller Fraktionen das Programm einer Partei

begrüssen würde, welches einen in dem angegebenen Sinne christlichen Satz an die Spitze stellte, ebenso eigenthümlich etwa, so schön und innig ausgedrückt, wie der angeführte Artikel der Bauernschaft es ist. Was aber aus dieser vergleichenden Annahme für die Bedeutung der deutschen Revolution in den Tagen Luther's folge, leuchtet ein. — Nun haben wir oben insbesondere den nationalen Sinn der Luther'schen Kirchenreformation kenntlich zu machen uns bemüht, und dass dem Geiste seiner Auflehnung gegen das Papstthum die Gesinnung der aufständischen Bauern verwandt war, als unbezweifelbar erwähnt. Hier ersehen wir, dass beide Regungen nicht nur der gleiche Feind einte, sondern sogar, recht verstanden, ein gemeinsames Ziel denselben eigen gewesen zu sein scheint. Wir bezeichnen dieses gemeinsame Ziel mit dem bereits geschilderten Bilde einer deutschen, freien Gemeinde. Wie nämlich die Vereinigung edel begeisterter und laut theilnehmender Genossen als die charakteristische Form des protestantischen Ritus Luther's Absicht und Gesinnung heute noch am deutlichsten ausspricht, so muss das durchaus gleiche Wort zum zusammenfassenden Ausdruck der Gesinnung der zwölf Artikel angemessen bedünken: dieselben bezeichnen als das Ideal der Bauern — den Luther's geistiger Freiheit eines Christenmenschen entsprechenden leiblichen Zustand des deutschen Volks. — Als Einwand gegen das Recht der Bauern wäre hiernach nur dieses übrig, dass sie nicht aufrichtig und wahrhaft nach dem Inhalte der Artikel sich gehalten hätten; diese Ansicht werden wir als den Kern der Abneigung des Reformators gegen sie sogleich nachweisen und weiter verfolgen. Inzwischen bleibt die historische Thatsache gewiss, dass fast alle Bauernschaften sich zu jenem Manifeste bekannten, auch noch im Verlaufe des Kampfes, da nun die Artikel dem erst später hinzugetretenen Müntzer obwohl irrthümlich, doch sehr allgemein zuschrieb*); und die Annahme, dass sie sich auch wirklich mit den hier ausgesprochenen Forderungen begnügt haben würden, ist, da nicht eine einzige dieser Forderungen von den Fürsten jemals gewährt wurde, jedenfalls unwiderlegt. Diese Thatsache erhellt als eine einmal vorhanden gewesene Möglichkeit der deutschen Geschichte, wie sie niemals wiederkehrte. Was Sickingen und Hutten wollten, was in Goethe's Götz von Berlichingen lebt, das bewegte hier die Menge, das Volk in Schwaben, Franken, Thüringen und Sachsen, es begeisterte Alle, obwohl es nicht Jeder gleich auffasste und verstand. Hieraus nun musste ein Bauernkrieg entstehen mit seinen hunderttausend erschlagenen deutschen Männern, verwüsteten Ländern, und schliesslich bestätigter ärgerer Knechtschaft. So laut und kühn hat niemals die That eines Volkes dem Gedanken des Einzelnen geantwortet, als es Luther'n durch die Bauern geschah. Jedoch dieser Eine, auf den sie hofften, greift zum Schwerte, schärft es ingrimmig und nöthigt es den Gegnern des Volkes, den Unterdrückern seiner eigenen Sache auf.

*) Nach Zimmermann, Geschichte des Bauernkriegs.

Auch scheint sich Luther hierzu wirklich nur im Banne mannigfachen Irthums entschieden zu haben. Er glaubte an einen gewaltsamen Untergang des Antichrists in nächster Zukunft, durch göttliche Fügung; das Vertrauen in die unbedingte Wahrheit seiner Lehre versicherte ihn eines solchen Erfolgs. Nur diese seine Lehre hatte er hierbei im Auge, setzte aber voraus, dass dieselbe, wie auch immer solches zugehen möge, als Umwandlung der religiösen Gesinnung die gesammte und insbesondere die deutsche Christenheit durchdringen werde; wer mit ihr ein anderes Begehren vermischte, hielt ihren sichern Fortschritt auf. Da wir es nun so ansahen, dass ein zu evangelischer Gesinnung derart umgewandeltes Volk eine äussere Gestalt würde angenommen haben, welche den Forderungen der aufständischen Bauern etwa entsprochen hätte: so schliesst diess die Möglichkeit ein, dass durch eine Durchsetzung dieser politischen Forderungen auch Luther's Absicht vielmehr gefördert worden wäre. Hätte nun der Reformator vorausgewusst, dass sein religiös-reformatorisches Beginnen niemals zur Vollendung gedeihen würde, sondern sein Erfolg am Ende seines Lebens als ein zuchtloses Wittenberg ihn zur Flucht und Verzweiflung einstens treiben werde, so hätte er zwar auch dann nicht das Thun der Bauern zu billigen vermocht, aber es steht dahin, wie weit ihn, in ernster Beachtung der besseren Elemente des Aufstandes, die seinem klareren Blicke nunmehr nur hier ersichtliche Möglichkeit eines schnellen wirklichen Erfolges seiner Predigt hätte verlocken können. — Es ist bereits erwähnt, dass Luther die Revolution von vorneherein nach jenen Wittenberger Unruhen beurtheilte, die ihn von der Wartburg herabgerufen hatten: die damals betheiligten Karlstadt und Müntzer hatten sich jetzt zu den Aufständischen gesellt. Doch hatte ja gegen Diese sein Wort damals die Wittenberger zu bekehren vermocht, und das Volk, obwohl für die greifbaren Vorschläge der neuen Propheten schnell empfänglich, hatte dennoch dem Worte und der Person des unvergleichlich grösseren und weiseren Luther gehorcht. So liesse sich denn annehmen, dass auch auf die Aufrührer der Reformator gewirkt haben würde, hätte er unter ihnen, mit gleicher väterlicher Milde wie zuvor in seiner heimischen Gemeinde, die Verführten von den Verführern trennen wollen. Er aber warf sich vor, dass er in seiner „Ermahnung zum Frieden“ bereits zu milde gewesen sei. Es scheint, dass ihn bei dem Fortschritt des Aufstandes zwar nicht die Furcht des bedrohten Städters, aber doch ein fast übermässiges Entsetzen angewandelt habe, wie einen weltunerfahrenen Mönch. Wie mochten auch die Berichte in jenen Tagen klingen, deren Erinnerung sich bis heute im Volke erhalten hat, unverlöscht durch Schwed und Kaiserliche, und einzig dem ebenfalls noch unvergessenen Schauder vor den Hussiten vergleichbar. Wenn diese letztere Vergleichung etwa schon damals Luthern in den Sinn kam, mag sie vor allem ihn geschreckt haben; denn da er sogar erst nach langem Widerstreben seine Uebereinstimmung mit Huss, der Lehre nach, zugegeben hatte, so musste er sich um so sorgfältiger gegen eine Vermengung mit den Thaten der Böhmen

verwahren: nun, aber sah er gleich furchtbare Folgen der eigenen Lehre mit einem Anschein der Berechtigung, und jedenfalls allgemein, zugeschrieben. Diess Entsetzen und Erschrecken also bestimmte den Ton der nach wenigen Monaten erschienenen zweiten Schrift, wider die Bauern, welcher als thatsächliche Bestätigung der Sieg der Fürsten bei Frankenhausen in wenigen Tagen nachfolgte.

Um von der hiermit beginnenden Reaktion nicht erdrückt zu werden, nahm die Reformation diejenige politische und dogmatische Gestalt an, welche in der protestantischen Kirche unserer Tage überdauert. Zu den jetzt erforderlichen, theologischen Unterscheidungen fand sich das Talent eines Melanchthon wohl geschickt, den wir hinfort stäts neben Luther genannt finden; diesen selbst müssen wir von da an, wollen wir den Luther der früheren Jahre wiedererkennen, wenigen mehr in seinen Thaten, als vielmehr in seinem Haus und Heim aufsuchen, wo wir ihn dann etwa an der Orgel sitzen finden, spielend und singend.

Wenn die katholischen Fürsten ihre Bekämpfung der Revolution auch auf die Wittenberger kirchlichen Neuerungen wollten ausdehnen als deren Ursache, so konnte man ihnen entgegnen, dass ja doch gerade evangelische Fürsten den Aufstand entscheidend besiegt hatten. Unmittelbar also wirkte der Tag von Frankenhausen auf den numerischen Zuwachs des konfessionellen Lutherthums nicht ungünstig ein: der durch ihn der reformatorischen Sache angethane Schaden war ein weit grösserer und betraf ihren innersten Kern. — Es sollen nachmals, zur Zeit Kaiser Max des Zweiten, neun Zehntel der deutschen Bevölkerung zur Augustana sich bekannt haben, und das Reich protestantisch demnach hätte genannt werden dürfen, — wenn nicht den Habsburger die Aussicht auf die spanische Erbschaft am Uebertritt verhindert hätte; diese dynastische Rücksicht jedoch hatte die Herbeiziehung der Jesuiten zur Folge, deren Bemühungen die Konfession jener Neun-Zehntel-Majorität bald grossen Theils zum Opfer fiel. War dieser Protestantismus, die Beute des dreissigjährigen Krieges und wechselvoller politischer Abmachungen, noch Luther's Religion, „die Freiheit eines Christenmenschen“? — Unsere Aufgabe nun gehet hier dahin, diese Religion Luther's ihrem wahren Gehalte nach von ihrer Verzerrung in Kirchen- und Staatengeschichte zu unterscheiden; und demnach ihren edlen Sinn auch da zu erkennen, wo die Ereignisse denselben fast verhüllen, in der Katastrophe des Bauernkrieges.

Herbe und deutlich spricht diesen Sinn der Satz aus: „es ist unmöglich, dass ein so grosser Haufe rechte Christen seien“; mit diesem wandte sich Luther bereits in der „Ermahnung zum Frieden“ von den Bauern ab, selbst unter dem Zugeständniss, dass ihr Manifest christliche Forderungen enthalte. Er bezweifelte bereits die Aufrichtigkeit dieses Manifestes und seines Verfassers, auf's entschiedendste aber das wahrhafte Christenthum seiner Bekenner; wo Raub und Mord erfolgt, kann nicht christliche Gesinnung zu

Grunde gelegen haben, so schloss er dann weiter unbekümmert um etwaige Rechtfertigungen einzelner Fälle. Sollte der Reformator nun auch wirklich zu dieser Strenge in dem Wahne eines baldigen, anderen Erfolges seiner Lehre gelangt sein, wie wir vermutheten, so hat ihn doch sicherlich hierin sein Wahn wahr gewiesen. Denn er rettete sein Werk, obwohl er seinen Erfolg zerstörte; ein revolutionärer Protestantismus hätte die deutsche Geschichte umgestalten können, aber ein unwahrhaftig sich fügender Luther das Vertrauen auf den deutschen Geist vernichtet: nun jedoch blieb uns in ihm das Beispiel des christlich-heldenhaften Mannes, erkennbar selbst durch die unentrinnbaren, düsteren Nebel der historischen Verderbniss unseres deutschen Volkes, eben als reformatorisches Werk: der christliche Gedanke in der Gestalt deutscher Männlichkeit den kommenden Jahrhunderten überliefert. — Nur wird, wer das Wiedererwachen des Mannesmuthes deutscher Vorzeit auch in dem Beginnen der Bauern anerkannte, immer nachdrücklicher fragen müssen, was denn hier als so viel werthvollerer, christlicher Gedanke des genaueren verstanden werde.*)

Vor allem historischen Christenthum ist der christliche Geist einzig und auf's deutlichste in der Person seines Stifters zu erkennen; der auch gegen diese sich richtenden, historischen Kritik gelang es nicht, die Einfachheit und Wahrhaftigkeit dieses Bildes zu trüben. Denn es erzeugt sich dasselbe, wie durch ein Wunder, in wirklich christlichen Persönlichkeiten beständig auf's neue, so dass es, in dem Beispiel der Heiligen wie in den Werken der grossen christlichen Künstler, jedem Zweifel unzugänglich, uns erfüllt und bestimmt. Zur Kraft gedeihen aber kann diese Form der Ueberzeugung wohl immer mehr nur dann, wenn die Frage, was jener göttliche Mann gelehrt habe, als wesenlos empfunden wird, und also in der That Geist statt des Buchstabens gewonnen ist: so dass die künstlerische Anschauung und durch sie belebte Schätzung des Beispiels das Dogma ersetzt. — So verstanden wir die bezüglichen Erwägungen von „Religion und Kunst."

Demnach konnte kein noch so sichtbarer, historischer Erfolg, wohl aber strenge bewahrte Wahrhaftigkeit den deutschen Reformator zu einem Träger und Beispiel des christlichen Geistes machen: die unverfälschte Grösse seiner Person übt eine religiöse Wirkung aus, mehr, als umgestaltete Einrichtungen, selbst wenn sie gut und fromm gewesen wären, das innige Glück des religiös begeisterten Gemüthes jemals hätten befördern können. Sollten wir nun von dieser seiner religiösen Einwirkung Luther's christliche Lehre noch abgesondert betrachten dürfen? Vielmehr, diese lebendig bewährte Gesinnung und Haltung ist eben auch der Inhalt seiner Lehre, die rechte Deutung seines Wortes vom selig machenden Glauben. Wäre nämlich dieser Glaube Luther's durchaus dogmatisch zu verstehen, so dürfte der Reformator wohl auch kirchlich und päpstlich verblieben sein, denn als dogmatische Ansicht war derselbe

*) Wir verweisen hier zur vergleichenden Beachtung, auf Dühring, Sache, Leben und Feinde, z. B. Seite 238, 240 ff.

keine Neuerung, da ja das Dogma vom Glauben von allen Autoritäten gelehrt, von einigen sogar aber auch mit etwa den gleichen Worten, als sie Luther gebrauchte, betont worden ist. Also nicht ein besseres Verständniss gewisser Sätze, trieb Luther an zu reformiren, — so mochte [illegible] in den theologischen Disputationen erscheinen, weshalb er in diesen [illegible]ch nie überzeugend gesiegt hat — sondern ein besseres und anderes Gefühl davon, dass er durch Christi Tod erlöst sei, eine persönliche Eigenschaft demnach, welche mit Nothwendigkeit jeden dogmatischen Verstand verwirren und in feindseligem Erstaunen dem Reformator abwenden musste. Denn dieses lebendig christliche Gefühl, welches auch in den romanischen Heiligen des Mittelalters im Grunde nichtkirchlich gewesen war, musste als widerkirchlich erstehen in der Periode der Renaissance; hatten deren Meisterwerke noch den christlichen Gedanken wahrhaft dargestellt, so lernten wir doch bereits in deren künstlerischer Form den Geist des Verfalls erkennen, und begreifen, dass in demselben geschichtlichen Momente jenes Gefühl in einem deutschen Manne alle diese schmiegsameren Formen verschmähte. — Als dogmatisch entscheidend galt und gilt den beiden Konfessionen die Auffassung des Verhältnisses des Glaubens zu den Werken. In eigenthümlichster Gestalt nun kam diese Frage eben damals zur Behandlung, als statt der Werke der Liebe ein gewaltthätiges Beginnen sich im Dienste des neuen Glaubens regte, und zugleich erscheint der Reformator, aus dem Zustand tiefster religiöser Besinnung in der Einsamkeit der Wälder und Berge sich diesem Wirrsal zuwendend, hier am ernstesten und grössesten. Hören wir ihn, wie er etwa sich vor den Wittenbergern in diesen Tagen nach seiner Rückkehr von der Wartburg vernehmen liess. „Wir sind Alle zum Tode gefordert", so begann er seine erste Predigt, „und kann da Niemand für den Anderen einstehen, weder ich für euch, noch ihr für mich. Da muss es denn ein Jeder unverbrüchlich und gewisslich in sich tragen, was ihn aus der Noth errette, muss es festiglich glauben und wissen, dass Christus ihn erlöst habe. Das ist das erste und nöthigste Stück des Christenthums; in diesem seid ihr wohl belehrt und habt darin nicht gefehlt. Darin aber, dass es minder nöthige christliche Werke giebt in Ordnung des Gottesdienstes und des Lebens der Gemeinde, die frei sind, nicht nothwendig, und darum allein nach der Liebe, die ihr Einer zu dem Andern tragt, sollten vollbracht werden, habt ihr geirrt und gefehlt. Ihr seid auch zugefahren und habt die Bilder von den Wänden gerissen, die euch zwar unnütz waren zu eurem Glauben, aber doch nicht schadeten in demselben; nun ärgert euer Thun den schwächeren Bruder, dass er darüber auch nicht einmal zum reinen Glauben gelangt. So sehe ich, dass ihr zwar gläubig, aber noch unbelehrt und unvollkommen in der Liebe seid." Wer nun diese Reden als Dogmatiker erforscht, muss finden, dass hier Luther wohl gar wieder der katholischen Lehre sich zuneige. Wer aber ihrem Sinne folgt, der sieht vielmehr in diesem dogmatisch unfassbaren Einklang von Glaube und Liebe das *christliche Gemüths-Ideal* von einem deutschen Geiste herrlich aufgefasst, und dazu so licht und deutsch dargestellt, dass es auch wohl ein Kind verstehen mag.

Die Menge, welche sich evangelisch und gläubig benennend, erst Bilder und Altäre, dann Mauern und Burgen brach, hatte eine Formel für dieses Ideal ersonnen, wie an einer solchen auch die kirchlichen Dogmatiker festhielten, nur freilich in ihrer ernsteren, ja furchtbaren Art: als eine Formel war ihr Begehren Luther's lebendigem Gefühle fremd. Demnach, obwohl wir in Anlass und Absicht der Auflehnung des Reformators gegen den römischen Papst uralt-germanische Instinkte erkannten, und die gleiche Regung in dem Aufstande der Bauern wiederfanden; so dass wir auch in der That, und mehr wie Luther selbst, annehmen müssen, ein Erfolg der deutschen Revolution hätte etwas Besseres und Echteres schaffen können, denn alles Kirchenthum der Welt: so deuten wir doch seine Absage an die Bauern als ein ewiges, wahrhaftiges Wort. Der Historiker würde dasselbe etwa dahin näher auslegen, dass hier mit grosser Bestimmtheit aus noch vielfach irrthümlichem deutschen Wollen und Wesen der christliche Gedanke hervortrete, bestätigend, dass deutsches Christenthum eine neue Möglichkeit da enthält, wo germanisches Heidenthum verderbte und unterging.

Luther selbst musste durch eine so grosse und schwere Erfahrung dazu erzogen werden, diess sein Wort wahnlos zu erfassen, und auch sein Wirken glaubensvoll dem Worte anzuvertrauen. „Wenn ich hätte wollen mit Ungemach fahren, ich wollte Deutschland in ein gross Blutvergiessen gebracht haben. Aber was wäre es? Narrenspiel wäre es gewesen. Ich hab Nichts gemacht, ich hab das Wort lassen handeln. . . Das ist allmächtig, das nimmt gefangen die Herzen, und wenn die gefangen sind, so muss das Werk hernach von ihm selbst zufallen." Und während die Melanchthon, Zwingli und später Calvin dasselbe abermals in Formeln über Formeln fügten, belebte es sich dem grossen, einzigen Manne zum Liede: „das Wort sie sollen lassen stahn!" Er dichtete seine ersten Lieder und gab sie der Gemeinde zu singen gerade in jenen Jahren, als die Zwickauer Propheten ihr Wesen trieben, und der Bauernkrieg entbrannte. — Auch sollen ihn um diese Zeit seine Freunde einst aus einer Ohnmacht, in welche er durch schwere geistige Kämpfe und körperliche Leiden verfallen war, mit sanft erklingender Musik geweckt haben. So rettete Frau Musika den an seinem Werke fast Verzagenden, und rettete uns eben diess sein Werk. Es erstand aus tausendfachem Missverständniss in der Kunst eines Bach und Beethoven auf's Neue; es mahnt uns, in Richard Wagner's Worten und Werken, als deutsche Religion und durch diese möglicherweise auch zu vollbringende Regeneration des menschlichen Geschlechts: Liebe und Glaube erklingt auch hier, im „Parsifal", als dieser Gedanken Sinn und Gehalt. — Was nun aber vermöchte der Bayreuther Gemeinde jene Hoffnungslosigkeit abzuwehren, welche den greisen Luther von seinen Genossen aus Wittenberg flohen hiess?

Was der Reformator, in der grossen hier betrachteten Entscheidung, sich echt und rein bewahrte, die christliche, gläubige Männlichkeit seiner Person,

vereinsamte die Tage seines Alters unter seinem Volke; schuf aber zugleich jenen protestantischen Geist, welcher in den kommenden Jahrhunderten sich eine neue Welt gewann. Der Protestantismus steht zu der Kolonisation von Nord-Amerika in einem ähnlichen Verhältniss, als die Religion der Spanier, welche in dem Werke Loyola's die Reformation überdauert hat, zu der Vernichtung des einheimischen Lebens in Mexiko und Peru: in ihm erkennen wir die positive Macht einer etwa absehbaren, nordamerikanischen Kultur. Das sagen uns jene grossen Einzelnen, jene freien, frommen Männer, die Penn und Zinzendorf, die Franklin und Washington, welche den Charakter dieser Kolonisation bestimmten und darstellten; wir erlauschen eine so ruhmvolle Auffassung in den Klängen, mit welchen unser Meister zu den Festgenossen von Philadelphia gesprochen hat. — Ob es nun diesen weitesten historischen Erfolg der deutschen Reformation durchaus zerstört haben würde, wenn dieselbe zum Panier des aufständischen deutschen Volkes geworden wäre? Immerhin mag das Beispiel der Böhmen lehren, dass nationaler Kampfesmuth einen christlichen Gedanken in seiner menschlichen, reformatorischen Wirkung schädige, indess er demselben eine nach Zeit und Raum beschränkte Verwirklichung erringt; denn offenbar hätte der Sieg der Bauern die Deutschen den romanischen Völkern gegenüber in eine ähnliche Lage versetzt. Der Gewinnung dieses Sieges nun zog Luther die strenge Bewahrung des christlichen Ideales selber vor und bethätigte insofern allerdings gerade in dieser Verwerfung der Revolution diejenige Gesinnung, welche dann selbst auf geschichtliche Bildungen reformatorisch eingewirkt hat. In der unsäglichen Herbheit aber eines solchen Vorgangs, als es die Rache der Fürsten an den Bauern war, bleibt es trostreich zu sehen, wie in diesem Augenblick derselbe Mann, dem dies Alles von Vielen Schuld gegeben ward, die ferne Stätte neuer und grössester Aufgaben seinem daheim immer unseligeren Volke durch sein Beispiel gleichsam erschliesst.

Der zukünftige Zustand, welchen „Religion und Kunst" zuerst bezeichnete, und den „Heidenthum und Christenthum" ein göttliches Enden nennt, würde diejenige Kultur wirklich enthalten, deren Aufgabe durch die Kolonisationen der neueren Jahrhunderte ersichtlich geworden ist; denn sodann müsste sich zwar auch neues, reiches Land dargeboten haben, aber nur einer gleich machtvollen, bildnerischen Kraft; wenn eine im Dienste der höchsten Ideale geeinte, besonnene Genossenschaft sich des Ueberflusses südlicher Natur annähme, könnte einstmals Kultur geschaffen und das menschliche Jahrhundert aus den Träumen der Dichter zu einer Zone des Erdballs herabgezogen werden. Diese mildeste und edelste Form indischen Daseins würde dem Werke von Bayreuth etwa so entsprechen, wie die Union dem Werke von Wittenberg: also nicht als Verwirklichung, sondern als „Gleichniss". Aus diesem Grunde billigen wir aber auch das Bedenken der Freunde, welche an dieser Stelle mehr im Sinne einer Verständigung über unseren gegenwärtigen idealen Besitz, als im Hinblick auf etwaige weitere und zukünftige Möglichkeiten unterhalten sein

wollen. Dieselben würden, auf unsere historische Betrachtung eingehend, mit Recht bemerken, dass den Anfechtungen eines Luther weit weniger aus der Vorhaltung jenes weltgeschichtlichen Erfolgs, welchen der spätgeborene Enkel seinem Werke zuschreibt, Trost hätte erwachsen können, als aus einem ihm unmittelbar ersichtlichen Leben seines Ideals in einer Gemeinde; eben weil an einer solchen Wirkung zu zweifeln ihn das Thun der Wittenberger zwang, verzagte er — zagte vielleicht selbst zwar nicht an der Wahrheit, aber doch an der Vollkommenheit des Ideales, wie er es gelehrt hatte.

„Ihr seid keine rechten Christen", so hatte Luther sich von dem deutschen Volke abwenden müssen; milder, aber in ähnlichem Sinne hatte er die Schwarmgeister zu Wittenberg gemahnt: „ich finde wohl *Glauben*, aber keine *Liebe* unter euch walten". Der hierin ausgesprochene, und den Reformator von da an immer häufiger befallende Zweifel stellt sich uns dar als die Ahnung einer möglicherweise weniger auf Erziehung des Glaubens allein als vielmehr zunächst auf Bildung des Gemüthes zur Liebe gerichteten Predigt des evangelischen Worts. Wenn nämlich, was ihn selbst erfüllte und beseelte, Glaube als Alles bestimmende, lebendige Macht, durch die Bemühungen eines ganzen Lebens dennoch nicht eigentlich auszubreiten und im genau gleichen Sinne mitzutheilen gelungen war, musste dann vielleicht eben diese Forderung des Glaubens als zu starr gelten, um religiös umbilden zu können? Trat sie doch stets als immerhin fremder und formalhafter Ausspruch an den Verstand des zu reformirenden Volkes auf. Wie, wenn vielmehr die natürlichen Antriebe des menschlichen Gemüthes an sich selbst in Anspruch zu nehmen gewesen wären? Die menschliche Eigenschaft des Mitleids zur Liebe gestaltet, und hierauf durch die Symbole des Glaubens befestigt und bestätigt: hätte durch ein solches, *regeneratorisches* Verfahren nicht sogar, was der Reformator für unmöglich erachtete, ein grosser Haufe, ein Volk rechter Christen erstehen können?

Wir erinnerten daran, wie Luther sich von solchen Beängstigungen und Zweifeln half, die unlehnbare Gewissheit des Wortes im Liede erklingen liess, und hiermit zumeist auch wirklich reformirt hat. Und ferner nun wissen wir, dass der Meister, welcher diesen Geist des Protestantismus zu erneuter, göttlicher Verehrung in das Heiligthum des Kunstwerks bannte, wenn er den Fremden die Wege zeigt, auf welchen sie aus der „Halle des Tempels" zu dem Volke und zu der Menschheit helfend zu gelangen vermöchten, als die erste Möglichkeit des regeneratorischen Werkes Liebe dem Glauben voranstellt. („Was nützt uns diese Erkenntniss?") Auch sehen wir hier dem entsprechend das reformatorische Ideal mit keinerlei Formel mehr einschränkend verknüpft, sondern in dem ideellen Gebilde des Kunstwerks zu unmittelbarer, unbedingter Wirksamkeit ausgedrückt. Der künstlerisch dargestellte tragische Vorgang versetzt durch die Macht der Musik das Gemüth des Zuschauers in einen Zustand thätiger Theilnahme, völligen und eigentlichen Mitgefühls: hierdurch aber wird offenbar auf die „Grundeigenthümlichkeiten" selber, welche

sich sodann als ethisches Verhalten, als heroische That äussern, gestaltend eingewirkt. Demnach beobachten wir auch, während Luther's Lehre, als sie von seinem Volke ergriffen ward, zur Gewaltthat wurde, vielmehr den Zustand des Volkes, welches sich allerorten, und nicht nur in Deutschland, zur Anhörung Wagner'scher Werke hinzudrängt, „wie von unbewusstem Verlangen getrieben, hier die Lösung des Räthsels alles Daseins zu erfahren“ (VIII, 86), als einen Zustand der Besinnung, welcher gewiss nicht für kraftlos zu gelten hat, wie er sich denn auch gelegentlich auf's leidenschaftlichste äussert, aber doch im tieferen Sinne sprachlos ist und einen Gegenstand seines wirklichen Ausdruckes jedenfalls auch in den radikalsten Forderungen und allgemeinsten Gedanken heutiger Oeffentlichkeit nicht anzuerkennen vermag; und dieser vorhandene, aber kaum deutlich empfundene Gegensatz müsste in demselben Maasse zu einem Bewusstsein von entscheidender, positiver Bedeutung werden, als es dem Volke den Zugang zu der Kunst Wagner's in ihrer echten Gestalt zu vermitteln gelänge. Entstand „der Ring des Nibelungen“ in einer Abwendung seines Schöpfers von allem Thun und Gedenken der „Revolution“, so spricht sich ja mit Nothwendigkeit seine Wirkung als versöhnende, liebevolle Gesinnung aus, das Element einer wahrhaft ästhetischen Erziehung der Menschheit hiermit erschaffend: dem Werke von Bayreuth ist also das Verhältniss zu einer deutschen Revolution ein heilsamer Anfang geworden, während die Wittenberger Lehre, bereits laut ausgesprochen, und dennoch revolutionär gedeutet, unheilbar geschädigt ward. Auch stellt es diejenige Gestalt des Ideales, welche in ihrer Bedeutung für den Einzelnen von allen denkbaren Verwirklichungen unabhängig ist, vollkommener, als selbst die edelsten Satzungen der Kirche dar.

Wer nun den auf dieses Werk neu begründeten Gedanken der Regeneration erfasst, den kann es demnach nicht beirren, dass allem Anscheine nach die Regungen, welche diesem Gedanken gegenwärtig entsprechen, nicht entfernt mit der Erregung des deutschen Volkes zu Gunsten Luthers's verglichen werden können: denn sie sind ihrem Wesen nach zunächst auf der Oberfläche des öffentlichen Lebens weniger ersichtlich, zu besserem, einstigem Werden tiefwaltend und geheimnissvoll. Darum verhält sich, was „draussen“ im Sinne dieses Werkes und Gedankens bereits heute verlautet, zu dem, was wir ernstlich wollen, im besten Falle kaum wie etwan das Beginnen eines Hutten und das Begehren der zwölf Artikel zu dem von Diesen noch ungeahnten Thun des deutschen Ansiedlers in den nordamerikanischen Wäldern, — bedroht uns nur dafür auch nicht mit einem so verhängnissvollen Missverständniss, als es der Bauernkrieg und die in ihm enthaltene Katastrophe der Reformation war. Und während ein Luther mit dem Blitze einer tödtlichen Absage die ihm aus falscher Theilnahme aufsteigenden Verdüsterungen seines Horizonts zerriss, vermag die Gemeinde von Bayreuth diese Regungen sich in Liebe zu gewinnen, ohne darum ihren bestimmten Zielen untreu zu werden. Eine solche Gesinnung ist in der Einführung der Blätter

in das Festjahr ausgesprochen; milde und wahrhaft zugleich solle die Beziehungen, welche sich auf ein anderwärts und in anderer Form hervorgetretenes Bedürfniss nach zarterer Pflege und inniger Bethätigung des Gemüths begründen, ein liebevolles Verständniss gestalten. Sind es doch auch Werke der *Liebe*, welche der hinzutretende Jüngere als Wahrzeichen von Bayreuth erblickt: das festliche Haus, dessen weihevolles Innere die strenge Einfachheit einer protestantischen Kirche zu der heiteren Grösse der Kunst erhebt — und was in demselben mit freudevollen Mühen geschaffen wird, ohne gebieterischen Zwang, um eines „Spieles", um eines Augenblickes erhabener Täuschung willen — ein erster Anblick lehrt ihn den „schönen Zauber" ahnen, der einstens hier gewaltet hat, nun und künftig hier walten soll. So begreift er denn auch Liebe als die gemeinsame Gesinnung der Genossen, deren künstlerisch bewegtes Gemüth, artistischer Liebhaberei kraftvoll entwendet, sich also bethätigt hat; ihm gerade, dem Neuling, darf es zu bedeuten genommen, dass mehr als Hoffnung auf eine Zukunft, dass eine reformatorische That gegenüber der herzlosen, herrschenden Gesellschaft in dem Einklange der Empfindungen einer durch das Kunstwerk geeinten, kleinen Gemeinde enthalten sei.

Als ein unschätzbares Gut aber für die Gegenwart und die wahrhaft untrügliche Bürgschaft für alle Zukunft würde innerhalb dieser Genossenschaft ein Zustand des vollkommenen Vertrauens dadurch hervorgebracht werden, wenn sich der so mannigfach thätigen Liebe ein starker *Glaube* zugesellte, ein religiöses, unbedingtes Bewusstsein von dem, was wir zu Bayreuth erstreben. — Wer erfuhr es nicht an sich, dass er den Anderen um so milder zu begegnen gestimmt war, je Grösseres er im Sinne trug? Der innere Wohlklang eines erhabenen Gedankens theilte sich, in leisem Erzittern, der ihn umgebenden Natur, dem wie theilnehmend zu ihm aufschauenden Thiere mit; wie hätte er nicht auch dem Freunde gelten sollen? Nur aber, wie vermag der Missklang eines unverständigen Wortes, wenn es nun gar von Freundes Munde kam, Schmerz und Ingrimm aus diesem seelenvollen Schweigen allzujäh wieder wach zu rufen. Und andererseits, wie unverbrüchlich könnte ein liebendes Verhalten zu einander aus einer solchen Stimmung hervorgehen, wenn ich in dem Freunde vielmehr den gleichen Gedanken und ein gleiches Walten desselben voraussetzen dürfte! So ist demnach eine bestimmtere Gestaltung unserer Gefühle mit der Achtung unserer Erkenntniss fest verwoben; zwar lehrt uns in Jenem der Philosoph das schöpferische Element alles Seins unmittelbarer ausgedrückt finden; aber auch alles Irrsal des Daseins ging aus diesem Elemente hervor, was denn eben derjenige erproben würde, welcher sich dem Wogen seiner Empfindungen überliesse, und nicht vielmehr mit klarsichtigem Bewusstsein die edelsten aus ihnen hervorhebe, hierdurch dieselben kräftigend und die von der Natur gegebene bessere Möglichkeit muthvoll und bewusst ergreifend. Auch die Empfindung eines künstlerischen Eindrucks klingt dem Ohre des Gedankenlosen

vorbei, ein wohliger Augenblick. Diejenigen aber, welchen einmal ein solcher Eindruck mehr gesagt hat, bewahrten ihn; so reifte er zum Entschlusse und zur That; aus solcher Besinnung reich Empfindender ward Bayreuth. Wer wollte nun von dem hiermit bereits beschrittenen Wege abweichen, wenn er sodann auch den also vorbereiteten, herrlichsten Augenblick des Festspieles sich zu deuten und anzueignen aufgefordert sieht: durch Anwendung der in demselben waltenden Empfindung auf die Erkenntniss von Welt und Leben? Daher sehen wir denn des Meisters im Zusammenhange geschichtlicher Betrachtungen „Regeneration" benannten Gedanken als das zu dem Gefühle für seine Kunst nothwendig zugehörige, glaubensvolle Wissen an. — Zu der charakterlosen Wissenschaft des Tages bildet solche aus Gewissheiten des Gemüthes geformte Erkenntniss einen nicht weniger bedeutsamen, hoffnungsreichen Gegensatz, als das Thun und Empfinden der Bayreuther Gemeinde zu der Gesellschaft der Nützlichkeit und Macht. Wenn wir soeben sagten, dass das Element dieser Erkenntniss in dem starken Bewusstsein von der gehegten Empfindung selbst bestehe, so bezeichneten wir mit dieser Wendung Schopenhauer's philosophischen Prinzip; er ist demnach Vorkämpfer in jenem grossen Kampfe um die Herrschaft im geistigen Gebiete, eben dadurch, dass er mit vollendeter Verständlichkeit als Deutung der Welt aussprach, was dem Einzelnen wie eine gläubige Ahnung bewusst, um zur Gesinnung, zur Religion zu werden vermag. Der Denker fand und gewann sich diese Wahrheit wie eine starke, aber unkenntlich gewordene Waffe, welche ein mächtiger Geist der Vorzeit in dem Stamme der deutschen Eiche barg; der Künstler schmiedete die Waffe neu und formte ihren Griff, in Kreuzesgestalt: solche Waffe sollen wir gebrauchen, muss es sein, als eines Schwertes, besser aber und mehr noch als einer der Ausrüstung helfenden, einstige Ernte bereitende Pflugschaar. — Ein Gleiches, welches, unbedürftig es auszusprechen, als bestimmende Wahl der wissenschaftlichen Aufgaben, und im Falle von Ausschreitungen (z. B. der Vivisektion) als Kritik der Methode zu bestimmen wäre. Offenbar nämlich ist es von der Gesinnung des Forschers zu allererst abhängig, worauf er seine Nachforschungen richten wolle; sodann, wie er dieselben anstellt. Was er schliesslich erkennt, wird demnach immer noch deutlich bekunden, wie er gesinnt sei. Das ist nun diejenige Grundüberzeugung, welcher sich der moderne Wissenschaftler, zu Schaden seiner geistigen Arbeit, und zu Gunsten einer nichtigen intellektuellen Virtuosität, verschliesst. Wer aber derselben bestimmt, und jene von dem Denker und dem Künstler bewährte Gesinnung auch in Erweiterungen des Wissens zu bethätigen sich bemüht, sieht sich gerade dem heutigen Betreiben der Wissenschaft bald entfremdet, wird jedoch erfahren dürfen, dass er durch eine bessere Art gemässigter Erkenntniss seinerseits jenes abergläubisch gefürchtete „Gespenst" zu beschwören vermag. Mögen nachsichtige Freunde diese meine Arbeiten als einen derartigen Versuch betrachten auf einem engeren, historischen Gebiete angestellt. Denn hier ward nicht etwan nach ferne liegenden Be-

stätigungen eines aus sich selbst gewissen Gedankens gesucht; wohl aber leitete uns der Geist einer solchen Uebereinstimmung zu einer Ansicht über die ideelle Artung grosser Menschen und hierauf auch zu Andeutungen ihr Volk und ihre Zeit betreffend: wodurch dann allerdings auch manche Belehrung, die unmittelbar Thun und Denken der Bayreuther betraf, möglicherweise zu gewinnen war. Zugleich sollten diese Skizzen, im Sinne jener besonnenen Annäherung an verwandte Regungen des „Draussen", den Leser auf den bereits vorhandenen Gegensatz besserer Erscheinungen zu der modernen Entartung des gelehrten Wesens hinweisen: denn gaben Humboldt und Grimm früheren Generationen einen würdigeren Begriff von Wissenschaft, als uns die heutigen akademischen Grossen geben, so erscheint gegenwärtig das wissenschaftliche System eines Dühring werthvoller als die scholastische Tradition der Universitäten. — Beachtet man nun die allgemeine und entscheidende Beeinflussung des ungelehrten Verstandes in den heutigen Zivilisation Angehörigen durch das gebieterische Ansehen der Wissenschaft, so wird man die Bedeutung einer prinzipiellen Bekämpfung und Ersetzung derselben durch eine bessere Art der Erkenntniss nicht unterschätzen wollen, da nur durch eine solche Umgestaltung der allgemeinen Denkweise ein Verständniss echter Ideale ermöglicht wird. Ja, dies Beginnen dürfte vielmehr als zu gewaltig erscheinen, um durch theoretische Diskussionen gefördert werden zu können: wenn nicht eine thatsächliche Umwandlung im Dienste eines grossen Beispiels diese Besprechungen anregt und unterstützt. Ein solches Beispiel aber sinnte die Gemeinde von Bayreuth, damit sie selbst ein Beispiel geben möge: hier ist also der natürliche Anlass zu jener Reformation des gesammten ideellen Gebietes unzweifelhaft gegeben, und dieser Gemeinde fällt demnach eine innige Verständigung zugleich über Tiefe und Umfang der durch die That von Bayreuth angeregten Gedanken als erste, die Erreichung eines solchen Zieles selbstthätig vorbereitende Aufgabe zu. Luther's Werk und Person gab uns für das derart sich bildende Bewusstsein das Wort: „Glaube" ein: eine Mahnung, keineswegs nur eine historische Erinnerung. Lehrte uns aber dessen Geschichte einen Unterschied seiner mittelbaren Absichten von den tiefsten Antrieben seines religiösen Singens und Sagens kennen, und dass derselbe seinem Erfolge verhängnisvoll wurde; so ist ein solcher Widerspruch in dem Werke von Bayreuth nicht vorhanden, wenn die entlegenen, regenerationischen Hoffnungen einen thatsächlichen und gegenwärtigen Gegenstand in der Gemeinde besitzen, welcher die Kunst Wirklichkeit ward, und Wahrheit bedeutet.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XIV. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

3. Zur Säkularfeier Friedrich Fröbel's.

Es ist ein eigenthümlicher und oft gerühmter Vorzug des deutschen Wesens, dass wir uns für das Grosse und Schöne, was fremde Völker in Wissenschaften und Künsten hervorbringen, leicht empfänglich zeigen, dasselbe neidlos anerkennen und unser geistiges Eigenthum gern damit bereichern. Wie aber dieser kosmopolitische Zug schon oft dazu verleitete, alles Fremde zu überschätzen, ja unter Umständen sogar die eigene Nationalität zu verläugnen, so geschieht es auch oft, dass, während wir auf hoher Warte stehen und Umschau über alle Welt halten, wir ganz übersehen, was sich zu unsern Füssen, inmitten des eigenen Volkes, Grosses entwickelt. Da bewahrheitet sich dann das Wort „der Prophet gilt nichts im eigenen Vaterlande!" —

Zu diesen in ihrer Zeit nicht erkannten und auch jetzt noch oft verkannten Propheten zählt auch *Friedrich Fröbel*, der geniale Pädagog, dessen hundertjährige Geburtstagsfeier wir am 21. d. M. begehen werden. Möge dieser festliche Tag dazu beitragen, das Andenken des grossen Mannes aller Orten zu ehren und das Verständniss für seine reformatorischen Ideen immer mehr zu verbreiten! Dann dürfen wir hoffen, dass allmählich mit der Verwirklichung dieser Ideen auch die Schuld abgetragen werde, die unser Volk sich diesem seinem Wohlthäter gegenüber aufgeladen hat.

Auch Fröbel war es nicht gelungen, eine grosse Idee, welcher sein ganzes Leben begeisterungsvoll geweiht war, seinem Volke zu klarem Bewusstsein und zu allgemeiner Anerkennung zu bringen; vielmehr war sein ganzes Leben ein Kämpfen und Ringen für dieselbe. Dass aber auch er das herbe Schicksal, das dem Genius auf Erden bereitet ist, theilen musste, erscheint uns so auffallender, als seine Thätigkeit nicht etwa einem dem allgemeinen Interesse ferner liegenden Gebiet zugewendet war, sondern gerade demjenigen, welches zu heben und zu bessern das deutsche Volk, in seiner Gesammtheit, seine nicht mehr Interesse, so doch jedenfalls mehr natürliche Begabung und Neigung hat als irgend ein anderes Volk der Welt, das der Erziehung. Oder fände sich eine andere Nation, in deren Kalender die Familie, die Schule, dessen eigentliche Feld der Thätigkeit Fröbel's, eine bevorzugtere Stellung einnähme, als in der unsrigen? Allein wieviel auch Fröbel für seine Idee gestritten und gelitten hat, seine Mühe war keine vergebliche. Jene Idee hat trotz aller Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, schon zu tiefe Wurzeln getrieben, als dass ihr fernere Schicksal noch zweifelhaft erscheinen könnte, und was davon bereits realisirt ist, gehört gewiss zu den „Lichtblicken" aus unserer Zeit.

Wenn es jemals eine Zeit gab, welche Ursache hatte, sich mit der Frage der Erziehung zu befassen, so ist es die unsrige. Die alten Grundlagen, auf welchen Jahrhunderte lang die nationale Bildung ruhte, sind zerstört oder unsicher geworden, und neue Bildungselemente ringen um die Herrschaft. Die noch unvermittelten Gegensätze zwischen dem starren Dogma auf der einen Seite und dem Unglauben und Indifferentismus auf der andern, vor allem aber das jetzt herrschende Missverhältniss zwischen Wissen und Können, zwischen einseitigem

Intellectualismus und der hervorbringenden Thätigkeit, dem Schaffen, dies alles hat die Gleichgewicht unseres nationalen Wesens und Charakters verschoben und Zustände geschaffen, welche dem Materialismus und Radikalismus auf allen Gebieten jeden Vorschub leisten. Hier kann nur auf dem Wege einer verbesserten Menschenerziehung geholfen werden. Auch wird von allen Seiten bereits eine Reorganisation des Erziehungswesens gewünscht und verlangt, und der grosse Reformator auf diesem Felde wird herbeigesehnt. Dass dieser schon längst sein Werk vollbracht und den Schauplatz der undankbaren Welt verlassen hat, das wissen wir kaum. Es giebt aber kein anderes Heil, als auf der von ihm betretenen Bahn weiter zu schreiten und das begonnene, doch noch nicht vollendete Werk zu Ende zu führen.

Wohl wäre es eine würdige Aufgabe, aus Anlass der Säkularfeier Fröbel's dessen Lebensgang zu schildern und eine Darstellung der Kämpfe zu geben, die er für seine grosse Idee zu bestehen hatte. Es würde dies jedoch den uns hier zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten. Daher ziehen wir es vor, zum näheren Verständniss seiner Erziehungsidee selbst in Nachfolgendem einiges beizutragen.

Obwohl es gegenwärtig nur wenige geben mag, welchen der Name *Fröbel* nicht bekannt geworden wäre, so ist doch ein allgemeineres Verständniss für das, was dieser ausserordentliche Mann gewollt, selbst heute noch, in Deutschland wenigstens, nicht vorhanden. Während Fröbel im Auslande zahlreiche Anhänger und Bewunderer fand, und seine Methode dort vielfach schon eingebürgert ist und Unterstützung von Seite der massgebenden Faktoren gefunden hat, ist er bei uns, im gepriesenen Land des Schul- und Erziehungswesens, und namentlich in pädagogischen Kreisen selbst, seiner wahren Bedeutung nach fast noch unbekannt. — Die Jünger, welche er unter den praktischen Schulmännern bei uns gefunden hat, sind leider noch zu zählen. Die Meisten lassen ihn höchstens als wohlmeinenden Kinderfreund gelten, dessen Bedeutung jedoch über den Kindergarten kaum hinausreiche. Und doch handelt es sich bei ihm um mehr als das, und wer seine Methode ernstlich prüft, wird leicht erkennen, dass wir es hier mit wirklich reformatorischen Gedanken zu thun haben, welche die gesammte Menschenerziehung umfassen.

Fröbel's Grundsätze stehen im innigsten Zusammenhang mit denen seiner grossen Vorgänger auf dem Gebiet der Pädagogik und namentlich mit denen Pestalozzi's. Er hat nicht etwas durchaus Neues gewollt. Fröbel zieht nur die letzten Konsequenzen und bringt, wie das bei allen bedeutenden Erfindungen der Fall zu sein pflegt, eine Reihe von allmählich darauf hinführenden Gedanken zum Abschluss. In die Erfindung selbst knüpft sich stets der Name des letzten Vollbringers, aber auf den Namen kommt es nicht an, sondern auf die Sache, und mit Fröbel steht und fällt der beste Theil dessen, was jemals über eine würdige Menschenerziehung gedacht und was für eine solche erstrebt und gearbeitet wurde. Das Grosse und Neue bei ihm besteht hauptsächlich in seiner Auffassung der menschlichen Natur, sowie darin, dass er mit genialem Blick in das Wesen derselben die Mittel fand, den Gedanken einer neuen Erziehung, wie er ihn und alle grossen Denker und Pädagogen früherer Zeit verschieden, auch praktisch zu verwirklichen. Das so ganzen noch geringe Verständniss für Fröbel dürfte hauptsächlich darin begründet sein, dass seine Erziehungsmethode überhaupt erst auf einer und zwar der frühesten Altersstufe zur Anwendung gekommen ist, und auch da erst, wie nicht anders zu erwarten, nur in unvollkommener Weise. Dem Kindergarten in seiner jetzigen Gestalt fehlt noch die organische Verbindung einerseits mit der Familie, in welche auch Fröbel den Schwerpunkt aller Erziehung

legt, andererseits mit der Schule, und er vermag in seiner isolirten Stellung den Gedanken Fröbel's nicht zur vollen Anerkennung zu bringen. Leider ist dieser auch aus seinen Schriften selbst nicht jedem leicht zugänglich; denn Fröbel war vor allem ein Mann der That, weniger gelang es ihm, seine Idee theoretisch zu entwickeln.

Der Kernpunkt der Lehre Fröbel's ist in Kürze folgender. Fröbel fasst den Menschen als schaffendes Wesen auf und will demgemäss den Schaffenstrieb, diesen innersten Naturtrieb desselben, als Faktor bei der Erziehung verwerthen. Als die ersten Aeusserungen des dem Menschen angeborenen Schaffenstriebes erkannte er mit Recht den Spieltrieb der Kinder, und folgerichtig knüpft er an diesen den Anfang seiner methodischen Erziehung. Fröbel selbst sagt: „Die Spiele dieses Alters sind die Urblätter des ganzen künftigen Lebens; denn der ganze Mensch entwickelt sich und zeigt sich in denselben in seinen feinsten Anlagen, in seinem innersten Sein. Das ganze künftige Leben des Menschen hat in diesem Lebenszeitraum seine Quelle, und ob dem künftige Leben klar oder getrübt, sanft oder brausend, thatenreich oder thatenarm, bildend oder zerstörend, ob Krieg oder Frieden bringend sei, das hängt davon ab, ob dieser Beginn des Daseins richtig gepflegt wurde." Ferner heisst es in der geistvollen Abhandlung von H. v. Marenholtz-Bülow über die kindlichen Triebe und die Bedeutung des kindlichen Spiels*): „Die Erkenntnis des kindlichen Wesens ist zunächst aus den Aeusserungen desselben zu gewinnen und zwar aus solchen Aeusserungen, welche allen Kindern gemein sind, welche die Kindheit als solche kennzeichnen. Diese Aeusserungen aber, diese freie Entwicklung des kindlichen Wesens, in der es sich am allgemeinsten offenbart, ist unbedingt das Spiel. Jedes Kind, wenigstens jedes gesunde Kind spielt, muss spielen, denn es ist die einzige freiwillige Thätigkeit, zu welcher es befähigt ist. Ein Kind, das nicht spielt, das verhindert wird zu spielen, hört auf Kind zu sein. Ohne Thätigkeit ist keine Entwicklung denkbar. Auch in der Natur entwickelt sich alles durch Thätigkeit, wenn diese auch nicht immer sichtbar und als solche hervortritt. Der überall stattfindende Stoffwechsel bedingt Bewegung, mithin Thätigkeit. In der geistigen Welt ist es nicht anders. Die Bewegung der Kräfte, ihre Uebung durch Thätigkeit, ist Bedingung ihrer Entfaltung. Und je weiter die Entfaltung des Wesens fortschreitet, um so bewusster und damit um so freier wird diese Thätigkeit. Die freie Thätigkeit der Kindheit ist also das natürliche Mittel zu dere Entfaltung. In dieser Thatsache liegt die hohe Bedeutung des kindlichen Spiels, und darin ist auch die Wichtigkeit des Fröbel'schen Kindergartens begründet. Oft und vielfältig ist auf den hohen Sinn im kindlichen Spiel hingewiesen worden, aber seine wahre Bedeutung wurde doch erst durch Fröbel an das Licht gestellt, indem er in der spielenden Thätigkeit des Kindes die freie Aeusserung der menschlichen Kulturtriebe erkannte, die nach Entwicklung, nach Bildung ringen. Gesetz ist des Kindes Spiel, denn Gesetz ist alles, was jedes einzelne einer Gattung immer wiederkehrend entspricht, was allgemeinen Kennzeichen des Wesens dieser Gattung ist. Wie alle Bäume Blüthen treiben, wie alle Vögel Nester bauen und alle Tiere Höhlen graben, so spielen alle Kinder."

Der natürliche Schaffenstrieb des Menschen tritt also in der Kindheit nur im Spiel hervor und kann zunächst nur unter dieser Form eine methodische Behandlung erfahren. Fröbel organisirt das Spiel in der Weise, dass es Vorschule zur Arbeit wird. Dem Kinde wird aber damit die Freude am Spiel nicht ver-

*) Gesammelte Beiträge zum Verständnis der Fröbel'schen Erziehungsidee. Bd. II. Kassel 1857. C. H. Wigand.

leidet, sondern im Gegentheil, sie wird erhöht, indem das Spiel stets zu einem bestimmten Resultat geführt wird. Nach gewissen Gesetzen wird das Spiel geleitet, so dass das ganze Interesse des Kindes fortwährend gefesselt ist und es sich stets einer schaffenden, niemals einer zerstörenden Thätigkeit zuwenden kann. Es ist Spiel und zugleich körperlich-geistige Gymnastik, welche letztere auch auf den höheren Stufen des Schul- und Jugendgartens und der Schulwerkstätten unausgesetzt geübt werden soll. Die Art und Weise nun, wie Fröbel das Spiel für seine höheren Zwecke organisirt, ist höchst einfach und genial zugleich: er giebt dem Kinde als Spielmittel gleichsam die Elemente der Farben- und Formenwelt in die Hand und lässt es damit nach dem allgemeinen Gesetz alles Schaffens („Vermittelung der Gegensätze", oder „Gesetz der Harmonie") manipuliren. Gleichzeitig wird das Kind durch die Beschäftigungen im Garten selbst in innigster Verband mit der Natur erhalten, so dass also der Kindergarten in seiner Gesammtheit betrachtet gewissermassen die Welt im Kleinen darstellen soll, da der noch unentwickelte Sinn die grosse Welt in ihrer bunten Mannigfaltigkeit noch nicht zu fassen vermag. In diesem Sinne sagt schön und treffend Edgar Quinet, welcher, wie zahlreiche andere Franzosen, die Lehre Fröbel's mit Begeisterung aufnahm: „Mir scheint, als wenn Fröbel es mache wie die Weisen aus dem Morgenlande. Diese boten die Schätze der Natur in die Hände des göttlichen Kindes. Fröbel bietet dem Menschenkind die Schätze der menschlichen Weisheit und behandelt das Kind als den künftigen Repräsentanten der Menschheit. Er sieht den Baum schon im Keime, das unendlich Grosse in dem unendlich Kleinen, den einstigen Mann in dem Säugling. Seine Methode ist also die der Natur selbst, die immer das Ganze und seinen Zweck berücksichtigt in allen Phasen der Entwickelung."

Das Gesetz aber, welches der Methode zu Grunde liegt, ist kein anderes als ein allgemeines Naturgesetz, welches in gleicher Weise die instinktiven Gebilde der Natur, wie das selbstbewusste höhere Schaffen des Menschen lenkt und leitet: das Gesetz der Harmonie oder der Vermittlung der Gegensätze. Dem aufmerksamen Beobachter offenbart sich dieses Grundgesetz vom geringsten Organismus der Natur bis hinauf zum Kreislauf der ewigen Gestirne, und was Menschenhand und Geist Grosses und Erhabenes leisten, geschieht einzig auf Grund desselben. Es ist das grosse Verdienst Fröbel's, dieses kosmische Gesetz seiner neuen Erziehung zu Grunde gelegt und diese somit in Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Weltgesetz gebracht zu haben. Seine Behandlung der ersten Lebenslehre, weiter die Spiele des Kindergartens, beruhen schon auf jenem Gesetz, welches hier dem Menschen gewissermassen eingepflanzt wird und ihm zu Fleisch und Blut übergeht. Die Entwicklung des Menschen ist damit zum ersten Mal in das richtige Verhältniss zu den im Grossen waltenden Naturgesetzen gebracht. Und wenn es in der heiligen Schrift heisst: Gott schuf den Menschen zu seinem Ebenbild, zum Ebenbild Gottes schuf er ihn, ... so ist damit auch Fröbel's Auffassung von der menschlichen Natur als einer schaffenden bestätigt; der Gott-Schöpfer des ethnischen Mythos ist für unsere philosophisch bewusste Vorstellung der ewig schaffende Geist.

So findet das Kind zugleich mit der ersten Uebung der Hand unbewusst die Gesetze der bewusstschaffenden Thätigkeit und wird in seinen Uebungen durch die Arbeit zur Arbeit hingeführt, was das eigentliche Ziel Fröbel's ist. Am ausführlichsten handelt hiervon B. v. Marenholtz-Bülow, auf deren Schriften wir mehrfach Bezug nehmen müssen, weil sie den vollkommensten Ausdruck der Fröbel'schen Ideen enthalten, in ihrem für das Verständniss Fröbel's wichtigen

Werk: „Die Arbeit und die neue Erziehung nach Friedrich Fröbel's Methode.“ (2. Aufl. Kassel und Göttingen, G. H. Wigand, 1875).

Der praktische Vortheil, welchen die Methode für industrielle Berufsarten bietet, ist leicht zu erkennen. Sie giebt sogar die beste Vorschule für Kunst und Kunstgewerbe. Denn in der Kunst vollbringt in der nach dem Gesetz der Harmonie ausgebildete Schaffenstrieb des Menschen seine schönsten Werke. Die deutsche Arbeit, einst wegen ihrer Solidität und Sicherheit, die beide stets Hand in Hand gehen, in allen Ländern hoch berühmt, war in neuerer Zeit in letzterer Hinsicht mit Recht ebenso verachtet. Nach den traurigen Erfahrungen, die wir in dieser Richtung gemacht haben, ist es nun so sehr geboten, zu den soliden Grundlagen alles Schaffens zurückzukehren und namentlich das heranwachsende Geschlecht zu denselben hinzuführen. Sollen aber die hierauf gerichteten Bestrebungen Erfolg haben, so müssen Geschmack und Handfertigkeit schon in frühester Jugend vorgebildet werden.

Der Kindergarten in seiner jetzigen Gestalt bildet indessen noch nicht den Uebergang zur Schule, welcher nothwendig ist, wenn Zusammenhang in der Erziehung und im Unterricht stattfinden soll. Fröbel's Vermittlungsklasse soll diesen Zusammenhang herbeiführen. Sie führt das vom Kindergarten Angefangene mit den nämlichen Materialien und der nämlichen Methode weiter, aber nicht nur in den Produktionen nach der Seite des Handwerks und der Kunst fortschreitend, sie giebt auch die Belehrung durch Worte bis zum eigentlichen Unterricht. Die Vermittlungsklasse hat, gleich der Elementarschule, nur im Allgemeinen Organe, Sinne und Anlagen zu wecken und zu entfesseln für die später zu erwerbenden positiven Kenntnisse, noch nicht aber diese selbst zu geben. Auch hier ist jede Belehrung mit Arbeit verbunden, so zwar, dass Lern- und Arbeitsschule gleichzeitig in ihren Elementen dazu vertreten sind. Stets aber ist die Arbeit als Bildungsmittel aufgefasst, noch nicht als Arbeit zum Erwerb. Sie soll nur verbinden, dem Finger und Verstand reifen über Entwicklung der Thatkraft, nur deshalb hat die Erziehung mit arbeitender Beschäftigung zu beginnen. Wie der Schwerpunkt von Fröbel's Lehre in einer harmonischen Ausbildung aller in Kinde liegenden Kräfte zu suchen ist, so will sie auch der reifenden Jugend ihre volle Entwicklung angedeihen lassen, und was der Kindergarten begonnen, sollen später die Schulgärten und Schulwerkstätten fortsetzen. In ihnen soll alles vereinigt und organisirt werden, was der Jugend Lust und Freude ist. Arbeit und Spiel, die Gefühls- und Phantasiewelt der Jugend sollen hier in gleicher Weise berücksichtigt werden und Hand in Hand mit allem Ernst des Lernens. Hier sollen Sammlungen und kleine Museen angelegt, Musik, Gymnastik, dramatische Kunst geübt, auch Feste abgehalten werden.

Es ist zu keiner Zeit mehr von Erziehung und Schule die Rede gewesen als heute. Nachdem diese Fragen lange Zeit hindurch von Philosophen und Schulmännern auf theoretischem Gebiet diskutirt worden, sind sie jetzt zu allgemeinen und brennenden geworden. Die Nothwendigkeit, die Nothwehr im Kampfe gegen die alten, längst todt gepflegten, aber immer noch sehr lebensfähigen Dämonen der Zerstörung, legt endlich auch dem Staat die zwingende Nothigung auf, die Frage der Erziehung ernstlich zu der seinigen zu machen. Sieht man die Entwicklungsfähigkeit des menschlichen Geschlechts, die Möglichkeit eines Fortschritts zum Guten und Schönen, zu einem Ideal menschlicher Zustände zu, so muss es unsere heiligste Pflicht sein, mit Aufbietung aller Betheiligten aus den halben und unklaren Versuchen und Massregeln, die immer mehr verderblich als Gutes stiften, endlich herauszukommen und die Entwicklung in die rechten Bahnen zu lenken. Die

Bildung aber, wie wir sie verlangen und wie sie unserer Zeit noth thut, wird nimmermehr erreicht durch die einseitige Vielwisserei, wie sie heute auf der Schule, bis zur letzten Dorfschule herab, gepflegt wird — damit wird man weder den Materialismus wirksam bekämpfen, noch der auf socialem Gebiet drohenden Anarchie begegnen — sondern wir verlangen von der heutigen Erziehung Erweckung der Thatkraft und Bildung des Charakters. Das aber sind Fröbel's Ziele. Möge das Jubelfest des Unvergeßlichen dazu dienen, uns ihnen näher zu bringen!

G. Wittmer.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Litteratur.

(Der Thier- und Menschenfreund. — Goethe, Weimar und Jena. — Wagner-Biographie. — Harmonik R. Wagner's. — Die Bühnenproben der „Walküre". — Internationale Musikzeitschrift. — Der [illegible]. — Leitfaden zu „Parsifal". — [illegible] through „the Nibelungs ring". — [illegible] des „Parsifal". —)

Da wir hoffen dürfen, unsere Leser — soweit sie es nicht schon zuvor gewesen — zu eifrigen Freunden des Thierschutzes, zumal in Sachen der sogenannten Vivisektion, gewonnen zu haben, so halten wir es auch für unsere Pflicht, sie mit besonders empfehlenden Worten auf die Zeitschrift „Der Thier- und Menschenfreund", Organ des internationalen Vereines zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter, aufmerksam zu machen, welche monatlich in Dresden [illegible] erscheint und jährlich [illegible] kostet. Ohne eine regelmäßige Lektüre dieses ebenso unterrichtenden wie anregenden Blattes kann man kaum über die jetzt so vielfach verwickelten Fragen des Thierschutzes und besonders der Vivisektion mit einiger Sicherheit mitreden. Was die gelesensten Tagesmeinungen, und noch gewisse angesehene Kreise, dem Publikum darüber mittheilen, ist meistentheils, wenn nicht geradezu der Sache feindlich, so doch [illegible] der wissenschaftlichen Gegnerschaft [illegible]. Nur in einigen Organen der deutschen Konservativen [illegible] die Schablone politischer Parteibegriffe sich deckt, so z. B. im „Deutschen Tageblatt", konnte man eine entschiedene Richtung gegen die Ausschreitungen der abstrakten Wissenschaftlichkeit und für das Recht der Moral und Humanität eingehalten finden. Wer im Uebrigen sich auf die Belehrungen unserer [illegible] „liberalen" oder „menschenfreundlichen" Journalistik verlässt, oder gar [illegible] Fachpresse [illegible], die sich von dem würdigen Ernste der englischen, schwedischen und dänischen Volksvertreter im germanischen Norden durch eine [illegible] Verflachung der [illegible] Menschlichkeitsfragen so [illegible] unterscheidet, — der wird [illegible] im Unklaren bleiben und oft wohl gegen das eigene Gefühl dem Uebergewichte der als unanfechtbar hingestellten wissenschaftlichen Gründe sich beugen zu müssen glauben. Wie wenig dieses in der That geboten ist, auf wie schwachen Füssen das [illegible] der [illegible] Gegnerschaft steht, erfährt man aus dem eben genannten „Thier- und Menschenfreund", der [illegible] den rechten, menschenwürdigen Standpunkt eingenommen hat, wonach [illegible] in das Gebiet des menschlichen Handelns fällt, auch unbedingt [illegible] das moralische Urtheil zu stellen ist. Dazu kommt noch die [illegible], so wie [illegible] das wissenschaftliche Urtheil schief oder gefälscht ist; was besonders schon daraus erhellt, dass von der einen Seite der Gegnerschaft der Satz verfochten wird: „Die Thiere müssen für den Nutzen der Menschheit geopfert werden", während von der anderen Seite der Ruf erschallt: „Nein, nicht dem egoistischen Nutzen, sondern der reinen Erkenntniss!" Letzteres Princip vertreten die Idealisten der Thierfolter mit ihrem Wortführer Prof. L. Hermann in Zürich, Schüler von du Bois-Reymond, dem berufenen Propheten des „Ignorabimus." Den Gipfelpunkt erreicht dieser Idealismus,

wenn er darauf gerichtet ist, die reine Erkenntniss des Schmerzes zu fördern, worin Mantegazza in Florenz mit italienischer Meisterschaft sich hervorgethan hat, indem er zum Behufe seines Werkes *„Physiologie des Schmerzes"* jene satanische Stufenreihe der *dolori forti — dolori atroci — dolori atrocissimi* bei den Quälereien der Thiere erfunden hat. Wir wollen diese Blätter nicht beflecken durch die blutigen Spuren solcher Scheusslichkeiten; aber wer bei den Klagen und Anklagen der Antivivisektionisten mitunter an Uebertreibung glauben möchte, der lese die vom Thier- und Menschenfreunde zitirten wörtlichen Aussprüche und stolzen Selbstbekenntnisse der wissenschaftlichen Folterprofessoren, worin er das Uebertriebenste noch übertroffen finden wird durch die Thatsachen! — Wir fühlen uns danach mitten in einer *Zeit*, von welcher das Wort Goethe's gilt: „In solchen Augenblicken entsteht eine Art von *unnatürlichem, wissenschaftlichem Hunger*, welcher nach der *widerwärtigsten Befriedigung*, wie nach dem Anmuthigsten und Nothwendigsten, zu begehren antreibt." Bei dieser Gelegenheit aber seien unsere Leser zugleich daran erinnert, dass obige Worte in einem sehr beachtenswerthen Kapitel der *„Wanderjahre"* über die Anatomie und die anatomischen Experimente und Präparate (III. 3.) zu finden sind, als dessen Motto man etwa jenen andern Satz aus demselben Kapitel anführen könnte: „Sie sollen in Kurzem erfahren, dass Aufbauen mehr belehrt als Einreissen, Verbinden mehr als Trennen, Todtes beleben mehr als das Getödtete weiter tödten." Hier ist heilsame Fassung, schöpferische Erholung zu gewinnen nach den entsetzlichen Erfahrungen aus der heutigen Wirklichkeit; hier wird die Brücke geschlagen von den Schrecknissen einer missleiteten und bemakelten Wissenschaft zu den Offenbarungen edler Kunst. Es ist aber das Grausen vor dem Vergehen wider die Natur, welches den wandernden Helden unseres Dichters in die Arme des tröstlich-thätig belehrenden Weisen und Künstlers führt. Wahrlich, den *horror humani*, bis er selbst zum *dolor atrocissimus* wurde, sich einmal recht gründlich durch die Adern bis in das Herz hinein rieseln zu lassen, hat auch sein Gutes; und wiederum mit dem schaudernden Worte des Goethe-Faust: „Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt!" beginnt für den Ernsten und Wahrhaftigen die Möglichkeit eines neuen Lebens, einer neuen, wirklich „reinen", moralischen Welterkenntniss. Mephistopheles ist es, welcher noch zuletzt für den höchsten Weltbeglückungszweck des Faust, wie einst in den Jugendtagen der dunkle Ehrenmann, der ärztliche Vater, die Schuld am Leben der Mitgeschöpfe ihm aufladt, dass der hundertjährige Weise vom „düstern Reimwort — Tod" erschreckt, beklagen muss: „Noch hab' ich nicht in's Freie mich gekämpft! — Stünd' ich, Natur, vor dir, ein Mann allein: da wär's der Mühe werth ein Mensch zu sein!" — Die Männer, welche der Natur siegreich gegenüber treten wollen, müssen den mephistophelischen Geisterspuk des wissenschaftlichen Hochmuths und Aberglaubens sowie die unmenschliche Grausamkeit und Würdelosigkeit „von ihrem Pfad entfernen", und sich durch ein reines Streben der Gnade jenes „Ewigweiblichen" werth und theilhaftig erweisen, welches in dem Wesen des Mitleidens und in den zarten, reichen Gefühlen echter Menschlichkeit sich als „höchste Herrscherin der Welt" lebendig offenbart.

Von der Buch- und Kunstverlagshandlung des Herrn Edwin Schloemp in Leipzig erhalten wir soeben noch einen schönen und interessanten Beitrag zur Goethe-Feier, ein festlich ausgestattetes, Leopold von Ranke gewidmetes Büchlein: *„Goethe, Weimar und Jena im Jahre 1806*, nach Goethe's Privatakten, am 50jährigen Todestage Goethe's, herausgegeben von Richard und Robert Keil" (10 Bog. Pr. ℳ 3, geb. ℳ 4, Liebhaberbd. ℳ 5). Diese Gabe wird eine willkommene und bedeutende sein für einen *jeden* Deutschen, welcher sich wohl und erhoben fühlt in der edlen menschlichen Gesellschaft seiner grossen Künstler, wie sie aus den zeitgenössischen Erinnerungen sich ihm neu belebt. Aus der grimmigen Noth der schreckensreichen Invasionstage im Oktober des Unglücksjahres 1806 dringt der rein erwärmende Strahl hilfreich-thätiger, unwandelbar besonnen-gütiger Persönlichkeit des Grossen in den einfachen Worten der ergreifenden Berichte seiner hier zum ersten Male veröffentlichten Privatakten zu uns herüber und gebietet Schweigen den thörigen Stimmen immer noch kleinlich nörgelnder Nachwelt, welche selbst an seinem Festtage es nicht unterlassen konnte, mit Selbstgefühl auf das traditionell gewordene „Unverständniss des Menschen Goethe für das Schicksal seines Volkes" hinzudeuten. Es ist heut zu Tage sehr leicht „patriotisch" und „national" sich zu bezeigen, und ganz besonders leicht sich in die patriotischeste Erregung für eine nationale Wiedererwachung deutschen Geistes zu versetzen, welche wir aus sicherer Ferne von der Seite ihrer sicheren und weiteren Resultate her wohlweise zu betrachten in der glücklichen Lage sind. Was der *Mensch* seinem Volke in der gegenwärtigen Noth seiner Zeit, ganz nach seiner Art nächsthelfend, unmittelbar thätig fürsorgend, zu leisten vermochte, das erfahren wir auf die schlichteste Art aus jenen Berichten. Was aber der weitblickende weise Seher seiner Nation, über die vergänglichen Phasen miterlebter wildwechselnder Geschichtlichkeit hinweg, etwa in den gleichzeitigen Entwürfen der „Wanderjahre" (1807) für die Zukunft des deutschen Geistes gedacht und ge-

deutet hat, darin lebt das wahrhaft Unsterbliche alles patriotischen Wesens fernhin fort, dessen Sterbliches nach seiner momentanen edelsten und thatkräftigsten Erhebung so bald wieder in den Gewoben politisch-diplomatischer Historie untergehen musste. Der Sechzigjährige durfte geruhig der Jugend jener Zeit die blutige Ordnung des Tages überlassen; er stand auf seiner hohen Warte deutscher Weisheit, und wie seine Hand mit sorglicher Güte des nächsten Menschlichen gleich seines Eigenen sich annahm, so schaute sein Auge über die Tiefen nach den Bergen, „von denen die Hoffnung kommt", und die wir durch den Blick seines Auges beleuchtet noch heute als die ewige Wiege unserer Ideale vor uns liegen sehen, sehnsüchtig nach ihren Gipfeln strebend und andachtsvoll ihre Götterstätten verehrend. Zwischen diesen Höhen der Geister stand damals, Alles verdunkelnd, aus den blutdampfenden Tiefen hervorragend, ein glutgezeugter Fetzkuloss noch auf unerschütterten Füssen, wie der furchtbare Weltrichter über alles Wirre, Winzige und Widerwärtige in sinnlos langhinziehendem Geschichtsfadelwesen. Dass es selbst nur der geflickte Metallkönig war, das prophetische Bild aus jenem Goethe'schen Märchen, welches 10 Jahre zuvor (1795) in demselben Heilstagen der ersten entscheidenden Pariser Grosshatthat Bonaparte's gedichtet worden, — das sollte sich in naher, gewaltiger Zukunft offenbaren; noch aber warf er kolossal aufrechtstehend den „Schatten des Riesen" (Schillers Brief vom 16. 10. 95) über die deutsche Welt; und der deutsche Dichterfürst sah dem europäischen Kriegsfürsten, in der Grösse des Momentes ein Gleicher, in der Unendlichkeit der Zeiten ein weit über ihn Erhabener, gross in das scharfblitzende Auge. So sandte er ihm noch im Jahre 1812 durch die deutsche Kaisertochter, wie ein ebenbürtiger Sprecher der leidenden Völker, der das Mächtige als das Vermögende würdigend anerkennt, jenen tiefen Friedenswunsch einer ganzen Welt über die zum Schweigen gebrachten Oeden niedergeworfener Sklavenlande tonend zu:

„Wer *Alles* will, kann auch den *Frieden* wollen!"

Ein letztes Mahnwort des Volksgenius an den Weltdämon; — und Jener erwiderte mit dem despotischen Schwertstreich in die blutigen Schneegefilde des ungemessenen Nordrenches, darin sein eherner Glück unter Blut und Eis die furchtbare Wende fand. Zwei Jahre darauf, als dennoch durch Blut und Eisen allein im Ringkampf der Völker der Friede gewonnen war, durfte der deutsche Dichter sich selbst auf jene Freiheit die rechte Antwort geben, in dem Motto seines Friedensbetgesanges:

„Den *Frieden* kann das *Wollen* nicht bereiten:
Wer Alles will, will sich vor Allen mächtig" u. s. f.

Dieses Motto wiederum kennten wir an die Spitze eines Buches stellen, worin wir selbst es versuchten, uns bei dem Lichte der grossesten Meister unserer Kunst in unserer eigenen *Zeit* zurecht zu finden, welche uns zwischen den Bergen der Geister wohl nicht gleich dämonische Kolossalgestalten zeigt, doch genugsam gleich dämonische Nebelbilder die Thale unserer Tage wallend tief und dicht erfüllen lässt. Vergessen wir nicht, dass auch uns darin noch immer die Leuchte desselben Weisen den Weg finden hilft, der damals, wie sie sagen, „sein Volk nicht verstand", und der doch „durch Mitleid wissender" war als all die Thoren, welche so vielfach ihr unreines Spiel mit den gerne gefeierten Grossen der Vergangenheit treiben. Das vorliegende Buch bietet auch zu solchem thörigen Beachmen einen wohlthätig würdigen *Gegensatz* dar und sei darum unseren Freunden mit besonderem Nachdruck zu gutem Gedenken freundlich empfohlen. —

Das schon oft von uns warm empfohlene, vorzügliche biographische Werk Glasenapp's „*Richard Wagner's Leben und Wirken*" (2 Bände) ist kürzlich in den Verlag von Breitkopf & Härtel (Leipzig) übergegangen. Damit eröffnet sich ihm zu unserer Freude, der Bedeutung jener Firma gemäss, auch die Aussicht auf eine seinem eigenen Werthe entsprechende Verbreitung in weitesto Kreise. Wer von unsern Lesern, besonders von den Vereinsmitgliedern, noch nicht im Besitze des in seiner Bibliothek eigentlich unentbehrlichen Buches sich befinden sollte, möge das Versäumte jetzt wenigstens nachholen. Der sehr niedrige Preis für Mitglieder, der bisher galt (6, resp. 7 ℳ) wird nun wieder ein wenig erhöht, nämlich auf ℳ 10 (geb. 12), und ist zu diesem noch immer recht mässigen Preise das Werk auch von Bayreuth direkt zu beziehen. Uebrigens wird der Verfasser seine Arbeit jetzt ergänzend bis auf die neueste Zeit weiterführen. —

Im Oktoberstücke des vorigen Jahrgangs machten wir gelegentlich unseres „Nachrufs an Karl Mayerberger" unsere Leser bereits darauf aufmerksam, dass der Patronatverein die vollständige Arbeit jenes so plötzlich verstorbenen trefflichen Musikhoorstehers: „*Die Harmonik Richard Wagner's*, erläutert an den Leitmotiven aus Tristan und Isolde" als Broschüre zum Besten der Hinterbliebenen des Verfassers veröffentlichen würde, nachdem der erste Abschnitt derselben in unsern Blättern (1881 V VI) als Fragment zum Abdruck gelangt war. Diese zumal für Musiker ungemein interessante Schrift ist nun bei Ernst Schmeitzner in Chemnitz erschienen (Preis: 1 ℳ); und wir wiederholen hier die damals an unsere Leser

gestellte Bitte, dass sich dieselben durch den Kauf dieser Broschüre an dem von dem Vereine intendirten wohlthätigen Werke reichlich betheiligen und jene in den Blättern enthalten gewesenen, dort aber nicht fortgesetzten Theile der bedeutenden Arbeit dergestalt sich ergänzen mögen.

Der Separatabdruck von der zweiten Abtheilung der Artikel über *die Bühnenproben des Jahres 1876* von Heinrich Porges („Die Walküre", Preis ℳ 1,25) ist in demselben Verlage erschienen.

Bei F. Schmeitzner in Chemnitz erscheint ferner mit diesem Jahre eine *„Internationale Monatsschrift"*, welche sich als „Zeitschrift für allgemeine und nationale Kultur und deren Litteratur" bezeichnet. Dieses journalistische Unternehmen will an den modernen Gedanken der Association anknüpfen, und scheint einer Erörterung der moralischen Resultate aus den internationalen Bestrebungen in Wissenschaft und Politik gewidmet sein zu sollen. Solch ein weites Programm wird sich nun erst im Besonderen deutlicher auseinandergestalten haben, bevor wir abwägen können, ob die einzeln hervortretenden Berührungspunkte oder die schon hier und da sich anzeigenden Abweichungen zwischen den dort vertretenen geistigen Anschauungen und unseren eigenen Ueberzeugungen für den Charakter des Ganzen von mehr entscheidender Bedeutung seien. Das erste Heft brachte den Anfang eines grösseren Aufsatzes unseres Mitarbeiters, des Hrn. Dr. Heinrich von Stein, über Leben und Person des Giordano Bruno, unter dem Haupttitel: *„Der Wahn eines Helden"*. Der Abonnementspreis beträgt vierteljährlich 4 ℳ —.

Für weitere Kreise bietet die von Otto Glagau in Berlin herausgegebene Zeitschrift *„Der Kulturkämpfer"* sehr frisch, lebhaft, charaktervoll und durchaus populär geschriebene Mittheilungen und Aufklärungen über die sozialen, politischen, gelegentlich auch wissenschaftlichen Tagesfragen, sowie über ländliche und städtische Zustände in Deutschland, nicht vom Parteistandpunkte aus, sondern im gesunden und aufrichtigen Interesse des Volkswohles und der Wahrhaftigkeit. Im ersten Hefte d. J. erschien u. A. eine Besprechung, resp. excerpirte Mittheilung, des Aufsatzes „Erkenne dich selbst" von Richard Wagner (Bayr. Bl. 1881 II III.) Das soziale Element in Goethe's Wanderjahren ward ebenfalls dort besprochen, wie unsere Blätter (1881 VIII) auf dieses Thema bezüglich hingewiesen hatten. Auch über Vegetarismus und Vivisektion brachte die Zeitschrift mehre verständige Artikel. Das neueste Heft (5/6) endlich enthält einen längeren Aufsatz über „Bayreuth" mit eingehender Würdigung auch unserer Sache, zugleich als eine Art von Wegweiser durch die Stadt, ihre Geschichte und ihre Gegend, für Besucher der Festspiele geeignet. Die Hefte erscheinen zweimal des Monats, das einzelne Heft kostet 60 ₰ und das vierteljährliche Abonnement beträgt 3 ℳ.

Im Verlage der Gebr. Senf, Leipzig, ist soeben erschienen: *„Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal* nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas" von Hans von Wolzogen (3 Bog. mit ca. 50 Notenbeispielen, Ladenpreis 2 ℳ, auf Velinpapier 3 ℳ). Den Vereinsmitgliedern wird diese Schrift von der Verlagsfirma, sowie von der bekannten Musikalienhandlung P. Pabst, Leipzig (Neumarkt 13), zu dem ermässigten Preise von ℳ 1,50 (resp. 2,00) geliefert.

Eine englische Uebersetzung des Leitfadens durch die Musik des Nibelungenringes, zunächst für die bevorstehenden Aufführungen der Tetralogie in London bestimmt, erscheint gleichfalls in obigem Verlage, zum nämlichen Preise, unter dem Titel: *Guide through the music of R. Wagner's the Nibelungs ring, by H. v. Wolzogen, englisch by Ernst C. Wolzogen.*

Der *Klavierauszug des „Parsifal"*, welcher Anfangs Mai ausgegeben werden soll, ist von den Vereinsmitgliedern durch die Musikalienhandlung von P. Pabst (s. o.) zum ermässigten Preise von 24 ℳ (ohne geb. 20 ℳ) zu beziehen.

Unsere vegetarischen Mitglieder

haben sich zwar schon in beträchtlicher Anzahl zu dem geplanten vegetarischen Tische während der Festspiele in Bayreuth angemeldet, doch dürften immer noch Einige mit ihrer Anmeldung im Rückstand geblieben sein, welche wir hierdurch, und mit Verweisung auf unsere Aufforderung im Doppelhefte dieses Jrs. (S. 64), zur besseren Ermöglichung der gewünschten Einrichtung, nochmals um gefl. baldige Angabe ihres Namens und der Zeit ihres hiesigen Aufenthalts ersuchen.

2. April 1882.

Die Red. d. Bayr. Blätter.

Geschäftlicher Theil.

Wir erlauben uns hiermit, diejenigen Mitglieder des Vereines, welche ihre Eintrittskarten noch nicht erhoben haben, aufmerksam zu machen, dass die Eintrittskarten gegen Einsendung sämmtlicher Quittungen, welche über die eingezahlten Beiträge von uns ausgestellt wurden, eingetauscht werden können. Für zu Verlust gegangene Quittungen ist ein Revers zu unterzeichnen, welcher gegen Missbrauch der Quittungen schützt.

Gleichzeitig bemerken wir wiederholt, dass verschiedene Umstände es nicht gestatten, dass die Hauptprobe zugänglich ist, dass aber dagegen den berechtigten Mitgliedern das Eintrittsrecht zu einer weiteren Aufführung eingeräumt ist.

Im Verhinderungsfalle können Mitglieder anstatt Eintrittsberechtigungen zu den Aufführungen am 26. und 28. Juli auch solche für die späteren vom 30. Juli bis 29. August stattfindenden öffentlichen Aufführungen erhalten.

Wegen Wohnungsunterkunft bitten wir im Interesse der Festspielbesucher sich nur der Vermittelung des Comité's (Adresse Sekretär Ullrich Rathhaus) zu bedienen. Anmeldungen werden jetzt schon entgegengenommen, während die Vermittelung erst Anfangs Mai beginnen wird.

Bayreuth, April 1882.

Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele.

NB. Das nächste Stück der „Bayreuther Blätter" erscheint in der vierten Woche des Mai.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
In Buchhandel zu beziehen durch Carl Gessel, Bayreuth.
Druck von Th. Fuchs, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai. Juni. — Doppelstück. Erste Hälfte. — 1882.

Inhalt: — Die Epidemieen als Kulturkrankheiten. Von Dr. E. Grysanowski. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XV. Stilproben. Von Hans von Wolzogen. — Geschäftlicher Theil. Anzeige des Verwaltungsrathes. —

Die Epidemieen als Kulturkrankheiten.

Von Dr. E. Grysanowski.

I. Die natürlichen Faktoren.

Das Schicksal des Menschen, als Inbegriff seiner Freuden und Leiden, erscheint dem nichtreflektirenden Verstande als etwas schlechthin Gegebenes, und der Geber da es Gegebenen, wenn überhaupt nach ihm gefragt wird, hypostasirt sich zunächst als Zufall, Fatum, Parze oder in sonst einer Form des unbewussten voraussetzungslosen Willens. Es wäre Thorheit diesen Willen nach dem Warum zu fragen: der Mensch hat nur zu empfangen, gleich viel ob Freude oder Schmerz; in beiden Fällen ist er leidend, weil passiv.

Erst wenn er klagend, bittend oder dankend zu reagiren anfängt, personificirt er das Gebende und macht es zum lohnenden und strafenden, also gerechten Gott. Da aber hienach nur der Gute auch glücklich, nur der Böse auch unglücklich sein könnte, was von jeher durch die tägliche Erfahrung widerlegt worden ist, so musste sich dieser Gottesbegriff sehr bald zu dem Begriff eines gnädigen und liebenden Gottes erweitern, an dessen Liebe dann selbst der Leidende nicht zu verzweifeln brauchte, da er sein Leiden als Prüfung ansehn durfte und die Prüfung, weil heilsam und erziehend, nicht minder dankenswerth erschien als das gemeine Glück.

Neben dieser christlichen Auffassung erhielt sich noch lange die antike des Polykrates und seines weisen Gastes, der auch schon das Uebermaass des Glückes fürchtete und eine Beimischung von Leiden für wünschenswerth hielt, damit der Neid der Gottheit nicht erregt werde. Man sollte zwar meinen,

diese Anschauungsweisen schlössen einander aus, denn was hat eine neidische, eifersüchtige Gottheit mit einer liebevoll strafenden, väterlich erziehenden gemein? was die Furcht vor jener mit der Ergebung in den Willen dieser Gottheit? Doch stimmen beide darin überein, dass sie dem Menschen die Versöhnung mit seinem Schicksal erleichtern, und diese Resignation musste, ganz unabhängig von ihren Motiven, für das praktische Leben von der allergrössten Wichtigkeit sein. Auch brauchte man ja, theoretisch, für die neidische Gottheit der Heiden nur den Teufel und die „bösen Geister" zu substituiren, um innerhalb der mittelalterlichen Kirche für beide Anschauungsweisen, also auch für Sühnopfer und Exorcismen, Raum zu finden.

Erst spät entwuchs der Mensch der heidnischen Furcht, aber auch der christlichen Ergebung musste er entwachsen, sobald er anfing seiner eigenen Kräfte und Verantwortlichkeiten bewusst zu werden. Zu diesem Bewusstsein konnte ihm natürlich nur die Wissenschaft verhelfen: für Benjamin Franklin war der Donner nicht mehr die Stimme Jehovahs, und die zehn Gebote kommen nicht mehr über dem Blitzableiter zu Stande, ebenso wenig wie sie unter ihm zur Geltung kommen.

Der moderne Prometheus, welcher Zeus entwaffnet hatte, meinte ihn auch entthront zu haben und freute sich unmässig über diese Erfolge. Er wähnte sich nun frei, wurde aber gerade durch sein trotziges Faustschütteln an die klirrenden Ketten erinnert, die ihn immer noch fesselten. Dieselbe Wissenschaft, die die Freiheit des Menschen der Gottheit gegenüber geltend gemacht hatte, musste durch diesen Prozess selbst, wenn auch nur allmählich, zur Verneinung aller Freiheit und aller Verantwortlichkeit gelangen. Es musste dem Freiheitsbegriff gehn, wie es dem Gottesbegriff gegangen war: er musste in der materialistischen Wissenschaft, die den Gott als Freiheitsfeind vernichtet hatte, mit diesem Gott untergehen. Und so wären wir glücklich wieder bei der alten *Τύχη*, *Μοῖρα*, *Ἀνάγκη* angelangt, von der der Mensch in seiner historischen Kindheit ausgegangen war. Sich als des eignen Schicksals Schmied zu fühlen, war ein königliches Bewusstsein; hinterher aber finden zu müssen, dass dieses Schmieden nur ein automatischer Prozess ist, ist demüthigend und verwirrend!*)

In der That hat diese Weltanschauung ihre Schrecken, ganz wie die antike Welt sie hatte. Aber da doch nur Wenige hierüber nachzudenken Musse, Lust und Fähigkeit haben, so fühlen die Meisten nur das Bequeme dieser Theorie, welche jeder zu schätzen weiss, weil er der Mühe der Selbstprüfung und Selbstbeschränkung durch dieselbe überhoben wird. „Klein, verschwindend klein ist das Ich, und gross, unendlich gross die Aussenwelt; suchen wir also nach den Keimen des Uebels, so dürfen wir annehmen, dass das unendlich Grosse unendlich viele, das unendlich Kleine unendlich wenige dieser Keime

*) Die Kenner und Anhänger Schopenhauer's wissen, dass es noch eine andere, und wahrhaft göttliche, Macht giebt, welche diese Demüthigung und Verwirrung uns erspart: die liebende Gottheit, wie wir sie im *Mitleiden* des eigenen Gemüthes als befreiende sittliche Kraft thätig wieder zu erkennen haben. (Die Red.)

enthalte.“ So wird auch wohl der Doctor Podalirius gedacht haben, als im griechischen Lager vor Troja eine Pest ausbrach. Was war natürlicher und leichter als Aphrodite für das ganze Unglück verantwortlich zu machen, denn die kluge Athene war gegen die Ränke dieser Göttin schon damals machtlos und ist es bis heute geblieben.

So ging es Jahrtausende lang, und als die Götter verschwunden waren, da erfanden die Asklepiaden den *Genius epidemicus*, den sie als Inbegriff der kosmisch-tellurischen Einflüsse verehrten und dem sie die Erzeugung aller unbekannten, unsichtbaren, imponderabeln, nur durch ihre Wirkung erkennbaren Krankheitskeime zuschrieben.

Erst ganz neuerdings hat sich eine Reaktion gegen diese Auffassung in der Gelehrtenwelt kundgegeben. Das sittliche Bewusstsein, welches lange geschlummert und durch die Mechanisirung der Welt noch mehr gelitten hatte als das Bewusstsein der menschlichen Würde durch die heidnische Personificirung der Naturkräfte, musste später oder früher erwachen, um sich als Anerkennung der eigenen Verantwortlichkeit zur Geltung zu bringen. Der Mensch will nicht mehr willenloser Spielball des Unbewussten sein, nicht mehr Theil der Natur, sondern Beherrscher derselben, nicht todtes Reagens, sondern begeistertes Agens, das mit den Ehren der Freiheit auch ihre Lasten auf sich nimmt und sich ihrer freut.

Es wäre zu früh von einer neuen Phase des öffentlichen Bewusstseins zu reden, aber die Parakleten dieser Phase sind schon da, und ihre Opposition äussert sich theils als Skeptizismus den Dogmen des Materialismus gegenüber, theils als Selbstanklage den Kalamitäten der Zeit gegenüber. Nicht Wind und Wetter, nicht Bodengase sind die Ursachen der Seuchen, sondern die eigne Verderbtheit der Völker; ihre Schwächen, ihre Laster, ihre Sünden. Wozu die Verschanzungen? fragte der Römer: der Muth der Bürger ist die beste Mauer. Wozu der Panzer? fragte der Christ: thue Recht und scheue Niemand. Und wozu eure Sperren und Quarantinen? fragt man heute, wenn ihr selber reines Bluts und reines Herzens seid? — Aber ihr seid nicht rein. Euer Blut ist voller Schlacken, eure Instinkte sind lasterhaft und euer Herz ist unlauter. Euer Körper hat ein böses Gewissen, und darum fürchtet ihr euch vor den blinden Kräften der Natur und den Spukgeistern des *Genius epidemicus*.

Kein medizinischer Schriftsteller ist in dieser Richtung weiter gegangen als Oesterlen. Er leugnet jede Specificität des Erkrankens, weil es nach ihm nur eine Krankheitsursache giebt: die Herabstimmung der Lebensenergie durch Noth und Sorgen, Schmutz und Laster. Die Seuchen, meint er, haben keine typische Bestimmtheit, sie gehen oft in einander über, und da die Erkrankung eben nichts als eine innere Anlage voraussetzt, so braucht es auch kein Kontagium zu geben. Da nun Noth und Sorgen, Schmutz und Laster permanent und überall vorhanden sind, so könnte man fragen, wie es komme, dass die Seuchen nur periodisch auftreten. Aber weder dieses rück-

weise Auftreten, noch das gleichzeitige, gleichartige und gleichartige Erkranken von Tausenden von Menschen verschiedener Rassen und verschiedener Zonen macht Oesterlen und seinen Anhängern die geringste Schwierigkeit, weil sie dem innern Krankheitsfaktor alle jene geheimnisvollen Kräfte beilegen, die sie dem äussern absprechen müssen, weil sie an dessen Existenz nicht glauben.

Während nun diese Positivisten den *Genius epidemicus* leugnen aus Furcht sich des Aberglaubens schuldig zu machen, haben einige Neuere versucht ihn wieder zu Ehren zu bringen. So sucht Herr Dr. Spinzig in St. Louis den Grund zur Massenerkrankung ausschliesslich in den kosmisch-tellurischen Einflüssen der Aussenwelt und hat durch Vergleich der Sterblichkeitslisten für Cholera und der Wetter-Ephemeriden einen Parallelismus der statistischen Kurven nachgewiesen, der aber einen kausalen Zusammenhang keinen Zweifel lässt.

So schroff sich diese beiden Ansichten entgegenstehen, so stimmen sie doch darin überein, dass sie die Existenz der Kontagien ausschliessen. Beide aber stehen feindlich der jetzt herrschenden Infektionstheorie gegenüber, die sich nur wenig um die innern und äussern Faktoren bekümmert, um so mehr aber das Produkt dieser Faktoren, die Krankheit, und das Produkt dieses Produkts, die verschiedenen Viruformen, Fermente und Mikroben betont, die wie Samen das wieder erzeugen, was sie erzeugt hat, und die dadurch zu spezifischen Miasmen und Kontagien werden. Und fragen wir diese Infektionisten nach den ersten Anfängen und den Stammbaum dieser Keimwesen, so verweisen uns die Einen auf eine Urzeugung im Organismus, die andern auf eine Entwickelung aus panspermatischen Keimen in Luft und Boden.

Das Merkwürdige an diesen drei Anschauungsweisen ist, dass jede derselben ihre Berechtigung hat, dass keine die ganze Wahrheit enthält, dass ihre negativen Theile einander ausschliessen, ihre positiven aber sehr wohl mit einander vereinbar sind und sich gegenseitig ergänzen.

Es bedarf in der That keiner speziellen Studien, um diess einzusehen. Man braucht nur von denjenigen Prämissen der Evolutionstheorie auszugehen, deren Wahrheit allgemein anerkannt wird, um behaupten zu können, dass es eine individuelle Disposition als Resultat säkulärer Vererbung geben muss, dass das Leben des Individuums aus einer Reihe von Anpassungen an äussere Verhältnisse besteht, und dass folglich der innere Faktor keine konstante Grösse sein kann, sondern im ganzen Verlauf des Lebens stätigen, wenn auch immer nur allmählichen Aenderungen unterworfen sein muss. Auch muss es neben dem innern und dem äussern ein **drittes neutrales Gebiet** geben, welches beiden zugleich, also keinem von beiden ausschliesslich angehört, dem beweglichen Eigenthum vergleichbar, welches unstreitig dem Nicht-Ich angehört, zugleich aber auch als Theil des erweiterten Ichs aufgefasst werden kann, weil es den Charakter unserer Individualität annimmt und unserm Willen unterworfen ist. Dieses neutrale Gebiet ist im vorliegenden Falle die unmittelbare Umgebung des kranken oder erkrankungsfähigen Subjekts, und als solche ist es der Sammelplatz von Krankheitsprodukten und die mögliche Brut-

an allen Fällen in den Kleidern, den Geräthen und der Zimmerluft des Kranken zur Neubildung spezifischer Kontagien kommt, ist für die allgemeine Richtigkeit und sittliche Nothwendigkeit unserer Annahme gleichgültig.

Wollten wir auf die spaten und in hygienischen Fragen doch stets unsicheren Entscheidungen der Wissenschaft warten; wollten wir uns allen gesunden Denkens entschlagen, bis es den Physiologen einmal gelingt, das Entstehen und die Verbreitung der Epidemieen zu reduziren, so würden wir sicherlich laufen in immer grossere Dunkel, in immer grossere Verwirrung zu gerathen. Denn dem Gelehrten geht es heutzutage wie jedem andern Berufsmenschen: er hat nur selten jene allgemeine Geistesbildung, die ihn befähigen würde, nicht nur mit dem deduktiven Theil seines Verstandes, sondern als konkreter Mensch mit der Totalität seiner Seelenkräfte zu denken. In seinem Durst nach exaktem Wissen tritt er an alle, selbst die kompliziertesten sozialen Probleme mit den Axiomen und Methoden der exakten Wissenschaften heran, als könnte man mit der Pflugschar Statuen meisseln, und handelt es sich vollends um eine Erscheinung wie die Epidemieen, die den engen Kreis des physiologischen Denkens so weit überragt, dass es den Anschein hat, als müssten alle Wissenschaften, von der Staatskunst bis zur Mathematik, sich vereint an dem Werk ihrer Erklärung betheiligen, so ist es begreiflich, dass er als blosser Physiolog rathlos und machtlos vor ihr dastehen muss.

Unsere obige Auffassung dieser Erscheinung und die Dreitheilung ihrer Bedingungen gewährt vor allen Dingen den Vortheil, dass sie uns zur Besprechung der ethischen Seite der Frage nöthigt, indem uns ihr (als einer egocentrischen Auffassung) sofort die Mahnung an uns herantritt, weder die äussern noch die innern Faktoren, noch die Produkte derselben als etwas schlechthin über uns Verhängtes gelten zu lassen, sondern die Grenzen zu suchen, innerhalb welcher sie unter den Einfluss unsers Wollens und Thuns gebracht werden können.

Dass wir für unsere ererbte Anlage nicht verantwortlich sind, versteht sich von selbst; auch nicht für das Walten der Naturkräfte um uns her sind wir verantwortlich, wohl aber für die Art, in der wir bei gereiftem Bewusstsein gegen diese äussern Faktoren reagiren. Gegenüber Dürre und Ueberschwemmung zu den gefährlichsten Seuchenerregern, so steht es in unserer Macht, durch Waldkultur die Dürre des Klimas zu mildern und die Ueberschwemmungen durch Anpflanzungen seltner, durch Eindämmung unschädlicher zu machen. Auch hängt es von uns ab, ob wir in Sümpfen oder auf Bergen, im Sonnenschein oder in Moderluft unsre Wohnung bauen, ob wir reinlich, thätig, mässig oder schmutzig, träg oder lasterhaft in unserm Lebenswandel sind. Und selbst in der dritten neutralen Sphäre, die uns als unmittelbares Produkt unseres Unglücks oder unserer Unsitte umgiebt, werden wir eine Abstufung unserer Verantwortlichkeiten nachweisen können, denn sind wir für das Entstehen der Krankheitsprodukte gar nicht, für die Verschleppung derselben nur theilweise verantwortlich, so steht es doch ganz in unserer Macht, einer Anhäufung und Konzentrirung derselben vorzubeugen durch Anwendung von Wasser, Luft und

Licht, den drei mächtigsten Desinfektionsmitteln, die Jedem zu Gebote stehen oder doch stehen sollten.

Wie es Pflicht des Richters ist, die Unschuld des Angeklagten zu präsumiren, bis die Schuld desselben erwiesen ist, so ist es auch unsere Ehrenpflicht mit der Präsumption unserer eignen Verantwortlichkeiten anzufangen und den Beweis des Gegentheils der Wissenschaft zu überlassen. Wir können dabei ganz unparteiisch den äussern neben dem innern Faktor und das Krankheitsprodukt neben beiden gelten lassen; wir können in dem binären oder ternären Zusammenwirken dieser Faktoren die einzig wahre Krankheitsursache vermuthen. Soll aber doch der eine oder der andere dieser Faktoren betont werden, so ist es wünschenswerth, dass dies der innere sei. Denn bei dem natürlichen Hang der Menschen die Schuld ihrer Leiden auf die Aussenwelt zu schieben, können wir nicht oft genug daran erinnert werden, dass die Sphäre unserer Zurechnungsfähigkeit in's Aeussere wie in's Innere hineinragt, dass sie eine stets wachsende ist, ja dass aller wahre Fortschritt der Menschheit in der Ausdehnung dieser Willenssphäre besteht, deren Wachsthum nach innen dem „natürlichen Willen", nach aussen dem Fatum und dem Zufall Grund und Boden abgewinnt.

II. Die historisch-ethischen Faktoren.

So wichtig und werthvoll aber auch diese Erkenntniss sein mag, so ist doch leicht ersichtlich, dass sie nicht die ganze Wahrheit enthält, und dass die obige Anschauungsweise nicht genügt, um die Frage erschöpfend zu behandeln. Sie würde genügen, wenn uns an den Seuchen nur das Moment der individuellen Erkrankung interessirte. Nun sind aber die Seuchen **Massenerscheinungen**, deren Eigenthümlichkeit und Räthselhaftigkeit nicht in der besondern Art der Erkrankung, sondern in der Massenhaftigkeit derselben d. h. in ihrer Gleichartigkeit, Gleichortigkeit und Gleichzeitigkeit liegt. Als Subjekt dieser Erscheinung wird also nicht mehr das individuelle Ich, sondern die **Gesellschaft** zu betrachten sein, und indem wir diese zu einem Kollektivwesen machen, werden wir nach dem Aeussern und dem Innern dieses Kollektivwesens zu fragen haben.

Die Aussenwelt der Gesellschaft d. h. dasjenige, woran die Gesellschaft in ihrem geschichtlichen Leben sich anpassen muss, besteht aus zwei Medien, einem kosmisch-tellurischen und einem historischen, der Welt des natürlichen Geschehens und der Welt des geschichtlichen Geschehens. Und in gleicher Weise besteht das sich anpassende Innere des Kollektivwesens, seine ererbte Anlage, aus zwei Faktoren, dem natürlichen oder ethnischen und dem sittlichen oder ethischen. Da nun die Wechselwirkungen der beiden natürlichen Faktoren, also des äussern physikalischen und des innern ethnographischen, als Gegenstand biologischer Forschung hier keine Berücksichtigung finden können, so bleibt uns nur die Betrachtung der **historischen** und **ethischen** Faktoren übrig, insofern sie in ihren Wirkungen und Wechselwirkungen gelegentlich Massenerkrankungen erzeugen oder begünstigen können.

Auch fehlt es hier nicht an jener dritten neutralen Sphäre, die weder ganz historisch noch ganz ethisch ist und an beiden Kategorieen theilhat. Beim Individuum war es seine pathologische Atmosphäre als Trägerin und Vehikel seiner unwillkürlichen Krankheitsprodukte; bei der Gesellschaft wird es das sozial-ökonomische Medium sein, das uns als Industrie und Handel bekannt ist.

Stellt es sich nun heraus, dass diese drei Sphären, die den Inbegriff dessen ausmachen, was wir Kultur nennen, zugleich auch die Bedingungen enthalten, unter denen allein die natürlichen Keime der Massenerkrankungen zur Geltung kommen können, so werden wir genöthigt sein, diese Massenerkrankungen als Kulturkrankheiten der Völker aufzufassen: — eine Auffassung, durch die das ganze Phänomen aus der physisch-physiologischen Sphäre, in der es nie hat erklärt werden können, auf das Niveau der ethisch-historischen Forschung erhoben wird.

Unter den neuern Epidemiologen sind es namentlich Hecker und Rittmann, die diesen Standpunkt vertreten. Der Letztere giebt uns in seiner Schrift über „die Kulturkrankheiten der Völker“ *) eine Eintheilung derselben, zu der ihm die Weisheit des physiologischen Laboratoriums nimmermehr hätte verhelfen können. Freilich werden derartige retrospektive Studien auch spekulativ und müssen es werden, so oft sie in die Nebel prähistorischer Vergangenheit dringen wollen, aber solche Spekulationen haben doch die volle Dignität wissenschaftlicher Induktion, weil sie auf einer breiten Basis historischer Daten ruhen.

„Sowie wir,“ sagt Rittmann auf Seite 25, „im Leben der Nationen „einer vierfachen kulturhistorischen Entwickelungsstufe begegnen, nämlich „dem Nomadenthum, dem Ackerbau, dem Bürgerthum und endlich dem „multiplen Verkehr der Neuzeit, so begegnen wir auch einer vierfachen Postperiode:“

1) Die Nomadenvölker waren bei dem innigen Verkehr mit ihren Heerden der Ansteckung mit allen jenen Thierkrankheiten ausgesetzt, die auf den Menschen übertragbar sind, oder die durch den Genuss des Fleisches und das Trinken des Blutes von kranken Thieren erzeugt werden, und diese Nomadenpesten mit ihren Blattern, Beulen und Schmarotzern, die zunächst bei den semitischen Völkern, später bei den Völkern Griechenlands und Italiens reichliche Nahrung fanden, ragen hinein in alle Jahrhunderte, soweit wir Menschen und Thiere neben einander leben sehen.

2) Als dann die Völker Mitteleuropas nach beendeter Völkerwanderung bleibende Wohnsitze nehmen und Ackerbau treiben mussten, wurde es ihnen schwer die nützlichen Getreidegattungen aus der Familie der Gräser mit Vermeidung der mehr oder weniger schädlichen herauszukultiviren: sie mussten meist vergiftete Mischgetreide essen und daraus auch ihr Volksgetränk bereiten. Und dies nennt Rittmann die Periode der Brandpest oder des Antoniefeuers.

*) Brünn, bei Fr. Kalaßal. 1867.

3) Die dritte Pestperiode umfasst die Zeit der Burgen und ummauerten Städte, wo in engen Gassen und in dumpfen Stuben die gewerbtreibende Bürgerklasse sich der grossartigsten Entwickelung der Typhusseuchen aussetzt.

4) Die vierte Pestperiode endlich, in der wir heute leben, ist die des multiplen modernen Verkehrs, die Periode der Cholerapest. Das Choleragift, meint Rittmann, könnte, da es nur in einem einjährigen Vegetationszyklus lebens- und verbreitungsfähig ist, bei der grossen Entfernung seiner Entstehungsstätte und der Trägheit des Verkehrs der vorigen Jahrhunderte, nur selten die Völker Europas heimsuchen, that dies aber häufig genug, als der durch die Dampfkraft beschleunigte Verkehr eine solche Wanderung innerhalb der einjährigen Vegetationsperiode des Seuchengifts ermöglicht hatte. „Die Wissenschaft arbeitet rathlos daran, eine Spur dieses spezifischen Giftes zu entdecken, und noch rathloser ragt unsere Pestkontumaz in die überfluthenden Wogen des modernen Verkehrs hinein."

So weit Rittmann. Wir haben uns hier nicht darum zu kümmern, ob seine Vertheilung der bekannten Seuchenformen unter diese vier Kategorien in allen Fällen eine richtige ist, die Richtigkeit der Kategorien selbst aber kann kaum bestritten werden, und ob die Zukunft uns eine fünfte schenken werde, muss von dem sittlichen Erbtheil abhängen, das wir der Nachwelt hinterlassen werden.

Viel lehrreicher wird die historische Untersuchung, wenn wir von aller Klassifikation der Seuchen absehen, das Phänomen der Massenerkrankung in seiner vollsten Allgemeinheit auffassen und nur die chronologische Gruppirung dieser Erscheinungen betrachten, wie sie die Annalen der Weltgeschichte uns aufweisen. Wir werden dann auf den ersten Blick bemerken, dass die Unregelmässigkeit dieser Gruppirung viel grösser ist als die Unregelmässigkeit jener natürlichen Katastrophen, die man oft für die alleinige Ursache der Seuchen gehalten hat. Hingen nämlich die Seuchen nur (oder hauptsächlich) von Ueberschwemmungen, grosser Dürre und ähnlichen Phänomenen ab, so müssten sie fast alljährlich in einem oder dem andern Winkel der bewohnten Erde entstanden sein und von dort aus ihren Umzug gehalten haben, was durchaus nicht der Fall ist. Dagegen lässt sich ein gewisser Parallelismus zwischen der Heftigkeit und Häufigkeit historischer und sozialer Katastrophen nicht verkennen, und wenn wir die verglichenen Zeiträume nicht zu klein wählen, wenn wir also nicht von Monaten und Jahren, sondern von Jahrzehnten und Jahrhunderten als Zeiteinheiten ausgehen, so ergiebt sich unzweideutig, dass die Maxima der Häufigkeit und Heftigkeit für beide Phänomene zusammenfallen.

Historische Details dürften hier kaum am Platze sein, doch wollen wir diese Koïncidenz an zwei Epochen hervorheben, an denen sie mit ganz besonderer Deutlichkeit erkennbar ist: an dem Zeitalter der Völkerwanderung und an dem Zeitalter der mongolischen und türkischen Invasionen.

Wohl niemals ist die Menschheit von verheerenden Seuchen so heimgesucht worden, als während des dritten und vierten, des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts; und wohl niemals war die menschliche Gesellschaft politisch, ökonomisch und sittlich verkommener. Wir dürfen (soweit uns überhaupt ein Einblick in die sozialen Verhältnisse der Vergangenheit gestattet ist) diese Epochen die zwei traurigsten in der Geschichte des Menschengeschlechts nennen, auch ohne diese Behauptung durch historische Schilderungen zu rechtfertigen. Denn wir erinnern uns an allgemein Bekanntes, auf dessen Widerwärtigkeit man nur aufmerksam gemacht zu werden braucht, um ihre Superlativität sofort anzuerkennen, wenn sie auch bei der allgemeinen und durchschnittlichen Widerwärtigkeit der historischen Vergangenheit sich bei flüchtiger Betrachtung nur wenig von ihrem Hintergrunde abzuheben scheint.

Dem Zerfallen des römischen Reichs sowohl wie der kirchlichen Reformation gingen Zeiten der Verwilderung und Verwirrung voraus, in denen die edeln Ueberreste einer sterbenden Kultur neben den rohen Keimen einer noch nicht entstandenen vergebens sich zu behaupten strebten, so dass für den Augenblick nichts übrig blieb als das Hinsterben der einen und die Rohheit der andern. Der Civis romanus war mit seinem Stolz und seinen Göttern verschwunden, und der dreieinige Gott des Athanasius war wie der Codex Justinian's eine müssige Formel in einer Welt von wandernden Horden. Und ebenso ging es am Ende des Mittelalters: der fahrende Ritter mit seiner Treue und seinem Glauben war verschwunden; die Rüstung und der Federbusch war wohl noch sichtbar, Treu' und Glauben aber hatten sich in ein widerwärtiges Gemisch von Verrath und Grausamkeit verwandelt, gegen welches uns selbst die Brutalitäten des alten Faustrechts erquicklich erscheinen müssen.

In beiden Fällen sehen wir Europa von wilden asiatischen Stämmen bedroht, die der westlichen Kultur fremd waren und an ihr nichts zu schätzen wussten als ihre sinnlichen Verlockungen und ihren falschen Schimmer; und da sie nicht als Gäste oder Einwanderer kamen, sondern als Eroberer, so konnte auch von einer allmählichen Anpassung an die neuen Verhältnisse, also von einer körperlichen und geistigen Akklimatisirung keine Rede sein. Statt der Anpassung finden wir nur den Kampf der Gegensätze, die gegen einander reagirten, als wäre die Welt zu klein für sie. Die Menschheit fieberte, und die lokalen Entzündungen, aus denen dieses Fieber entsprang, und die durch Blutvergiessen nie gemildert wurden, erzeugten in den entlegenen Gliedern Brand, Eiterung, soziale Entartung.

Selbst die Kreuzzüge, die den ersten provozirenden Anstoss zu der asiatischen Gegenströmung des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts gegeben zu haben scheinen, führten, trotz der Idealität ihrer Motive, sehr schnell zu einer gewissen Entartung der Sitten unter den heimkehrenden Rittern. Die Kriegsreisen hatten ihnen eine Art von Aufklärung verschafft und der Kreis ihrer Interessen hatte sich erweitert. Der Tempelorden starb an seiner eignen Macht und Ueppigkeit, und wer weiss wie es dem deutschen Ritter-

orden in Venedig gegangen wäre, wenn Hermann von Salza ihm nicht im fernen Preussenlande einen neuen Kampfplatz und ein neues Zion angewiesen hätte. Dort ging es, wie es im gelobten Lande gegangen war. Die Idealität des Zwecks liess es während des ersten Jahrhunderts jener nordischen Kreuzzüge zu keinem Sittenverfall kommen, aber das furchtbare Mittel, welches diesem Zwecke diente, musste ihn allmählich verdunkeln und entsteilen und wurde zuletzt selber Zweck. Der Heidenkrieg wurde zur Heidenjagd, die wie jede andere Jagd ihre Jahreszeit hatte. Ohne Grund und Vorwand zog man, bloss um des Gelübdes willen, und um den hohen „Kriegsgästen" einen ritterlichen Sport zu verschaffen, alljährlich wenigstens einmal hinaus in's Land der Heiden, die jedes Widerstands längst überdrüssig, in ihre Wälder flohen, wo man sie umzingelte und wie Hochwild erlegte. Die leeren Dörfer verbrannte man *en passant*, und wenn man des Brennens und des Mordens müde war, da zog man heim in die Burg der Himmelskönigin. So ging es fast ein Jahrhundert lang. Das Blut floss, aber trocknete nie auf den baltischen Gefilden, bis es endlich dem heidnischen Fürsten Lithauens einfiel, um Hedwig's Hand zu werben und als christlicher Polenkönig dem Orden die Spitze zu bieten. Der hundertjährigen Heidenjagd folgte nun ein hundertjähriger Jagellonenkrieg, den man sich hätte ersparen können, weil durch Jagals Bekehrung der apostolische Zweck, also auch die *raison d'être* des Ordens vernichtet worden war. Der Orden war nur noch weltliche Macht, und als solche musste er innerlich und äusserlich, sittlich und politisch, zu Grunde gehen. Auf seinen Trümmern entstand Preussen, der moderne Staat.

Man kann sagen, dass erst mit der Auflösung des deutschen Ritterordens durch Albrecht von Brandenburg, den Freund Luthers, das grosse Zeitalter der Kreuzzüge seinen Abschluss gefunden hat. Dieses Zeitalter aber war, mit Abrechnung seiner schwungvollen Anfänge, ein Zeitalter namenlosen Elends, ein Zeitalter der Noth, des Lasters, des Krieges und der Seuchen. Gleich nach dem dritten Kreuzzuge brach eine verheerende Pest unter den heimkehrenden Rittern aus, welche lange im westlichen Europa umherzog und eine Blatternepidemie gewesen zu sein scheint. Ihr folgten andere derselben Art, die im vierzehnten Jahrhundert den höchsten Grad der Virulenz erreichten und unter dem Namen des „schwarzen Todes" bekannt sind. Den höchsten Grad der Häufigkeit aber finden wir bei den Typhuspesten, welche während der Heidenkämpfe im deutschen Ordenslande wohl zwanzig Mal in wenig mehr als einem Jahrhundert ausbrachen, um sich von dort über die deutschen Lande und weiter westwärts zu verbreiten.

Ganz ähnliche Folgen hatte später auch die Entdeckung Amerika's, oder richtiger die Entdeckung und Eroberung Mexico's, wo im Jahre 1520 drei Millionen Menschen einer Blatternpest erlagen, nachdem zwei Jahre vorher Haïti durch eine ähnliche Seuche fast entvölkert worden war.

Alles diess bezieht sich auf längere Zeiträume, in denen wir einen Parallelismus zwischen politischer Sündhaftigkeit und epidemischer Durchseuchung nachweisen konnten. Noch beredter fast und noch unzweideutiger drückt sich

dieser kausale Zusammenhang in den mehr vereinzelt stehenden Heimsuchungen belagerter Städte aus, wie in der von Josephus beschriebenen Pest in Jerusalem und der von Thukydides geschilderten Pest in Athen, von tausend andern nicht zu reden, die keines Meisters Feder beschrieben hat.

Zu dieser Klasse mehr vereinzelter Erscheinungen müssen wir auch die Choleraepidemien der Neuzeit rechnen, die, gleich den modernen Kriegen, kurz sind und nie nach Jahren, sondern nur nach Monaten gemessen werden können. Die Analogie mag eine zufällige sein: wir nennen eben Zufall alles dasjenige, dessen kausalen Zusammenhang wir nicht ergründen können. Jedenfalls hat es den Anschein, als stehe die Cholera auf der Höhe ihres Jahrhunderts, und als wisse sie, dass die moderne Gesellschaft weder zu langen Kriegen noch zu langen Seuchen Zeit hat.

Die kurze Geschichte der Cholera giebt uns folgende Daten für die hauptsächlichsten Epidemieen seit 1817, der Zeit ihres ersten Ausbruchs in Indien: 1826–27, 1828–29, 1831–32, 1854–55, 1866 und 1873. Diess sind aber genau die Daten des russisch-persischen, des russisch-türkischen, des russisch-polnischen, des Krimkrieges und des deutschen Krieges und nur die Seuche von 1873 fällt in eine Zeit des Friedens, wogegen jedoch das Jahr des deutsch-französischen Krieges sich durch eine Blatternepidemie gerächt zu haben scheint, die unter den geimpften Soldaten ausbrach und drei Jahre lang (diess sei hier beiläufig erwähnt) in sämmtlichen Ländern des Impfzwanges gehaust hat.

Dass Seuchen aller Art auch während sogenannter Friedenszeiten ausbrechen können, soll natürlich nicht geleugnet werden, doch müssen wir angesichts obiger Daten zugeben, dass Kriege, Völkerwanderungen, Belagerungen, kurz alle politischen und sozialen Katastrophen das Entstehen und die Verbreitung der Epidemieen ausserordentlich begünstigen.

Das Wort Völkerwanderung ist offenbar ein bukolischer Euphemismus für Invasion, Krieg, Mord und Plünderung. Aber selbst der moderne Krieg mit seinem Genfer Kreuz und seinen quittirten Rechnungen ist immer noch ein Inbegriff von Leiden und Greueln. Denn Krieg bedeutet nicht nur Märsche und Entbehrungen, zerstörte Saaten und Hungersnoth, Belagerung und Schlachten; er bedeutet auch Trennung und Heimweh, Angst und Sorgen, Müssiggang und Schmutz, barbarische Diät und unkluge Lebensweise: kurz, er bedeutet alles, was den Körper zerrüttet, das Herz beschwert, den Geist herabstimmt. Allerdings kann der Krieg auch als Reizmittel aufgefasst werden, denn er härtet ab und bringt bei Manchen eine Art von Exaltation zu Stande, die zu muthigen, ja tollkühnen Thaten befähigt. Auch Pflichtgefühl, sowie die Hoffnung auf prompte Belohnung, und die Gewissheit, dass die Strafen der Angst noch grösser sind als die Gefahren des Muths, verleihen dem Kriege, ja der Schlacht selbst, ein keckes munteres Ansehn, das aber wenig mehr als eine grinsende Maske ist. Es giebt Kriegslieder, es giebt eine Poesie des Schlachtfeldes: wer könnte Körner's herrliche Oden ohne Begeisterung lesen. Und doch, wie ohnmächtig ist diese Poesie gegen den Realismus

der Schlachten! Die Soldaten singen wohl, aber wahrlich nicht aus Frohsinn. Wo sollte auch der Frohsinn herkommen in einer Armee von Bürgern, die, fern der Heimath und in erzwungenem Müssiggang, der zurückgelassenen Lieben und der zerstörten Berufsthätigkeit gedenken.

Wir geben gern zu, dass der moderne Krieg den Forderungen der Humanität Rechnung trägt. Man hat den allerbesten Willen, aber das Gewollte scheint unerreichbar, und was man auf der einen Seite gewinnt, verliert man auf der andern. Die allgemeine Wehrpflicht hat dem rohen Kriegshandwerk und dem Söldnerwesen ein Ende gemacht: es wird nicht mehr geplündert und geschändet wie zu Tilly's Zeiten, denn die Soldaten sind Bürger und anständige Menschen. Aber gerade als Bürger und anständige Menschen haben sie das traurige Vorrecht, einer Menge von subtilen Leiden unterworfen zu sein, die dem rohen Kriegsknecht fremd waren. Der Kriegsknecht, der das Kriegshandwerk aus Neigung zu seinem Lebensberuf wählte, konnte darin eine gewisse Befriedigung finden; der gebildete Mann dagegen, der urplötzlich aus der Sphäre seiner Thätigkeiten oder idealen Bestrebungen herausgerissen ward, und dessen Aussichten auf Heimkehr und Unversehrtheit kaum grösser sind als die Chancen im Roulette, kann seinem sogenannten Feinde, an welchem er persönlich gar nichts zu rächen hat, nur in einer Stimmung grösster Niedergeschlagenheit entgegentreten. Man bedenke ferner, dass eine schwungvolle Stimmung unmöglich ist in einem Wesen, das seiner persönlichen Freiheit vollkommen entsagt hat. Man kann Gefahren lieben, so lange man weiss, dass man ihnen als freier Mann begegnen darf; der Soldat aber steht der Gefahr wie ein Sklav gegenüber, der auf Commando in den Tod geht, auch wenn er weiss, dass das Commando (wie das des englischen Generals vor Balaclava) eine Tollheit war. — Wir wissen sehr wohl, ja es versteht sich ganz von selbst, dass von den Armeen dasselbe gilt, was ein Pabst von den Jesuiten gesagt hat: *aut sint ut sunt, aut non sint.* Aber eben weil dies so ist und so sein muss, dürfen wir behaupten, dass der Soldat selbst in der zivilisirtesten aller Armeen sich physisch, moralisch und psychologisch in einem Zustande der Depression befindet, die der Entwickelung irgend eines Krankheitskeimes günstig sein muss. Und dies ist so wahr, dass selbst das blosse Kasernenleben in Friedenszeiten zu gewissen Krankheiten, und ganz besonders auch zum Selbstmorde disponirt.

Der Zusammenhang zwischen Krieg und Epidemieen wird uns noch erklärlicher, wenn wir erwägen, dass die Epidemieen Massenerscheinungen sind, und dass der Krieg, und der Militarismus überhaupt, indem er auf kollektivem Handeln beruht, die Anhäufung menschlicher Individuen in Kasernen, in belagerten Städten und auf Schlachtfeldern, aber stets unter physisch und psychologisch deprimirenden Umständen mit sich bringt. Auch werden im Kriege grosse Massen von Individuen, die vorher unter gleichen hygienischen und sozialen Verhältnissen gelebt hatten, ganz plötzlich in neue Verhältnisse versetzt, den Einflüssen eines neuen Klimas, neuer Genüsse und ungewohnter Entbehrungen unterworfen, an die sie keine Zeit haben sich allmählich anzu-

passen: und diess allein würde schon genügen, die Gleichartigkeit und Gleichzeitigkeit des Erkrankens, also den epidemischen Charakter desselben, zu erklären, ohne nothwendige Vermittlung eines in der Natur erzeugten Miasmas.

Unentbehrlich freilich ist die innere Empfänglichkeit, die bei der staatlichen Gesellschaft von ihrem ethnischen und ethischen Charakter abhängen muss, von welchem ja auch die Art und Weise ihres offensiven oder defensiven Reagirens gegen ihre politisch-historische Aussenwelt bedingt war. Dieser innere Faktor unterscheidet sich nun vor allem dadurch von den äussern Faktoren, dass er als Resultat der Vererbung und der Tradition keinen plötzlichen Veränderungen unterworfen ist. Die Sitte wirkt stätig, langsam, prädisponirend und wird nur selten zum selbständigen Seuchenerreger.

Auch hat die moderne Zivilisation eine unverkennbare Tendenz, die deprimirenden Einflüsse der Aussenwelt durch aufregende zu ersetzen, die wohl auch für sich krankmachend wirken, aber in ganz anderer Weise als die deprimirenden. Diesen aufregenden, stimulirenden Einflüssen, sowie dem stäten Zunehmen des Wohlstandes und der Reinlichkeit in den untern Schichten der Gesellschaft ist es zuzuschreiben, dass die modernen Kulturvölker im Allgemeinen widerstandsfähiger geworden sind. Das *plectuntur Achivi* gilt zwar noch immer, aber man scheint gelegentlichen Depressionen mehr gewachsen, und die Sünden des politischen Geschehens rächen sich weniger furchtbar an den Völkern als in früheren Zeiten, wo man von öffentlicher und persönlicher Polizei nichts wusste.

Doch das Bessere ist der schlimmste Feind des Guten. In der stolzen Freude über unsere Errungenschaften vergessen wir nur allzu leicht die Masse des noch nicht bekämpften Uebels. Die Sitte ist etwas Ehrwürdiges und will rücksichtsvoll und schonend behandelt sein, auch wenn sie schlecht ist. Wer kämpfte gern gegen das Bestehende, da dieser Kampf, welcher Selbstprüfung voraussetzt und den Tadel Anderer involvirt, stäts demüthigend und gehässig zugleich ist.

Auch lehrt die Erfahrung, dass die Reform der Sitten nie eine umfassende ist. Sie geht immer nur langsam und stückweise vor sich, und wo sie umfassend und gründlich zu sein strebt, wie im heutigen Japan, da wird sie zum politischen Geschehen, zur Revolution, und gehört, wie der Krieg, in die Kategorie der historischen Katastrophen. Eine kritische Besprechung der Sitten aber braucht sich keine Grenzen zu setzen, und ihre einzige Schwierigkeit liegt in dem Umfang und der Komplizirtheit des Gegenstandes selbst.

Oft handelt es sich hier um scheinbare Kleinigkeiten, wie den Schnitt einer Nationaltracht. Auch die Tollheiten und Schamlosigkeiten der Mode werden theils Krankheitserreger theils prädisponirende Morbilitätserreger, weil sie oft das einzige Bleibende im raschen Wechsel der Moden sind. Dass der lokale Baustyl und die Wahl des Baumaterials, dass die Hygiene der Schulen, der Gefängnisse, der Fabriken, der Begräbnisstätten, dass namentlich auch Volksfeste und Wallfahrten als sehr mächtige Faktoren hier in Betracht gezogen werden müssen, wird heutzutage von Niemand mehr bezweifelt, wie

wir denn schon aus dem Begriff der Seuche als einer Massenerscheinung die Thesis deduziren können, dass alle diejenigen Sitten, die eine längere Anhäufung menschlicher Individuen und eine Konzentrirung menschlicher Emanationen begünstigen, als Morbilitätserreger anzusehen sind.

Die Städte sind von jeher die Brutstätten der Massenerkrankung gewesen. Und wenn auch die beengenden Mauern gefallen sind und die Strassen immer breiter und gerader werden, so wird ein Theil dieser Vortheile doch durch das habsüchtige Aufeinanderthürmen der Wohnungen vernichtet. Auch wachsen die Städte mit Schrecken erregender Schnelligkeit, und, was das Schlimmste ist, man freut sich dieses Wucherns der Riesenstädte und nennt es Blüthe und Prosperität, ohne zu bedenken, dass, wenn dieses Wachsen Blüthe ist, die korrelative Verödung des offnen Landes das Gegentheil von Blüthe sein muss, und dass die einzigen Motive dieses Drängens nach den Hauptstädten Gewinnsucht und Vergnügungssucht sind. Es ist allerdings ein Triumph der modernen Kultur, das Zusammenwohnen von vier Millionen Menschen in einer Stadt wie London ermöglicht zu haben, ohne dass der Sterblichkeitsquotient die Höhe erreicht hätte, an die wir bei den viel kleinern Hauptstädten des Kontinents gewohnt sind. Allein man thut Unrecht, London als statistische Einheit zu betrachten, da es vielmehr als Agglomerat mehrer sorgfältig auseinander gehaltener Städte angesehen werden muss, deren Mortalitätszahlen sehr verschieden sind und genau der lokalen Bevölkerungsdichtigkeit entsprechen. Wie nun die Beschaffenheit des Integrals von der Beschaffenheit des Differentials bedingt ist, aus welchem es sich aufbaut, so muss auch die Schädlichkeit des Stadtlebens und der städtischen Uebervölkerung um so grösser sein, je schädlicher die Sitten und Gewohnheiten der einzelnen Einwohner sind: und so kommen wir in letzter Instanz auch hier auf die Ethik des Privatlebens und die Hygiene des Individuums zurück.

Dass Reinlichkeit des Körpers und des Hauses vor Krankheit schützt, das wissen Bauern und Städter. Weniger geläufig ist ihnen das Ventiliren, weil die Unreinigkeiten der Luft nicht sichtbar sind; und noch viel weniger, ja man kann sagen, gar nichts, wissen sie von jener innern Reinheit, die man weder durch Saxsaparille noch durch Soolen und Sprudel erschleichen, sondern nur durch das *sacrificium palati*, durch eine reine und blutlose Nahrung erkaufen kann. Zwar haben bis jetzt in vielen Ländern die ärmeren Klassen und namentlich die Landbewohner eine solche Diät beobachtet, ja es unterliegt keinem Zweifel, dass der grösste Theil des Menschengeschlechts sich heute noch von Brot und Früchten nährt, und dass fast alle harte Arbeit der Welt gerade von diesem frugivoren Theil der Menschheit, und zwar ohne allen Nachtheil für ihre Gesundheit verrichtet wird. Allein diese Menschen *leben*, so wie sie leben, doch nur aus Nothdurft oder aus Gewohnheit, oder weil sie nichts anderes kennen: der eigentliche selbstbewusste Vegetarismus wird, so alt er auch sein mag, doch nur von Wenigen bekannt und geübt, und nur im Laufe der letzten zehn Jahre hat sich die Zahl seiner Bekenner, nun aber auch um so merklicher und schneller, vermehrt.

Vielleicht begehen die Vegetarier einen polemischen Fehler, indem sie ihre Lebensweise die naturgemässe nennen. Die Behauptung mag richtig sein, ist aber schwer zu beweisen, und es wäre doch zu bedauern, wenn der Erfolg einer so hochwichtigen Lehre von der Evidenz eines historisch-zoologischen Beweises abhängig gemacht würde. Die wahre „Natur" des primordialen Menschen kennen wir nicht. Die anatomischen Data scheinen die Hypothese der Vegetarier zu unterstützen; die historische Induktion macht das Nomaden- und Jägerleben zum Vorgänger des Ackerbaues; die prachistorische Legende fängt mit dem Gartenbau in Eden an. Unter diesen Umständen würden sich die Vegetarier ihre Polemik erleichtern und ihr Apostolat fruchtbarer machen, wenn sie die blutlose Diät als eine hygienisches und sittliches Postulat hinstellten: denn wäre auch der Mensch zuerst als Raubthier auf der Erde erschienen, so würde doch sein idealer Beruf, als eines entwickelungsfähigen Wesens, nicht in der Geltendmachung, sondern in der allmählichen Abstreifung seiner primordialen Natürlichkeit zu suchen sein; die Natur des Menschen ist die Werdelust des sittlichen Kunstwerkes. Seine Altäre sind blutlos geworden: er reinige nun auch seinen häuslichen Herd vom Blut seiner Mitgeschöpfe, und er thue diess vor allem aus intuitivem Pflichtgefühl.

Hat er diess Gefühl nicht, so mag er es aus Egoismus thun, denn für die geringen Entbehrungen, die er sich auferlegt, entschädigt ihn die gütige Natur reichlich und schnell durch das Gefühl erhöhter Gesundheit und vor Allem durch erhöhte Widerstandskraft. Die blutige Diät verunreinigt das Blut im besten Falle, und nicht selten vergiftet sie es, denn ihre Voraussetzungen sind Mästung, Viehtransport, Jagd und Schlachten, also Fettsucht, Hunger und Durst, Todesangst und Schmerz. Schmerz aber ist Gift, und jedes gequälte Thier ist ein krankes Thier.

Wenn nun thierische Nahrung, selbst die gesündeste, die Kraft hat, unser Blut zu düngen und für die Aufnahme epidemischer Krankheitskeime empfänglicher zu machen, so muss diess *a fortiori* von der Impfung gelten, bei welcher ein thierisches Krankheitsprodukt direkt und ohne Vermittelung einer desinfizirenden Verdauung in's menschliche Blut gebracht wird. Wir reden hier nicht von jenen immer häufiger werdenden Fällen von Krankheitsübertragung durch die Impflanzette, sondern nur von den nothwendigen Wirkungen sogenannter reiner Lymphe, die den thörichten Erwartungen Jenner's nicht nur nicht entsprochen, sondern in einer Zunahme der Seuchenfrequenz und einer erhöhten Empfänglichkeit der geimpften Individuen bestanden haben. Natürlich konnte diess nur durch das systematische, zur Sitte gewordene Impfen und Wiederimpfen mehrer Generationen bewerkstelligt werden, vor allem aber durch den Impfzwang, eine Barbarei, die sich selbst das freie Volk der Briten hat gefallen lassen, deren wir uns aber schämen müssten, wenn Angst und Unwissenheit nicht mächtiger in uns wären als das Gefühl der persönlichen Würde.

Man sieht, wie verderblich selbst die wissenschaftliche Mode auf unsere Sitten wirken kann, ja die Verirrungen dieser Mode sind schon deshalb viel

gefährlicher als die Verirrungen der Kleidermode, weil die wissenschaftliche Mode sich nur äusserst langsam ändert, und auch dann fast nie aus eignem Antrieb. So wurde die glänzende aber falsche Nahrungstheorie Liebig's zuerst von vegetarianischen Laien angezweifelt, nachdem ihre Irrthümer Zeit gehabt hatten, die Sitten einer ganzen Generation zu beeinflussen. Und ebenso wird es mit der hundertjährigen Herrschaft der Jenner'schen Impfmode gehen: die Impfung wird sich zwar noch lange erhalten, als Kosmetikum, und das Impfdogma wird noch lange spuken in den Köpfen der Aerzte, aber dem Staate wird die Lanzette aus der Hand gerissen werden, und zwar von Laien, die ihn fragen werden, ob er nichts besseres zu thun habe, als das Blut seiner Bürger zu vergiften, ehe er es zapft.

Es bleibt uns jetzt nur noch jene dritte Sphäre zu betrachten übrig, die zwischen dem politischen Geschehen und dem Privatleben in der Mitte stehend, die Früchte beider in sich aufnimmt und durch die Vertheilung auf beide, sei es schädlich oder wohlthuend, zurückwirkt. Schon Herr Professor König*) hat darauf aufmerksam gemacht, dass es ausser der organischen und unorganischen auch eine industrielle Welt gebe, die von den Philosophen ganz ignorirt zu werden pflegt, obgleich sie ein wirkliches Drittes ausmacht, welches weder unter das Erste noch unter das Zweite subsumirt werden kann. Diese industrielle Welt steht nun auch als Drittes in der Mitte zwischen der politischen und der sittlichen Welt, und ihr Inhalt ist alles, was durch den Menschen zu Stande kömmt und ohne ihn nicht zu Stande kommen kann, also nicht nur Kunstwerke und Rohstoffe, sondern auch alle unwillkürlichen Produkte und Schlacken der menschlichen Lebensthatigkeit, wie Rauch, Asche und die Emanationen der gesunden oder kranken Organismen. Nun ist klar, dass was der gesunde Körper ausscheidet, nur desshalb ausgeschieden wird, weil es für seinen Haushalt nicht mehr brauchbar ist. In diesem Sinne stehn diese Absonderungen, obgleich sie Gesundheitsprodukte sind, dem Körper feindlich gegenüber und müssen künstlich durch Lüftung und Waschung entfernt werden. Wo dies weder auf künstlichem noch natürlichem Wege geschieht, da werden jene vereinzelt unschädlichen Produkte durch blosse Anhäufung und Konzentrirung entweder geradezu zu Giften (wie Kohlensäure) oder zu Krankheitskeimen, die dann nur eines fruchtbaren Bodens harren, um aufzugehn.

Anhäufung ist also auch hier die wahre Quelle des Uebels. Und ist das Uebel einmal entstanden, so findet es bald in dem beweglichen Eigenthum des Menschen und in seinen noch viel beweglicheren Industrieprodukten die nöthigen Träger und Vehikel, die es verbreiten.

Wir wissen sehr wohl, dass dieses streitiger Boden ist. Denn Viele leugnen die Existenz der Kontagien ganz und gar, Andere unterscheiden die fixen von den flüchtigen. Die Einen beschuldigen den Lumpenhandel, die Andern den Handel mit Wolle und Pelzen. Die Einen schreiben die plötzliche Abnahme der Epidemieen am Anfang dieses Jahrhunderts dem allgemeinen Ge-

*) Das Dasein Gottes. Berlin. E. Stande. 1871.

brauch der Leibwäsche zu, während Andere gerade die Wolle als die einzige „seuchenfeste" Kleidung des Menschen preisen. Und so erklärt es sich denn, dass Viele in Quarantänen, Sperren und Absonderung das einzige Schutzmittel zu finden glauben, während Andere sich mit Desinfizirung begnügen und noch Andere, auch diese verwerfend, nur Mässigkeit, Reinlichkeit und Lüftung predigen.

Dass dieser letzte der sicherste Weg zum Heile ist, unterliegt keinem Zweifel. Gewiss ist, dass Quarantänen sich nicht bewährt haben, und wenn die Absonderung der Kranken von einander und der Gesunden von den Kranken sich oft nützlich erwiesen hat, so dürfte das nicht der Sperre als solcher, sondern der Verdünnung der Krankenatmosphäre zu verdanken sein.

Andererseits ist gewiss, dass manche Epidemieen eine Vorliebe für Hafenstädte, Grenzstädte, Handelsemporien haben, was auf Verschleppung deuten würde, ohne sie gerade zu beweisen. Auch könnte ja die Lösung der Frage für die einzelnen Seuchen eine ganz verschiedene sein, und so lange die Frage eine offne ist, sind wir theoretisch berechtigt, die Industrieprodukte als mögliche Träger von Krankheitskeimen, und die Transportmittel, also den Handel überhaupt, als mögliche Vehikel zur Verbreitung dieser Keime zu betrachten.

Aber nicht bloss als Träger und Vehikel von Krankheitskeimen werden Handel und Industrie der menschlichen Gesellschaft gefährlich, sondern auch durch ihre eigne Riesenhaftigkeit und den Exzess ihrer Organisation. Wir sind stolz auf den Industrialismus, auf die Massenindustrie, und fürchten diese Ungeheuer nur desshalb nicht, weil wir uns an ihren Anblick gewöhnt haben und ihre Gefahren nicht kennen. War doch einst die Industrie die Dienerin und Gefährtin des Menschen, die wir lieben und achten mussten und der wir zu Dank verpflichtet waren. Die moderne Massenindustrie aber ist Herrin, ist Tyrannin geworden und tritt als Kapital ihren Arbeitern, als Arbeit ihren Konsumenten mit geballter Faust und frecher Stirn entgegen. Sie wartet nicht mehr auf unsere Bedürfnisse, sondern produzirt, um ihre Fabriken, also sich selbst, im Gange zu halten. Sie sinnt rathlos auf Neues und wirft es unter die gaffende Menge, da sie an die Macht der langen Weile und an die Unbegrenztheit menschlicher Wünsche glaubt; und hat sie dann neue Bedürfnisse in uns erschlichen oder erzwungen, so beschliesst sie sofort dieselben nur unvollkommen zu befriedigen und ihre chemische Gelehrsamkeit zur Verfälschung ihrer Waare zu verwerthen.

Der enorme Ueberfluss der Produktion hat in der That eine solche Inkontinenz der Begierden erzeugt, dass auch die wohlthätigsten Einrichtungen und Empfindungen sich sehr schnell in quälende Werkzeuge der Entsittlichung verwandeln. So hat die Nähmaschine, die ein edler Menschenfreund erfand, den Arbeitstag der armen Nähterin um keine Minute gekürzt; wohl aber hat sie die Forderungen der Arbeitgeber verdoppelt und verzehnfacht, ja man darf behaupten, dass es ohne sie nie zu den Exzessen der heutigen Mode hätte kommen können.

Wenn aber die Massenindustrie dem Laster fröhnt und fröhnen muss, weil sie nur von seiner Kundschaft lebt; wenn sie es liebt unsere Kleidung zu verfälschen und unsre Nahrung zu vergiften, und wenn sie die Anhäufung von Arbeitern in riesigen und doch engen, von Staub und Dunst der Arbeit verpesteten Fabriken nicht nur begünstigt, sondern geradezu voraussetzt: so sind wir auch berechtigt, sie als eine Matrix von Krankheitskeimen zu betrachten, gleichviel ob diese Keime spontan in ihr entstanden oder durch die befruchtende Wechselwirkung historischer und sittlicher Faktoren erzeugt, als ihr Kontagien ihrem Getriebe überantwortet wurden.

III. Folgerungen.

Wir haben nachzuweisen versucht, dass es bei jeder individuellen Erkrankung eines äussern und eines innern Faktors bedarf, indem das ererbte Wesen sich an ein feindliches Aeusseres anpasst, d. h. in seiner Reaktion gegen dasselbe theilweise zu Grunde geht; und dass auch das Schlachtfeld dieser Reaktion, die nächste Umgebung des Individuums, ein fruchtbarer Boden für neue Krankheitskeime ist, mithin als dritter neutraler Faktor angesehen werden muss. Wir haben ferner nachgewiesen, dass es sich ganz ebenso auch mit Volkerkrankheiten verhält, nur dass das Individuum, um das es sich hier handelt, die staatlich organisirte Gesellschaft ist, deren Aussenwelt das politische Geschehn, deren Inneres ihr ethnischer und ethischer Volkscharakter ist, während die ökonomische Welt eine dritte neutrale Sphäre bildet, die, obgleich ganz und gar auf persönlichem Egoismus beruhend, der mächtigste und entschiedenste Feind aller persönlichen Absonderung zu sein scheint.

Diese drei Sphären aber, die politische, die ökonomische und die ethische, machen in ihrer gegenseitigen Durchdringung dasjenige aus, was wir Kultur nennen. Sind sie also die Brutstätten epidemischer Krankheitskeime, so werden wir folgerecht unsere Kultur überhaupt als Krankmachende ansehen müssen. Und wozu nützt uns diese demüthigende Erkenntniss?

Wer im Kampf gegen die Kultur seiner Zeit auf sichtbare Erfolge rechnet, der sollte sich nicht weiter bemühen; denn wer den Baum pflanzt, geniesst nur selten seinen Schatten. Ein Jeder thue, was er kann, gleichviel was dabei herauskommt. Nur über die Richtung müssen wir uns einigen; denn da das Ende selbst zu fern liegt, um uns als sichtbare Richtschnur zu dienen, so müssen wir mit der Ermittelung der Ideale beginnen. Sie sind die Leuchtthürme auf dem dunkeln Meere menschlichen Treibens, und hinter ihnen leuchtet der Pol, der unsern Kompass sanft, kaum merklich und doch deutlich lenkt.

Im vorliegenden Falle wird es sich um Feststellung dreier idealer Richtungen handeln, von denen die eine den Staat, die zweite die ökonomische Welt, die dritte die Sitten betrifft.

Das politische Geschehen erscheint uns als eine Reihe sogenannter Staatsaktionen, deren Motive fast ohne Ausnahme unlautere sind. Man hat

bis jetzt den Ehrgeiz der Politiker beschuldigt, und wahrlich nicht mit Unrecht, doch hat sich neuerdings die Gewinnsucht der Börsenmänner als ebenso wirksam erwiesen. War es doch ein Pariser Banquier, der die Kaiserepisode in Mexiko zu Stande brachte, und das französische Protektorat in Tunis scheint ebenfalls ein Werk von Spekulanten zu sein. Die Politik wohnt in der Börse oder doch dicht neben ihr, und das Kriegsspiel ist ihr liebstes Spiel. Ist aber der Krieg nebst seinen Voraussetzungen, dem chronischen Militarismus und der Grossstaaterei, der hauptsächlichste Erreger und Beförderer von Seuchen, so kann seine Beseitigung nur auf zwei Arten gründlich bewirkt werden: durch Lahmlegung seiner Motive oder durch Vernichtung seiner Voraussetzungen.

Man hat sich daran gewöhnt, den modernen Staat einen Organismus zu nennen. Nicht Einem unter Tausenden fällt es ein, diesen Vergleich zu bemustanden. Und doch ist der Staat etwas ganz Eigenartiges, das sich zum Organismus verhält wie der Organismus zum Mechanismus. Wir haben nur keinen Namen für dieses Eigenartige, welches wir höchstens umschreibend definiren können, als einen Kontrakt zwischen einer durch den Zufall der Geburt bestimmten Gemeinschaft. Selbst die der Mechanik entlehnten Metaphern, wie die des „Gleichgewichts der drei Gewalten", sind weniger unpassend als der Vergleich mit einem Organismus. Denn das Wesen eines Organismus liegt in der hierarchischen Anordnung subalterner Elemente. Nur der hierarchische oder autokratische Staat ist ein Organismus, denn nur in ihm ist alles, einige administrative „Reflexaktionen" abgerechnet, dem zentralen Willen unterworfen. In den modernen Staaten dagegen sucht das ideale Prinzip der „Freiheit", wenn auch in sehr verschiedenen Graden, zur Geltung zu kommen: und grössere Gegensätze als individuelle Freiheit und Abhängigkeit von einem Zentralwillen lassen sich nicht denken. Nur in einer einzigen Beziehung ist der moderne Staat ein hierarchischer geblieben und strebt es immer mehr zu werden: das Heer ist eine Hierarchie und muss es sein, und wo ein konstitutionell freies Volk zugleich Heer ist, da hat der Staat die Hierarchie noch an sich, obgleich er sie als freier Staat negirt hat. Die Versöhnung dieser Gegensätze ist Sache der Staatskunst; doch dürfen wir ohne Weiteres annehmen, dass der ideale Fortschritt in einem allmählichen Schrumpfen der hierarchisch-militärischen Elemente bestehen müsste, dass die militärische Organisation nur ein Mittel zu transitorischen Zwecken sein dürfe, und dass die vermeintliche Unentbehrlichkeit dieses Mittels hauptsächlich in der Grösse der Staaten und der internationalen Gegensätze ihren Grund hat. Wollten wir also die aus dem Kriege und dem Militarismus erwachsenden Uebel bekämpfen, so müssten wir versuchen, das was dem Kriege und dem Militarismus antagonistisch ist, zur Geltung zu bringen. Die Friedenspredigt wird weniger nützen als die Entwaffnung, die Entwaffnung weniger als die Gewohnheiten einer edlen Sittlichkeit. Wie gefährlich übrigens die falsche Metapher des „Staatsorganismus" werden kann,

sieht man leicht aus ihren logischen Konsequenzen: denn wäre der ideale und normale Staat ein Organismus, so müsste er auch soziale Schlacken haben und das Bedürfniss periodischer Mauserungsprozesse fühlen. Hat man doch den Krieg eine solche Mauserung genannt und geglaubt, ihn für alle Zeiten gerechtfertigt zu haben, als wären die Leichen, die die Schlachtfelder bedecken, die Schlacken der Nation!

In demselben Sinne werden wir auch der Ueberorganisation des Handels und der Industrie entgegenwirken müssen. Es scheint, als wolle die menschliche Kultur enden, wie sie angefangen hat, mit dem Kolossalen. Wir bauen zwar keine Pyramiden mehr, auch keine assyrischen Tempel, aber wir haben Riesenschiffe und Riesenkanonen, Riesenstaaten und Riesenstädte, und leider auch riesengrosse Aktiengesellschaften. Man höre auf, sich dieser Kolosse zu rühmen und sie in Vers und Prosa zu besingen. Man höre auf, in Uebervölkerung, in Ueberproduktion und in hohen Preisen einen Massstab für menschliches Glück zu erblicken. Man begünstige weder die Konzentrirung des Kapitals noch die Konzentrirung der Arbeit, und rette das Individuum mit seinem Denken, Fühlen und Wollen aus den Wogen der Kollektivität, in denen es zu ertrinken Gefahr läuft.

Diese Kollektivität, über deren Kraftäusserungen wir so leicht den Werth und die Würde des Individuums vergessen, hat stäts unlautere Motive. Sie mag sich als Grossstaat, Grosshandel oder Grossindustrie verkleiden; es ist immer nur Macht, Reichthum und Genuss, wornach sie strebt, und diese Massenbestrebungen sind es, wofür sich die Natur durch die Geissel der Massenerkrankung an uns rächt.

Wir wissen nicht, ob und wann es uns gelingen wird, das zum Staatsmuskel und zum Maschinenrade degradirte Individuum politisch und ökonomisch in seine Rechte und Ehren wieder einzusetzen. Aber diese Rechte und diese Ehren setzen Pflichten voraus, in deren Erfüllung ein Jeder für sich schon heute sich üben kann. Nichts hindert uns an die Reinigung unserer Sitten, nichts an die Heiligung unseres Willens, nichts an der Reform unserer Lebensweise. Und haben wir dann durch die Gewohnheit der Selbstbeschränkung unser Blut, unsere Instinkte und unser Gewissen gereinigt, so werden wir auch fruchtlos und ungestraft unter die Schädlichkeiten treten dürfen, die eine falsche Kultur auf unsern Lebensweg zu streuen liebt. —

Man könnte meinen, diess sei eine Predigt in der Wüste. Aber auch die Wüste hat Oasen, und könnte sie nicht haben, wenn sie wäre, was sie scheint, und wenn in ihrem Sande nicht Keime schlummerten, die nur des Wassers harren, um belebt zu werden. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XV. Stylproben.

Von Hans von Wolzogen.

Vor Jahresfrist ward in diesen Blättern wiederum auf meine, im zweiten Jahrgange und hernach in Buchform veröffentlichten, Betrachtungen über „*Verfall und Errettung der deutschen Sprache*“ hingewiesen und an dieselben eine weitere Betrachtung des *Deutsch-Sprechens* angeknüpft *). Beides hängt enge zusammen mit dem eigenthümlichen Zustande der geistigen Bildung im gegenwärtigen Deutschland. Nicht genug kann es betont werden, dass unsere Kritik der Behandlung deutscher Sprache in Schrift und Rede, wenn sie auch stäts an einzelnen Beispielen ihre Berechtigtheit aufzuweisen hat, nicht gegen bestimmte Persönlichkeiten und deren individuellen Schwächen sich wendet, sondern überall den *Gesammtzustand* unserer Sprache, und demnach dessen, was in ihr sich ausdrückt, zu schildern und zu beurtheilen bestimmt ist.

Ich sagte in meiner grösseren Arbeit: wie der *Styl* den *Menschen* bezeichnen solle, so sei auch *der allgemeine* Styl in der Behandlung der Sprache bei einem Volke als ein Kennzeichen für den ganzen *Volksgeist* aufzufassen. Zwar sind wir weit entfernt davon in unserer Sprache noch unmittelbar das Wesen und Leben unseres Geistes zum Ausdrucke zu bringen, in der Weise, dass unser Geist sich seine Sprache selber bildete, und man sagen konnte: „höre diese Sprache — dies *ist* Deutsch!“ Die *Art* vielmehr, wie der Deutsche seine Sprache benutzt, d. h. wie er sie ansieht, schätzt und behandelt — nämlich mit der grössesten Gleichgiltigkeit, Leichtfertigkeit und Unbesonnenheit lediglich als möglichst erleichtertes, rasches Kommunikationsmittel ohne Beachtung ihrer eigenen geistigen Bedeutung und Würde —, das ist es jetzt, woran man die Beschaffenheit unserer Bildung erkennen kann, und worauffhin man unserer Sprache gegenüber nur etwa noch sagen darf: „sieh dir diese Sprechart an — so *macht's* der Deutsche!“

Wir mögen uns auf unsere Bildung recht viel einbilden, wenn wir eine Masse Wissen's, oder *Scheinwissen's*, in unseren Gehirnen aufgestapelt und dabei die richtige Manier uns angeeignet haben, unseren Vorrath gesellschaftlich oder litterarisch zu verwerthen. Wenn uns aber alle unsere Mühe und Kenntniss zu nichts Weiterem führt, als dass „man“ uns für „gebildet“ halte, und dass wir als approbirte Bildungsbesitzer in Stellung und Würden kommen und unser tägliches Brot mit der angerechneten Zulage der gesellschaftlichen Geltung uns gesichert haben —, so ist damit recht wenig im Sinne wahrer Bildung erreicht; *sittliche Menschen* nämlich sind wir deshalb noch nicht geworden, und auch wie es mit unserer ästhetischen Bildung steht, bleibt durchaus zweifelhaft. In der That wird es vom Standpunkte der modernen Gebildetheit als etwas „ganz für sich“, als ein zufälliges Nebenher, als eine schätzbare Privateigenschaft betrachtet, wenn Jemand ausser seiner bürgerlichen und staatlichen Stellung auch noch als „ein guter Kerl“ sich erweist, oder gar, wenn er sich gewisse ideale Regungen anmerken lässt, mit welchen übrigens Bürgerschaft und Staat und unsere ganze Gesellschaft nicht viel anzufangen wissen, ausser vielleicht, wenn es einmal gilt

*) „Noch ein Wort zur Verrottung und Errettung der deutschen Sprache“ von Martin Plüddemann, Bayr. Bl. 1881. I. S. 22 ff.

in exquisiten Bildungszirkeln für musikalische und theatralische Unterhaltung zu sorgen, lebende Bilder zu stellen oder Festzüge und Maskenscherze zu arrangiren.

Diese nebensächliche Behandlung und äusserliche Auffassung der idealen Richtung menschlichen Geistes wäre u. A. in dem Falle nicht denkbar, wenn man sich allgemein einer aufmerksam besonnenen, achtungsvoll sorgsamen Behandlung seiner eigenen *Sprache* befleissigen wollte und — könnte. Wird es doch als eines der vorzüglichsten Merkmale des *Menschen*, zum Unterschiede von den anderen Geschöpfen, betrachtet: dass er s p r i c h t. Unterscheidet ihn der Umstand, d a s s er spricht, von den Mitgeschöpfen, so wird in seiner späteren geschichtlichen Entwickelung die Art, w i e er spricht, zum charakteristischen Merkmale seiner geistigen Bildung im Unterschiede von derjenigen seiner Mitmenschen. Will es der Charakter der Zeit, dass man seine Sprache überhaupt nur noch als praktisches Mittel, ohne ideellen Gehalt und ohne künstlerische Form, betrachtet und demgemäss behandelt: so muss man daraus auf den Charakter der Zeit selbst als auf einen wesentlich materiell-utilitaristisch gearteten, veräusserlichten und an edeler menschlicher Würde nicht wenig verkümmerten schliessen. Wird der allgemeine Missbrauch der Sprache im Dienste unzähligen journalistischen Tageskletsches zur modernen Nothwendigkeit, und verfällt somit auch die Sprache dem allgemeinen Loose der *Verfälschung*, um dem übermässigen „Bedarfe" moderner Zivilisation zu genügen: so hat man darin ein treffendes Abbild der Falschheit und Verlogenheit der *ganzen Zeit* und ihrer Kultur, welche um der *Quantität* willen die Qualität Preis giebt, und um den Ruhm, keine *Analphabeten* mehr in ihre statistischen Rollen eintragen zu müssen, auch ihren feinstgebildeten Vertretern die gleiche Verhunzung der *Sprache selbst* gestattet, wie dem niedrigsten um den Zeilenpfennig schmierenden Schnellschreiber von der Journalistenprofession, deren wüste Hast unserer gesammten Litteratur-Sprache ihren unruhigen und unschönen Charakter verleiht.

Wir mussten auch einsehen, dass aus einer also entarteten Sprache nun wiederum keine schöne und edele *Kunst* gewonnen werden könne. Ja, schon diese selbige allgemeine Hast des modernen Lebens, welche unsere journalistisch verflüchtigte Sprache derart herabgebracht hat, versagt uns vom vornherein für künstlerisches Schauen, Sinnen und Schaffen die nöthigste Ruhe, und für ernstes Empfangniss künstlerischer Eindrücke die gebührende Sammlung, das zwingende Bedürfniss.

Dieses Alles berechtigt es auf das Deutlichste, dass wir ein Recht dazu haben, von dem Zustande unserer Sprache und der Art ihrer Behandlung aus, auf den Zustand unserer Bildung überhaupt zu schliessen, und Angesichts der Uebelstände auf dem sprachlichen Gebiete unsere erheblichen Zweifel an der behaupteten Höhe jener heutigen Bildung auszusprechen. — In diesem Sinne werden unsere Leser es zu verstehen wissen, warum wir nach wie vor auch dem modernen Sprachstyle, mit der Betrachtung einzelner Proben in zeitweilig wiederholten Ueberblicken, besondere Aufmerksamkeit schenken, und diese Artikel stets in die Rubrik der *Beiträge zur Charakteristik der Zeit* einreihen werden.

Schon vor sieben Jahren habe ich einmal in Herrig's *Archiv für neuere Sprachen* (LIII) eine Anzahl von *„Proben modernen ästhetischen Styles"* mitgetheilt. Heute will ich von demselben Spezialgebiete unserer Aesthetik, Litteratur- und Kunstkritik unseren Lesern eine kleine Blumenlese darbieten. Auffälliger Weise nämlich ist dieses Feld, wenn man von der grossen Gemeinheit des Tagesreporterthumes absieht, vielleicht das allerergiebigste in Betreff derartigen blühenden Unkrautes; und dies nicht ohne Grund.

Ein Jeder, der die Sache, von der er spricht, gut versteht, wird dadurch schon in seiner Sprache nicht allein das rechte Wort, sondern auch ungefähr das rechte Maass und die rechte Art des Ausdruckes treffen. Strenge *„Fachwissenschaftler"* — wie das moderne Wort lautet, welches ich nicht als ein „rechtes" loben möchte — zeichnen sich daher in der That sehr häufig durch ihre anständigere Sprache vor unseren eigentlichen Schönrednern und Schönschreibern, Belletristen und Aesthetikern rühmlich aus. Wenn sie auch widerstandslos hier und da mit in den allgemein üblichen Jargon hineingerissen werden, und sich nicht scheuen etwas *„selbstverständlich"* zu finden und von der *„Zielstrebigkeit"* ihrer Wissenschaft zu reden, so werden sie doch nicht gerade zu weiterem Allotrius verleitet und pflegen sich einer wohlthätigen Einfachheit des Styles und Bestimmtheit des Ausdruckes zu befleissigen. Aber — wer schwatzt und schreibt nicht über Kunst und Litteratur? Jeder Zeitungsschreiber muss seine pünktliche Rezension über die „neuesten Erscheinungen" auf dem Gebiete des „Schönen" anzufertigen wissen, und wer „seinen Beruf" am Gründlichsten verfehlt hat, glaubt sich doch sehr wohl noch im Besitze des genügenden „natürlichen Geschmackes", um über Gemäldeausstellungen, über Konzerte und Theater, seine Meinung dem gläubig lesenden Publikum autoritativ mitzutheilen. Diesen aber, obwar es seinerseits desselben urtheilskräftigen Geschmackes vollauf theilhaft sich wähnt, verspricht sich doch, weil es immerhin nicht so ganz *„Kenner"* sei, von den weisen Aussprüchen auf Druckpapier erst die eigentliche Regelung und Klärung seines Urtheiles. Das leistet ihm dann gefälligst schliesslich jeder litterarische Strassenkehrer, der die Neuigkeiten von der Gasse aufliest und weiterträgt, mit einiger Benutzung von gewissen, selbst zum widerlichen Jargon gewordenen Kunstphrasen und sog. technischen „Termini", die er nun in die Grundsuppe des gewöhnlichsten Sudeldeutsch hineinwirft. So schreibt und wirkt er am „ästhetischen Style", und da er gleich *en masse* thätig ist, macht er diese erbärmliche phrasengespickte Sudelkocherei in der That zu einer stylistischen Macht, der sich endlich auch die Besten nicht mehr entziehen können.

Dafür will ich sogleich Anfangs zwei kleine Beispiele anführen, die von Solchen stammen, welche man draussen im Reiche recht wohl zu den Besten zu zählen sich erlauben darf. Wenn man mir darauf wiederum mit der Anklage entgegenkommt, dass ich „selbst dieser" und jenen Heroen unserer Litteratur nicht *angreifen* zu lassen wage, so erwidere ich darauf nochmals: Dass ich das Scheermesser an unseren modernen Styl gelegt habe, scheint mir um so nöthiger gewesen zu sein, da selbst die Heroen der Litteratur es nicht verhindern konnten, dass er auch bei ihnen so üppig in die wüste Wolle schoss, wie bei den ungeleiteten Wahlschafen unseres Journal-Parnasses.

Karl Gutzkow spricht in seinen Memoiren von der *„entrirtesten Beflissenheit des kundgegebenen Beifalls dieser in ganz Deutschland organisirten Clique"* — womit er, nebenbei bemerkt, uns „Wagnerianer" meint — und der inzwischen nun auch verstorbene Berthold Auerbach äusserte sich vor nicht langer Zeit in Westermann's Monatsheften, als er uns etwas „Aus der Schule der Dichtkunst" mittheilen wollte: *„Vollkommen deckend sagt Shakespeare wenn des Dichters Auge in schönem Wahnsinn rollt"*[*])

Diese beiden, nur zufällig mir vor die Augen gekommenen, klassischen Aussprüche von Meistern modernen deutschen Styles sollten uns hier allein zum kurzen *Motto* für unsere ganze Betrachtung dienen. Jetzt steigen wir sogleich

*) Vgl. A. A. Z. 1881 Nr. 4 Beilage: „Die Improvisation der momentanen Eingebung wirkt *stimulirend* mit" (Berth. Auerbach).

tiefer in den Wald hinein: dahin, wo die *Theaterrecensenten* ihr lustiges Wesen treiben. Ich schlage wieder nur *zwei* Zeitungsblätter auf, aber sie gehören gleichfalls zu den „besten" in Deutschland. Vor mir liegen: die berühmte allgemeine Augsburgerin, welche Schiller einst mitbegründen sollte, und die: „Gegenwart" eines unserer modernen Nationaldichter, dem aber neuerdings die Lust an ihr vergangen ist, worauf sie uns alsbald zukünftlerische Neigungen verspüren liess, die inzwischen auch wieder verflogen sind.

Wie traulich heimelt uns das schöne Wort an, das uns in der Kritik der „Märchentante" von Gensichen (A. A. Z. 6/11 80. Nr. 311) entgegentritt: „*Frl. H. wusste Erscheinung und Spiel mit poetischem Hauche zu umgiessen.*" Ja, ja, — das ist *er*, der lieblich duftende Parfum des kritischen Foyer's, die blumige Bildersprache unserer galanten „Kenner" im Tempel der maskirten Musen! — Aber siehe da, als ich den Blick nicht ohne Wehmuth von der hauchumgossenen oder gusumhauchten Erscheinung abwenden und der naheliegenden „Gegenwart" zuwenden will, wo bereits ein besonders merkwürdiger Springinsfeld unter den Stylböcken meine ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen möchte: da streift mein Auge auf der anderen Seite der Allgemeinen noch einen reizvollen Tragelaphos, der nach Vereinigung dürstet: „*In der selbstlosen Hingebung, womit der ehrwürdige Herr an seinem Forscherberufe hängt, hat der Verfasser an das hin getroffen, was wir den Idealismus der Gegenwart nennen möchten!*" Hier hat der Geist der Kunstkritik sich in's Litterarisch-Wissenschaftliche verstiegen; aber indem wir ihm nachgeklommen sind, haben wir „an den Idealismus der Gegenwart hin getroffen" und sind somit wieder auf eine Höhe gelangt, von welcher aus wir die lustigen Sprünge der *Ballet*-Kritik des namhaften Kenners Eugen Zabel noch besser betrachten und uns über die wünschenswerthe Schar und Zucht dieser Gattung orientiren können. In der Nr. 41 der „Gegenwart" von 1880 hüpft dessen Idealismus folgendermassen über die Verdienste des „Berliner Ballet's" im Allgemeinen hinweg, und auf diejenigen der *prima ballerina* im Besonderen zu:

> „Auf der Bühne kaum hübsch zu nennen, besitzt Signora dell' Era gerade so viel Körper, wie nöthig ist, um ihre Einfälle und Empfindungen in Anschauungen umzusetzen, aber auch *nicht eine Faser mehr*. Jeder Ueberfluss ist ihr versagt worden. So rasch und unmittelbar löst die Tänzerin jedoch den *Körper in Seele* [illegible], dass wir uns dieses Komplots gar nicht bewusst werden. Sie tritt auf, und ein *Luftstrom* von Anmuth und Liebenswürdigkeit geht über die Bühne. Die ganze Gestalt ist vom *Wirbel* bis zu den *Fussspitzen* in eine künstlerische Erregtheit getaucht, aus der, wie aus einem *Mutterschoosse*, die lebendigsten und reizvollsten Gebilde hervorgehen."

Wir brauchen nicht weit uns umzuschauen, um noch in demselben belichteten Revier der „Gegenwart" eine besonders blumige Waldwiese zu erblicken, auf welcher ein Exemplar jener bereits höher geschätzten Gattung der „*poetischen Kritik*" — d. h. zu deutsch „Kritik dichterischer Erzeugnisse" — zwischen Klee und Gänseblumen mit ernsthafter Würde sich niederbewegt. Es handelt sich um nichts Geringeres, als um eine Recension über drei Deutsche Dichter unserer Zeit: nämlich *Julius Levi aus Rodenberg* — *Emil Rittershaus* — und *Viktor Bluthgen*.

Wenn Wagner einmal sagt, man könne über Beethoven nicht sprechen, ohne alsbald in den Ton der Verzückung zu verfallen, und wenn man dem entsprechend einzusehen wäre, dass man sich einer ganz besonderen Sprache bedürftig fühle, wenn immer man genöthigt ist über unsere grossen Dichter und Künstler zu *reden*: so mag man begreifen, dass auch einem poetischen Recensenten der Gegenwart die Anwendung einer eigenen Sprache geboten sei, wenn er über Deutsche Dichter der Gegenwart zu sprechen hat, wie in unserem Falle der damit

als ein Würdiger betraute Kritiker Herr Albert Weigert. Betrachten wir nun diese eigene Sprache, so sehen wir aber, dass es durchaus die Sprache derselben Gegenwart ist, welcher Rezensent und Dichter angehören, und wir können nicht umhin, indem wir diese Sprache prüfen, auch der Art des Geistes und Verständnisses unsere Beachtung zu schenken, welche in solchen Rezensionen zu Tage tritt.

Gleich der Anfang jenes Weigert'schen Aufsatzes in Nr. 43 vom 6. November 1886 ist bedeutend: „*Die Lyrik ist in unseren Tagen ein Stiefkind des litterarischen Marktes geworden.*" „Der litterarische Markt", der ein „Stiefkind" hat, welches die „Lyrik" ist — wenn diese Erfindung ein persönliches, und nicht ein Gattungs-Verdienst wäre, so müsste sie den Verfasser des Aufsatzes mit einem Stolze erfüllt haben, welcher sich doch wohl in einer etwas mehr „getragenen" Form ausgedrückt hätte, als wir der nächst folgende mit tändelnde Satz uns aufweist: „*Eigentlich ist's recht wunderbar, dass trotzdem immer weiter gesungen wird, — vielmehr sogar als zu Zeiten Goethe's, nach vieler Ansicht (nicht aber nach der unserigen) der letzte Meister der Lyrik*". — „Unsere Ansicht", das ist allerdings stolz genug, aber die eigenthümliche grammatische Verbindung der Apposition mit dem Substantiv: „Goethe's, der letzte Meister" wirkt so niederschlagend (wenigstens auf den Schreiber dieser Zeilen), dass auch der Stolz hiernach nicht mehr besonders imponiren kann. In dieser Niedergeschlagenheit könnten wir wahrhaftig versucht sein, im folgenden Satze: „*Sind wir gerecht — unsere Zeit ist ernst und hart*" das bedenkliche „*sind*" für einen Berlinischen Imperativus anstatt „*wenn wir gerecht*" aufzufassen; wir wollen aber nicht sogleich das Schlimmste annehmen, sondern diesen Satz aus beliebter „Wortbeknappung" uns deuten: „*wenn* wir gerecht sind, so müssen wir zugeben, dass unsere Zeit ernst und hart ist." Immerhin dokumentirt sich uns der Verfasser damit als ein recht verschwiegener Mann, obwohl er uns doch noch gar viel zu sagen hat. Zunächst präsentirt er uns etwas ganz Absonderliches: eine „*rastlos vorwärts tickende Uhr*". Falls sie auch rastlos *rückwärts* tickte, wäre sie noch absonderlicher. Nachdem diese Uhr „uns immer und immer wieder zu ernster Arbeit getrieben", wird seufzend erklärt: „*Wir leben in einer Zeit spröder Empfänglichkeit für die Poesie*", wenn der Verfasser aber sofort einschränkend eine prinzipielle Erklärung abgiebt: „*Eine Ungerechtigkeit jedoch ist es dafür immer nur den sogenannten Materialismus verantwortlich zu machen, durch den die Freude an dem Schönen erstorben sein soll*". Man kann wohl durch etwas getödtet werden, nicht aber durch etwas erstorben sein; sondern: *in Folge der* flüchtigen Vielschreiberei unserer Zeit ist der Sinn für einen richtigen und guten Stil in unseren Schriftstellern erstorben. Diesen ist aber für alles Arge ein einziger Trost geblieben: „*Soviel hat Lust und Leid an Wonne und Schmerz (?) nicht verloren, um dass wir keine Dichter mehr hätten*" (dies klingt beinahe sächsisch in den modernen Ton hinein, passt aber ganz gut in seine übrigen Dissonanzen); „*eine Zeit ohne Dichter können wir uns überhaupt nicht denken, die Poesie ist ewig, wie die Menschheit selbst*" (da wissen wir's doch!) und — „*wen soll sie begeistern, wenn nicht den Menschen?*" — Das ist die richtige moderne „Begeisterungsglätte"; nicht mehr die Dinge vor seinen Augen können den „Dichter" begeistern, und über die Dinge hinaus vermag er nicht zu sehen, — so müssen denn wohl schon die Dichtungen selbst die Begeisterung bewirken. Man begeistert sich für Heinrich Heine und dichtet in halbgereimten Lettern heinisch-weltschmerzliche Juli-, Nacht- und Cratchätten; man begeistert sich für Richard Wagner und dichtet in Stabreimen über die Geschicke nordischer Götter. Herr Weigert aber be-

geistert sich für Herrn Rodenberg, und zwar besonders dafür, dass seine Gedichte bereits „in vierter Auflage" erschienen sind: „*Das bekundet wahrlich keine Interesselosigkeit*" meint er, und zeigt damit, wie die Schätzung der Poesie zu einer Buchhändlerrechnung geworden ist.

Die Weigert'sche Charakteristik der Rodenberg'schen Poesie trägt die Spuren poetischer Begeisterung aus „vierter Auflage" deutlich an sich: „*Seine Naturbetrachtung hat einen in die Tiefe gehenden Zug, und zugleich offenbart sie jene eigenthümlichste Gewalt der Poesie uns in eine beabsichtigte Stimmung zu versetzen*" — Welche überraschende Enthüllung! — Die eigenthümlichste Gewalt der Poesie ist die: uns in eine beabsichtigte Stimmung zu versetzen! — Sehen wir zu, wie der also gepriesene Dichter diess anfängt. „*Als ein gelungenstes*" bezeichnet der Rezensent nachfolgendes Gedicht:

Hier in dem Dunkel auf
Flüllesen — Mooren (?)
Hab' ich in Nacht mich und
Nebel verloren,

(Dies ist wohl der „in die Tiefe gehende Zug"?!)

Hier in dem Dunkel auf
Flüllesen — Moor (?)
Schwebt mir, Geliebte, dein —
Liebes Bild vor.

(„Liebes Bild" ... ist recht lustig skandirt!)

Ueber das Moor (?), das mir —
Rollet zu Füssen —
Send' ich diess Lied
Die Geliebte zu grüssen.

(Der letzte Vers hätte nach dem rhythmischen Schema der vorigen abgetheilt werden müssen:

Send ich diess Lied die Ge-
liebte zu grüssen.)

Zu einem solchen gräulichen Gehäckel aus falschen Betonungen und schlechten Cäsuren bemerkt der poetische Kritiker: „*Rodenberg beherrscht übrigens auch die Form als ein Erster, er gebietet über Sprache und Vers mit gleicher Leichtigkeit*". Ja, die „Leichtigkeit" ist gross, und seine Herrschaft über die Sprache wird nur noch übertroffen durch die seines Kritikers, welcher seine Lobpreisung mit folgender Phrase beschliesst: „*Er haschte nicht durch gewaltsame Potenzirung nach Beifall, seine Gedichte sind das poetische Ausströmen seiner seelischen Vielseitigkeit*".

„*Und nun die Gedichte von* Emil Rittershaus! *Die haben sogar schon eine sechste Auflage erlebt! Was sagen denn dazu die Spötter auf unsere materialistische Zeit?*" *). So ruft unser buchhändlerisch begeisterter Musenfreund aus, und fährt alsdann historisch erläuternd fort: „*Rittershaus ist auch gleichfalls ein längst bekannter Sangesmeister; fast immer war es die Gartenlaube, aus deren Ranken seine Lieder in die Welt geklungen*". Diese klingenden Ranken der Gartenlaube in den strahlenden Spalten der Gegenwart dürfte selbst das produktive Talent des Dichters Rittershaus zu überbieten unvermögend sein, zumal sein Kritiker von ihm aussagt: „*Er blendet nicht durch besondere Originalität seiner dichterischen Gedanken, nicht durch den Rhythmus der Leidenschaft*". Um aber diesem merkwürdigen Lobsprache den rechten ausdrucksvollen Akzent zu geben, zitirt er dann noch das „*Motto der Sammlung*", welches „*zugleich deren höchsten poetischen Werth kennzeichnen*" soll. Besagtes poetisches Kennzeichen lautet:

*) „*Spötter auf?*" Wohl nach Analogie von: „*Pfeifer auf?*"

Die Sorgen hab' ich all' begraben,
Die oft gemacht das Herz mir schwer:
O komm', wir wollen uns noch lieber haben,
Ich liebe dich, Weib, noch täglich mehr!

Diese Weihnachtsgabe dünkt uns etwas zweifelhafter Art; doch wird deshalb die siebente Auflage nicht länger auf sich warten lassen! —

Bei dem dritten Dichter, Viktor Blüthgen, ist die Zahl der Auflagen nicht genannt, das Urtheil über den poetischen Werth ist aber auffälliger Weise trotzdem nicht minder anerkennend:

„Das Gemüthliche des gesunden Menschen [illegible] spricht nur als besondere Eigenart [illegible] aber sind dem Dichter die Gabe für ernste Klänge nicht versagt, wir finden manches Gedicht, das uns in seinem Rhythmus deutlich an Goethe erinnert. Da ist ein Gedicht „vom guten alten Onkel", der seine Nichte lieb hat, und sie auch ihn, — das gefällt uns in der anspruchslosen Wärme seiner *Empfindung ganz ausnehmend*."

Welche „Ansprüche" mag wohl die „Wärme" in anderen Fällen erhoben haben? Oder sollte am Ende eine „warme Anspruchslosigkeit" gemeint sein? Wie dem auch sei; das erwähnte Gedicht zeichnet sich vor den sonstigen „gelungensten Kunstwerken" neuer deutscher Poesie wenigstens dadurch aus, dass es in grösster Harmlosigkeit nur sein will, was es ist, und einen Anspruch keinesfalls darauf erhebt, „an Goethe zu erinnern", — sondern eben nur: an den „guten alten Onkel"!

Nun könnte man freilich auf den Gedanken verfallen: zu den meisten jener mehr oder minder anmuthigen Dinge, wie man sie in den lyrischen Verlagsartikeln unserer Büchermessen bezeugen findet, bedürfe es doch nicht eigentlich eines *Deutschen Dichters*. Diese Erwägung trifft aber wiederum keine Persönlichkeit, sondern das *Zeitalter*, welchem das Bewusstsein für Bedeutung und Würde der Kunst soweit abhanden gekommen ist, dass es zwar den „Verfall der Künste" laut beklagen, wo jedoch wahrer Geist der Kunst bei uns lebendig wird, diesen nicht bemerken noch begreifen lässt. Solchem Geiste mag vielmehr die ganze Fülle lyrischer Produktion vom Litteraturmarkt mit vollem Selbstbewusstsein gegenüber treten: sie wird immer noch für dichterisch gelten, während Jener, weil er in seiner Lebendigkeit der Einziehung in die Stallungen der Stoffwirthschaft sich entzieht, als wildes Thier angestarrt, im Geheimen gefürchtet, öffentlich aber nach Möglichkeit der Verfolgung Preis gegeben wird. Da giebt es dann auf ein Mal wiederum „Dichter" genug, und zwar sind die Vertreter des tiefsinnigen Pathos und des sentimentalen Seelengefühls die Willkommensten, weil die „gefällige Harmlosigkeit", wo sie wirklich existirt, zu ehrlich ist, um sich gegebenen Falls aggressiv verwenden zu lassen; ja, vielleicht sogar, in bedenklicher Ermangelung des litterarischen *esprit de corps*, ihre natürliche Hochachtung vor dem wahrhaft Grossen nicht immer genügend zu verbergen trachten mag. Ist aber der „Dichter" einmal vorhanden und findet seinen Verleger, so hat auch der Kritiker sein Recht und findet sein Litteraturblatt, und das Litteraturblatt findet sein Publikum, und der Verleger seinen Absatz, und Alles ist gut.

„*Und*" —

Mit diesem bedeutungsvollen Worte leitet auch unser Kritiker seine philosophische Schlussbetrachtung ein; es ist diess aber bereits das dritte „und", womit er in stylvoller Hartnäckigkeit einen Hauptabschnitt seiner Arbeit beginnen lässt: „*Und Einen haben die drei genannten Dichter gemeinschaftlich: sie sind dem Pessimismus fern.*" Nun, dem Himmel sei Dank! „Der Pessimismus, sag' ich euch, ist (Gott behüte uns!) ein gräulicher Ding!" Das ist die Weise des „Bilgerlichen Fliess", nach welcher unsere liebenswürdigen „Optimisten in Abraham's Schoosse" *moderne Lebensweisheit* durch die Papiertrompete der Journ-

nalistik zu verkünden pflegen. Unser Kritiker leiht dieser Auffassung, in Bezug auf die Sangart seiner Dichter, die folgenden Worte: „*Sie singen nicht mit Lorelei's Lieder der Nacht, schauen nicht zur Sonne mehr Thränen hinauf. Keine Spur von* **Schopenhauer'scher Infektion** *klingt aus ihrem Sange wieder.*" Sehet da: „Schopenhauer" in den Augen moderner Bildung! — Etwas viel Anderes wissen unsere zeitungslesenden Zeitgenossen unter unserem grossen Philosophen nicht sich zu denken. Dass uns sein „Pessimismus", ganz ohne sentimentale Thränen und Nachtgesänge, vielmehr mit dem mannhaftesten Heroismus der tragischen Welterkenntniss zu einer erhabenen *Ethik* führt, und damit ein neues, wahrhaft menschenwürdiges *Leben* uns eröffnet hat — davon weiss man auf den Waldwiesen der modernen Bildung nichts. Erst neulich wiederum konnte es in einem unserer gelesensten belletristischen *Journale* [illegible]: „*Die Kirchhofs- und Verwesungs-Philosophie Schopenhauer-Hamlet's*"!! — Wenn unsere Blätter nichts weiter darzubieten wüssten als die Anleitung der richtigen *Desinfektionsmittel* gegen solche Bildungspest: dann hätten sie genug geleistet zur Rechtfertigung ihrer Existenz inmitten der journalistisch reklameartigen „Kinder (nicht nur lyrischen *Stiefkinder*!) des literarischen Marktes" unserer Tage. Solcher bodenlose Unsinn, wie noch zum schönen Ende der vorliegenden Recension in Lindau's „*Gegenwart*": „*Es schliesst das Abkehrthum des absoluten Negativen keineswegs den Ernst aus; purer Nihilismus aber erscheint uns undichterisch — warum erst das Nichts besingen?*" — dergleichen müsste unmöglich gemacht werden: dann erst dürften wir von *deutscher Bildung* sprechen und hoffen, es könne dann auch eine etwas bessere *deutsche Sprache* gesprochen werden, welche selbst der „jungen Poesie" das freie Mitreden wieder gestatte! —

Haben wir soeben an einigen Beispielen gesehen, in welcher Sprache über eine Sprache geredet wird, die schon ihrer dichterischen Form wegen als Poesie betrachtet werden konnte, so verlohnt es sich der Mühe, nachträglich auch noch zu beachten, welche Sprache über Poesie heute selber so poetisch dünkt, dass man das darin prosaisch Geredete bereits für „Dichtung" halten zu dürfen meint. Mit solcher Einbildungskraft strömen Poet, Philosoph und Recensent auf der vorher schon besuchten Augsburger Gemeindewiese zusammen; woselbst Herr **Hermann Göring** u. A. folgende Stellen aus des bekannten Aesthetikers **Kuno Fischer** vielgepriesener Festschrift über „*Lessing als Reformator der deutschen Literatur*" zitirt (A. A. Z. 1881 Nr. 42 Beilage):

„Es giebt Naturen, welche die köstliche Gabe besitzen, von Grund aus glücklich zu sein und zu machen (NB. Gabe zu sein und zu machen ist zweierlei!), die durch (!) ihre heitere Gemüthsart wie ein heller, warmer Frühlingstag in der Welt leuchten, die *Leben* sich und Anderen erleichtern und erquicken (NB. erleichtertes Leben und erquicktes Leben ist wieder zweierlei Leben!), ohne dem (!) Tiefe, Innigkeit und Treue des Herzens, die Kraft der Hingebung und aufopfernde Liebe des [illegible] — fehlt (NB. erfehlt?!). Solche Gemüther haben nichts *Problematisches*, nichts von dem *Leichtsinne* [illegible] Leichtsinns (!), der auf der Oberfläche des Lebens hinflattert, dem Schmetterlinge gleich, der doch nur von der *Blume* bekommt (!) und nicht tiefer fliegt als der Staub. [illegible] welche [illegible], in ihrer Klarheit gegen alles [illegible] gesichert, in ihrer Heiterkeit gegen (!) alles eingebildete Unglück [illegible] Natur ist — Minna von Barnhelm." —

Dazu bemerkt Herr Göring bedeutend: „*Das ist* **Kuno Fischer's Styl**" und führt fort: „*So schreibt nur, wer diese Wahrheit, diese Wärme des Gemüthes, diese* **Unmittelbarkeit der Empfindung** *selbst* **erlebt** *hat!* — *Und dieselbe* **Anmuth** *gestaltet den ganzen Abschnitt zu* **einer kleinen Dichtung**!!" —

Nun, so wissen wir es doch aus dem Grunde, was *Poesie* ist und können

deren seltsame Distelwälder jetzt verlassen, um uns noch in ein anderes Gehege zu begeben. —

Wir befinden uns hier auf „liberalem" Grund und Boden. Jetzt lockt uns ein Garten, dessen wohlgegliederte Ordnung mit den scharfgeschnittenen Hecken und abgegrenzten Beeten im alten Styl, ob man ihm gleich eine gewisse Verarmung und Verdörrung deutlich ansieht, mitten in dem wilden Waldgebirge des modernen Journalparnasses uns nicht gerade unangenehm überrascht. Wir sind in das Gebiet der „alt-konservativen" Presse eingetreten. Von Poesie war dort bis vor Kurzem, d. h. vor dem Auftreten eines neuen, konservativ sich geberdenden, Geistes national-sozialer Reform nicht viel zu bemerken gewesen: die Vögel in den Zweigen pfiffen etwas heiser alte Weisen wieder, welche das romantische Versmaass längst eingebüsst und sich bestenfalls in zahme Prosa verwandelt hatten. Aber die bildende Kunst, dieser wohlanständigste Luxus der vornehmen Gesellschaft aller Zeiten, durfte auch hier nicht fehlen. Zwischen den hundertjährigen Taxusbäumchen blicken da und dort allerlei weisse Statuen hervor; an den Wänden halbverfallener Lusthäuser, in denen zu Zeiten politischer Abgeschiedenheit wohl Langeweile und Ueberdruss sich eingenistet, hangen allerhand bunte Bildereien, und auch ein Gärtner ist dazu bestellt, für die nothdürftigsten Restaurationsarbeiten an die Kunstwerke zu sorgen. Die ökonomisch gewordenen Vögel aber, die ihn als eine gänzlich überflüssige Existenz betrachten, nennen ihn nur den „Kunstreferenten der Kreuzzeitung", — und wir kennen ihn mit seinem Beinamen(?) Zeichen aus unserer früheren Betrachtung der Sprachverrottung, und werden durch ihn an das Gleichniss von dem „Bock als Gärtner" lebhaft erinnert. Sehen wir den Böcklein noch einmal durch die gebrechlichen Hallen der „Berliner Kunstausstellung" hüpfen, und schliessen wir damit, ohne weitere *Zwischenbemerkungen*, für diesmal unsere Sammlung von Stylproben hoffentlich nicht ganz effektlos ab.*)

Von dem jüngsten Ausstellungsberichte seien vorerst nur probeweise eine und die andere Kleinigkeit notirt: in Nr. 228 der Kreuz-Zeitung von 1881 steht da u. A. zu lesen: —

„Die Kirche, sowie prächtig und kunstliebende Fürsten *zogen das Talent heran* (als den Drach von dem Grunde?!) und förderten es zum kühnsten Fluge an. Staunend bewundern wir nun die gewaltigen Schöpfungen, die wie unerreichbare Höhen vor unseren Augen *aufsteigen* (?) — —

„Ein Sonnenblick" von Gentz (Berlin), der ein, d. h. nicht Gentz, sondern der Sonnenblick (ein?), in einer Mühle vor die Thür *gekauertes Kind* umwebt, das die (?) Mutter von innen durch ein Loch beobachtet, während unten im Schatten ein Lamm befindlich, war interessant durch die *Wiedergabe der Art*, wie im Orient Kinder gewartet werden, und dergleichen mehr.

Frostballen giebt es auf einem von Bokelmann (Düsseldorf) gemalten „Verhaftung" an: es ist ein kalter Herbsttag, der Wind jagt die welken Blätter von den Bäumen und kreiselt sie am Boden herum, *auf welchem* (!) die herbeigeeilten Nachbarn, vorzüglich aus dem unteren Geschlechte bestehend, unter einander lebhaft sprechen, während der Gendarm die Treppe zur Thür hinaufsteigt, hinter der im Dunkeln nur eine weibliche Gestalt sichtbar wird, nicht würdigen aber eine Frau in Trauer, unseren mit Jammer, unser *Mitgefühl* erweckt" (!) — —

*) Dieser Artikel ist, in ihrer ersten Fassung, schon im Jahre 1881 geschrieben worden. Inzwischen hat sich bekanntlich eine neue konservative Presse gebildet, welche man auch als „deutsche" Presse ehrenvoll bezeichnen konnte, und die Kreuz-Zeitung selbst, der die folgenden Kunstberichte entnommen sind, hat ihre Redaktion gewechselt, ist frisch und erfreulich geworden und dabei ständig geblieben, was sie immer war. Dass freilich zum vollkommeneren Anstande auch eine vorzügliche deutsche Sprache gehören sollte, das ist noch nicht bis zum Bewusstsein unserer besten journalistischen und gesellschaftlichen Elemente durchgedrungen. Darum soll sich Niemand verwundern, wenn gerade die Kunstreferate auch bei einer veränderten politischen Umständen und Bethätigungen der gleichen stylosen Blut überlassen bleibt. Wo bliebe auch dabei der „Zeitung", die „frei"? —

Immerhin sind diess erst nur [illegible] Einzelheiten. Einige Nummern später geht es schon munterer zu; da findet man in Nr. 240 u. A. das Folgende:

„Ebenfalls [illegible] durch ihre Auffassung „die junge Mutter" von Prof. Meyer von Bremen (Berlin), welche mit [illegible], von der Nachtlampe erhellter Brust schlafend neben ihrem ebenfalls schlafenden Kinde im Bette auch besonders [illegible] dadurch fesselt, dass ein Vorhang ihre Beine verdeckt. Auch Schmiechen (Düsseldorf) hat seiner, in gelber Zimmer [illegible], auf ein Lager hingestreckten „Fanatiker" mit dem Rahmenabschluss die Beine und damit die Spitze der Bewegung mitsammt der Grazie abgeschnitten; ist schon das Kniestück, stehend oder sitzend, unorganisch, weil die Folgen der [illegible], die Finger, [illegible], die man sich an die Natur [illegible], immer sieht, wie viel mehr bei einer liegenden Figur (!), zumal wenn deren Ruhe, wie bei der [illegible], in Hüften und Beinen ihren Schwerpunkt hat."

Wenden wir uns nun aber gar, „rückschrittlich", den vorjährigen Berichten zu, so stecken wir alsbald mitten in der wolligsten, drolligsten Herde, die ich insbesondere aus Nr. 254 und 255 der Kreuz-Zeitung vom 1888 herauszutreiben mir erlaubt habe:

„Mit Vorliebe wird in unserer Zeit das sogenannte Stillleben cultivirt; der Name besagt, dass die Mensch [illegible], wie [illegible] das Thier, und diese auch nicht als ein [illegible], dabei zur Verwendung gelangt (!). Was nicht lebt, sich nicht bewegt, ist, weil es unbedingt still hält, leichter nachzubilden, als das Lebendige; wir vermögen daher dem Stillleben nie den Werth beizulegen, welche eine Figuren-Darstellung mit vollem Recht beansprucht. [illegible] spielt denn die Technik beim Stillleben die Hauptrolle, wie man das — z. B. an den „Jagd- und Tafelstillleben" von Hertel (Berlin), Grönland (Berlin), an dem mit Schmuck, Tafeln, Vasen, Blumen überfüllten von Friedrich (Dresden), an jenem mit den Michaelismen in der Bronze-Vase mit [illegible] Wirkung von Margarethe Hormuth (Karlsruhe) gemalten; an dem mit dem umgestürzten Korbe und den Tauben von Martha Fratze (Berlin); wie an dem blühenden Flieder auf „Im Frühling" von Marie Hoerley (Hannover); an dem [illegible] aus den Bildern sprechenden „Blumen im Lichtermeer", welches neben dem Glasbrunnen am Winkel über das [illegible] Kind und dessen Gebell, der Blumen [illegible], sprengt, [illegible] von Helene Stromeyer (Karlsruhe), auch landschaftlich so hübsch, dass es dadurch mehr als Stillleben ist; endlich an dem prachtvollen, auf geschmackvoll durch Schleifen gebildetem Fusse ruhenden dreitheiligen „Wandschirm" von Baronesse Hermine v. Preuschen (Darmstadt), dessen Mitte ein grosser Pfau dominirt, — sehen kann (!!).

Der immer mehr [illegible] Kupferstich, die neben wuchernde Lithographie und der zeitlich gepflegte Holzschnitt, so wie die Zeichnungen zu [illegible], nehmen im Katalog nur wenig Nummern ein. Klinger (München), der besonders reich durch Radirungen, Holzschnitte und Federzeichnungen, 33 an der Zahl, vertreten ist für sein Werk „Amor und Psyche", um es doch [illegible], um den kleinen Wissens seines Themas aufführen zu können. — Ein anderes Bild, der ganz nackte [illegible], bläst der ganz nackte, halb [illegible] Eva aus dem Paradiese, dessen Thor in der Ferne der Engel mit dem Schwert hütet. (Beide erhielten bekanntlich von ihrer Austreibung Kleider von Thierfellen — es muss aber jetzt alles nackt sein.) Ein anderes Bild mit einer Strassenpflaster-Romanze stempelt den Tod die [illegible] Menschen in dem Kohlboden, [illegible] sich ein Capitale über den Text: „Vom Erde bist du genommen, zu Erde sollst du werden!" jedenfalls, und das ist zu loben, ein Ereignis wieder als Feuerbestattung (!!!) —

Betrachten wir nun noch einige kleine und grössere Gruppen, sofern solche nicht schon in früheren Artikeln angeführt worden sind. Da ist ein „Amor und Psyche" von Professor [illegible] (Rom), welche sich mit [illegible] Gewalt, ohne Leidenschaft, im nächsten Augenblicke küssen werden, eine [illegible] hübsche, etwas formglatte Marmorarbeit. — Ein seine Pfeile schleifender, ernstere lieblich nach oben blickender „Amor" von Hoffmeister (Berlin) liegt anmuthig bewegt auf dem Felsen, der ihm als Schleifstein dient. — Ein „Faun und Satyr", ersterer schlafend hingestreckt und von letzterem, einem Knabe, mit einem Pflanzenstiele unter dem Kinn gekitzelt, wobei der Beschauer (?) ein urkomisches Gesicht schneidet, ist von [illegible] (Berlin) als lebensgrosse Gruppe trefflich modellirt; wenn ohne Beziehung, so fragt man sich, wie gerade solchen Gegenstand? — [illegible] die dem göttlichen Schooss, die sich über der Beschauer denken muss, gebildet, den Apfel

Geschäftlicher Theil.

Wir ersuchen diejenigen Mitglieder, die ihre Eintrittskarten gegen Einsendung der Mitgliederquittungen noch nicht erhoben haben, diese sofort längstens bis 15. Juni d. J. in Empfang zu nehmen, da wir nach diesem Termine über die etwa nicht behobenen Plätze anderweitig verfügen müssen.

Wir erlauben uns in Erinnerung zu bringen, dass nach den Bestimmungen des Patronatvereines die Mitgliederrechte und die auf Grund derselben erhobenen Eintrittskarten nur **persönlich** gültig sind und nicht in fremde Hände übergehen dürfen. Unberechtigten Besitzern von Karten zu den Patronat-Aufführungen wird der Eintritt unnachsichtlich verweigert.

Wegen Wohnungsunterkunft bitten wir wiederholt im Interesse der Festspielbesucher sich nur der Vermittelung des Comités (Adresse: Secretair Ullrich, Rathhaus) zu bedienen.

Auf Wunsch des Meisters erwähnen wir wiederholt, dass der Besuch der Vorproben und der Hauptprobe ohne Unterschied Niemandem gestattet werden wird. Der kurze Zeitraum, welcher auf das Studium des Bühnenweihfestspieles verwendet werden kann, bedingt den Ausschluss jedweder Störung und damit die strikteste Aufrechterhaltung vorerwähnter Maassregel.

Bayreuth im Mai 1882.

Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele.

NB. Die zweite Hälfte des Doppelstückes erscheint in 14 Tagen.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
In Vertrieb zu beziehen durch Carl Rinnel, Bayreuth.
Druck von Th. Thiepen, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai. Juni. | Doppelstück. Zweite Hälfte. | 1882.

Inhalt: — Das persische Theater. Vom Grafen Gobineau. III. Die Hochzeit des Kassem. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XVI. Eine „preisgekrönte" Schrift. Von J. H. Löffler. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. (Friedrich Zellner.) — Ueber Wagner-Vereine, von Dr. O. Meyer. — Bericht über eine in Braunschweig veranstaltete Lesung des „Parsifal", von Dr. F. Schemann. — Statistik.) —

Das persische Theater.

Vom Grafen Gobineau.

III.

Die Hochzeit des Kassem.

Es sind schon mehre Tage vergangen, seit die Familie des Imam Houssein und der Imam selbst in Mitten der Wüste von Kerbela von den syrischen Truppen und den verrätherischen Einwohnern von Koufa in seinem Lager eingeschlossen ist, kein Rettungsmittel zeigt sich gegen den drohenden Tod; schon haben mehre Imam's ihren Untergang gefunden: Abbas, Aly-Ekber, der Sohn des Imam Houssein, und seine beiden kleinen Brüder. In den Zelten herrscht die Verzweiflung. Der Imam Houssein hat sich in das Gefecht gestürzt, den Körper seines Sohnes gerettet und ihn seiner Gemahlin, Osm-Leyla, übergeben; aber er hat kein Wasser bringen können und Kinder und Frauen sterben vor Durst. Die Situation drängt einem blutigen Ende zu; denn Ibn-Sayd, der General des Yezyd, Shemr, der wildeste unter seinen Offizieren, und der verhasste Agrek, verengen mehr und mehr den Kreis der Lanzen, welcher das Lager einschliesst, und erscheinen, bald der Eine, bald der Andere, selbst, um die Ohnmacht und das Elend der Imam's zu verhöhnen. Kassem, der Sohn des zu Medina durch Yezyd vergifteten Hassan, und Neffe Houssein's, durch den Tod seines zärtlich geliebten Vetters Aly-Ekber ausser sich gebracht, ist von Begierde entflammt, auch seinerseits in den Kampf, auch seinerseits, wie seine furchtlosen Verwandten, in den Tod zu gehen. Drei Momente bilden also die Situation: das unvermeidliche Blutbad, die Leiden des Durstes, der Tod Aly-Ekber's, der am Abend zuvor ermordet ist und dessen Leichnam vor den Augen der Zuschauer hingestreckt daliegt. Man darf nicht vergessen,

dass Aly-Ekbér unter allen jungen Zeltleuten bei den Persern der geliebteste, der gefeiertste, der beklagteste ist; er ist der eigene Sohn des Imam Houssein: sein Blut ist das Blut des Vaterlandes. Die anderen Helden, wie Abbas, Abdoullah, Kassem, stehen ihm nach. In dem Augenblicke, als das Stück: „die Hochzeit des Kassem" beginnt, herrscht auf der Scene das düsterste Schweigen: der Imam Houssein sitzt auf dem Thronsessel auf dem einen Ende des Sakou; gegen die Mitte der Scene sind alle Glieder der heiligen Familie auf dem Erdboden gelagert; nur Omm-Leyla hält sich von Allen abgesondert allein auf der entgegengesetzten Seite der Bühne, über den Leichnam Aly-Ekbér's, ihres Sohnes, zusammengekauert.

Houssein. „Schaue nieder, o Gott, auf das Unheil, das Himmel und Erde betroffen! O Kerbela, siehe, wie meine Seele davon bedrängt ist! Sehet das Elend, seht die Thränen; bald werden sie sowohl einer Hochzeit, wie einer Todtenklage fliessen". Er ruft den Propheten an: eine Blutbotschaft nach der anderen gehe an ihn ab, er möge sie alle, eine jede einzeln, vernehmen*). Er ruft Aly an: geknickt, gebrochen sei der Baum seines Stammes, der stolze Baum seines Fruchtgartens, unter der Last des Todes seiner Söhne. Er ermuthigt sich selbst, zur Vermählung Kassem's, des Theueren, zu schreiten, bei welcher das Blut die Stelle der rothen Farbe an den Händen und Füssen der jungen Vermählten vertreten solle**).

In Mitten der heiligen Familie erhebt sich Zeynéb, Houssein's Schwester. Sie ruft in feierlicher Klage Fathemeh, die Tochter des Propheten, ihre und Houssein's Mutter, zur Zeugin der Hilflosigkeit der Kämpfenden von Kerbela an: „Tochter des Propheten Gottes, komme zu Deiner Tochter in diese traurige Einöde! Siehe, wie sich das Unheil bleiern auf uns herabsenkt! Siehe Houssein, Deinen Sohn, in der äussersten Ohnmacht, vergeblich sich sträubend unter den Händen Derer, die sich die Jünger des Propheten Gottes nennen!"

Kassem (erhebt sich und spricht zu sich selbst): „Fort aus der Mitte der Frauen des Harem, o Kassem! Sammle dich einen Augenblick in dir selbst. Da sitzest du, und in kurzer Frist wirst du den göttlichen Leib Houssein's (le corps si semblable à une fleur!) von den Spitzen der Pfeile und Lanzen zerfleischt sehen. Du lebtest, und sahest das Haupt Aly-Ekbér's, vom Rumpfe getrennt, auf dem Schlachtfelde fallen, wehe dir! Erhebe dich, gehorche dem letzten Willen deines Vaters: erwürgt zu werden, ist deine Bestimmung, o Kassem! Auf, erflehe dir von dem Sohne der Fathemeh die Erlaubniss zum Kampfe, und unterwirf dich deinem Geschicke, o Kassem!"

Houssein (zu sich selbst, da er Kassem auf sich zuschreiten sieht): „Wehe, mir naht sich Hassan's Waise, die Augen erfüllt mit blutigen Thränen. Die flügellose Nachtigall aus dem Fruchtgarten Hassan's seufzt aus der Tiefe ihres Herzens".

Kassem (zu sich selbst): „O Gott, was soll ich thun, um diesen drückenden Schmerz zu ertragen? Was soll ich thun, die Lippen vom Durste ausgetrocknet, die Wimpern feucht von Thränen? Wenn ich mir die Seele erhalten will, ist mir das Leben schlimmer als der Tod. Was soll ich thun, nach dem Schicksale Aly-Ekbér's? Wenn mir Houssein die Erlaubniss zum Kampfe verweigert, o Unglück! Was soll ich dann am Tage der Auferstehung, im Angesichte meines Vaters Hassan beginnen? Was soll ich thun, wenn ich am Tage der Auferstehung meine Mutter zur Seite Fathemeh's werde sitzen sehen, was werde ich vor ihr thun, in

*) Die „Blutbotschaften" sind die Seelen der Imam's, die nach einander das Martyrium erleiden.

**) Mit dem *Hennê*, einem rothen Schminkpulver, färben sich die Verlobten zur Vermählung die Nägel an den Fingern und Zehen.

meinem Elend und in meiner Schande? Alle meine Vorfahren sind gegangen, um vor dem Propheten zu erscheinen; und ich, ich werde nicht vor den Propheten kommen! Was werde ich dann thun, o Gott?"

Houssein (zu sich selbst): „Ohne Gefährten, ohne Stütze, was werde ich thun, o mein Gott? Ich bin allein, und mir gegenüber dieses ganze Heer. Ich habe keinen Bruder, keinen Sohn; was werde ich nun mit dem Sohne meines Bruders thun, o mein Gott?"

Kassem (vor den Imam Houssein tretend): „Heil Dir, Du Säule des Ruhmes und der Grösse des Himmels! Eine Waise, ein vaterloses Kind, naht sich dir weinend, die Stirn gesenkt, mit einer Bitte".

Houssein erwidert seine Anrede mit feierlich-zärtlichem Grusse und fordert ihn auf, seine Bitte zu nennen.

Kassem: „Augenlicht des allmächtigen Propheten, Stellvertreter Aly's, des unerschrockenen Löwen, mein Oheim! Dahin ist Abbas, Aly-Ekbér hat das Martyrium erlitten; Du bist ohne Streiter und Bannerträger! Die Rosen sind dahin, ihre Knospen abgefallen, der Jasmin ist vergangen, der Mohn entblättert. Im Garten des Glaubens stehe ich allein; ich bin der Dornbusch, der Elendeste von Allen, o mein Oheim! Wenn Du einer armen Waise wohl willst, jetzt ist der Augenblick es zu zeigen. Lass mich ausziehen und kämpfen, o mein Oheim!"

Houssein erwidert ihm voll Zärtlichkeit. Kassem's Worte haben ihm das Herz umgewühlt. Er, einst das Augenlicht des Imam Hassan, sei ihm nun die lebende Erinnerung an den Verlust des Bruders: „Flehe mich nicht an, dringe nicht in mich! Es ist genug des Schmerzes, Aly-Ekbér verloren zu haben."

Kassem: „O Herrscher, wolle nicht meine Schande. Dass Kassem lebe, und Aly-Ekbér Märtyrer sei — oh! eher decke die Erde mein Haupt! Sei grossmüthig gegen den Bettler, der an deine Thüre pocht. Lass mich das Wasser des ewigen Lebens gewinnen. Meine Augen sind voll Thränen, aber mein Mund vor Durst ausgetrocknet. Wirf einen Blick auf die Wasser des himmlischen Euphrat. Ich sterbe vor Durst; gönne mir eine volle Schaale aus der Quelle von Seisebyl; sie strömt in dem Paradiese, das mich erwartet."

Houssein bleibt unerbittlich. Welche Gerechtigkeit wäre es, wollte Kassem sterben, und er, der Greis, dessen Jahre gezählt seien, sollte im Leben verweilen?

Kassem: „O Gott, Alles das sind Worte. Meine Klagen entringt mir die Verzweiflung. Waise zu sein, unheilbares, ewiges Unglück! Wie schön waren die Tage zu Medina! Mein Haupt ruhete an der Brust meines armen Vaters; die Hand seiner Liebe machte mich glücklich. Und nun, wehe, weh! bin ich in die Ungnade meines Oheims gerathen!" (Zu den Zuschauern): „O ihr Gläubigen, wo ist Hassan, mein Vater? Die ihr noch eure Väter habt, hört es: es ist ein furchtbares Elend, Waise zu sein! Die ihr Waisen seid ... mein Elend übersteigt weit das Euere!"

Kassem's Mutter (hat seine Wehklagen vernommen): „Der Schrei meines Kassem ist zu meinem Ohre gedrungen!" (Sie trat auf ihn zu): „Geliebter der Seele deiner Mutter! Warum hast du dich an die Brust der Erde geworfen? Warum verzweiflungsvoll dein Gewand gerissen?"

Kassem: „Wehe, wehe! Mein Leid ist ohne Gränzen!" Er beklagt das bittere Loos der Waise; Gott allein könne ihr helfen. Gebeugten Hauptes sei er vor den Ohm getreten und habe ihn um die Erlaubniss zum Kampfe angefleht; vor den Augen seiner Freunde sei er von ihm mit Beschämung überhäuft worden. — „Könnte ich sterben. Er hat mich von seiner Thüre verstossen."

Kassem's Mutter verweist ihm die Klagen über Seine Hoheit. Nur durch die Anordnung des erhabenen Imam könne der Gnadenbrief eines Gott wohlge-

fälligen Märtyrerthumes erlangt werden. Diese hehre Urkunde müsse das Siegel von zwei und siebenzig makellosen Zeugen tragen; unter diese Zweiundsiebenzig aber gehöre er selbst. „Du selbst hast einst in der — noch unerschaffenen — Welt der Ideen in Alles gewilligt, was dir begegnen soll!“ *). Er möge erfahren, dass die künftige Bestimmung seines Blutes in dem, an seinem Arme befestigten Schriftstücke enthalten sei.

Kassem jubelt auf: „Ruhm sei Gott! ich habe meinen Freibrief!“ — (Er eilt sogleich zu dem Imam: „O mein Oheim, die Waise ist wiedergekehrt; hilf ihr! Hier ist das Testament meines Vaters; glaube, was es befiehlt: es giebt mir einen Anspruch auf die königliche Würde, es verheisst mir den Märtyrertod.“ (Er übergiebt ihm das zuvor von seinem Arme gelöste Dokument.)

Hussein bricht, nachdem er es gelesen, in laute Jammerrufe aus. — „Konnte ich, o mein Bruder, mit meinem Leben den Befehl einlösen, den Du, mein Hassan, mir ertheiltest!“ — Aber um ihm gänzlich zu gehorchen, müssten sie zuvor eine Versammlung der Freude halten, und er werde Kassem seine Liebe beweisen, indem er ihn zu seinem Eidam mache.

Kassem ist bestürzt. „Erschlagen am Boden liegt Aly-Ekber, von den Feinden zerfleischt! Das Bild der Freude unter diesem Himmel, der für uns schwarz ist, wie Ebenholz? . . . Aber wenn Du es befiehlst, wie könnte ich Dir widerstehen? Dein Befehl ist der Befehl des Propheten, und seine Stimme ist die Stimme Gottes.“

Hussein: „O mein Kind! Ich folge dem Willen meines Bruders, indem ich dir meine Tochter gebe; ich gebe die eigene Tochter dem Sohne meines Bruders. Wo sind nun Mohammed und Fathemeh und Hassan der Auserwählte? Ihr Alle, blicket von der Höhe des Himmels auf uns hernieder, wenn ich einen leuchtenden Mond der strahlenden Sonne vereine!“ — Nur eine Frage gebiete der Augenblick: welches Leibgedinge könne er zu dieser Stunde gewähren?

Kassem fühlt nicht die Kraft, seinen Worten zu entgegnen. Einer Jungfrau ohne Gleichen, was könne er ihr zu bieten sagen, das nicht seines Gleichen hätte? „Vertrauest Du mir einen Leib, der von so reiner Seele beseelt ist, so will ich ihr mein Leben und meines Lebens Wesen hingeben, das Wesen meines Herzens und meiner Seele, meines Geistes und meines Athems, ohne Einschränkung, ohne Vorbehalt; wie ich bin, so gebe ich mich Zobeyden, ganz und ganz. Und das Alles bin ich bereit in baarer Münze zu zahlen. Was später noch von Dem, was ich in mir habe, von Allem was der Koffer meines Leibes beschliesst, hinzuzufügen sein wird, — ich will es ebenso ohne Rückhalt darbringen. Sie bedarf einer Perlenschnur für ihren Hals, aus dem Blute meines jungen Nackens soll sie ihr werden; einen Rosenkranz für ihre Hand, er soll aus rothen Rubinen sein. Die Blumen, auf die ihre edlen Füsse treten sollen, aus den Stücken meines Leibes werde ich sie ihr bereiten; ihre gesteckten Spitzen sollen die Farbe rother Tulpen haben, und wie gebeckt und hautschockig werden die Stoffe ihrer Gewänder sein! Genehmigt sie meine Gaben, so bin ich es zufrieden; wo nicht, so nehme sie Haupt und Leib zum Pfande für die Zukunft. Bedarf es eines Bürgen, der für mich einstehe? Ich biete dann Imam Hassan, den Erzählten, und Aly, das Kleinod Gottes, und mit ihnen den Propheten selbst!“

*) „Toi, dans le monde alors inouï des Idées, tu as consenti jadis à tout ce qui t'arrive.“ Mit dieser merkwürdigen Anmerkung vergleiche man die bereits von unserem Meister in diesen Blättern (1898, S. 370) angezeigte Abhandlung Schopenhauer's „Transcendentale Spekulation über die scheinbare Absichtlichkeit in dem Schicksale des Einzelnen“, deren Ergebnisse hier, wie scheint, in eine mythische Abbreviatur zusammengedrängt erscheinen.

Hussein ruft die Zuschauer zu Zeugen dieser furchtbaren Noth, dieser Schmerzenshochzeit auf.

Kassem (zu den Zuschauern): „Neuvermählte! Seid Zeugen unserer Verzweiflung. Seid Zeugen des Leides und des Elendes der Verlobten. Der Kopfschmuck, den ich meiner Braut geben werde, er wird aus den Tropfen meiner durchschnittenen Kehle bestehen. Seid Zeugen, für die Perle, die mir der Schrein von Hussein's Grossmuth liefert." (Er begiebt sich auf einen, am anderen Ende des Saales errichteten Thronsitz).

Hussein ruft die Zeynèb, die „traurige, leidüberhäufte" zu sich und kündigt ihr die bevorstehende Hochzeit an.

Zeynèb ist bestürzt, dass er von Freude und Hochzeit reden könne. „Mein Bruder Abbas ist soeben als Märtyrer gefallen, noch zuckt Aly-Ekbèr in den Strömen seines Blutes; wir weinen Alle, und sind in schwarze Gewänder gehüllt; was soll uns Vergangen und Wahlsein? Wer den Leichnam eines Theuren vor Augen hat, dem stünde es übel an, sich die Finger mit Henné zu färben."

Hussein: „Betrübte, du redest recht. Der Ruf unserer Freude ist gerechtlich. Ueberwinde dich dennoch, Geprüfte! gehe zu Zobeydèh, meiner Tochter. Möge sie sich ihr Feenhaar bräutlich schmücken lassen, damit sie mit Kassem vereint werde."

Zeynèb (zu sich selbst): „O mein Gott, wirf auf mich einen Blick der Barmherzigkeit. Es giebt nur eine Zeynèb und hundert tausend Leiden." Sie begiebt sich mit Widerstreben zu Zobeydèh, und richtet ihr den Auftrag des Vaters aus.

Zobeydèh: „O Schwester meines Vaters! Mit dieser Botschaft legst du ein brennendes Feuer in meine Seele. Schau' um dich! Aly-Ekbèr ist gefallen, in tausend Stücke zerfleischt, enthauptet. Es ziemt uns nicht an die Freuden der bräutlichen Kammer zu denken. Ach! könnte ich hinab in das Brautgemach des Grabes!"

Zeynèb: „Bei Gott, das Recht ist bei Deinem Vater. Wir dürfen nicht seufzen, nicht ungeduldig die Hände ringen. Dein Vater ist die Probe der Weisheit des Schöpfers; er ist unser König, er ist unser Herr."

Zobeydèh ergiebt sich in duldendem Gehorsam. „Mein Vater ist der König. Ihm kommt es zu, zu wissen, was recht ist. Er mag mich verbrennen, er ist der Herr."

Zeynèb, zu Hussein zurückkehrend: „O König auf dem Throne der Welt, mögen hundert Leben wie das Zeynèb's dein Lösegeld sein! Deinem Befehle sich fügend, ihren Schmerz bei Seite setzend, ist die traurige Zobeydèh bereit zu gehorchen."

Hussein entbietet die Mutter Kassem's zu sich. Sie empfängt die Kunde mit dem gleichen bestürzten Widerstreben: „Hier giebt es kein Henné, kein Brautgemach; es wird nicht eine Hochzeit, sondern ein Schmerzensfest sein. Mein Kassem sich vermählen! Wo sind denn die Genossen seiner Freude?"

Hussein: „Mutter Kassem's! Zu dieser Stunde, auf dem Felde der Angst, wird das Grab zum bräutlichen Lager, das Leichentuch als Brautgewand dienen. Betrübe dich nicht! Kassem, der leuchtende Mond, wird sogleich im Angesichte der Sonne seine Hände mit dem Henné seines eigenen Blutes färben; sie werden roth erglänzen, wie der Planet Mars. Trockne dich, scheint auch dein Sohn nach Hassan's Tode, gleich Jesus, vaterlos geboren; er wird eine Gefährtin finden, wie die schimmernde Sonne dem Monde gesellt ist."

Die Mutter Kassem's: „Wenn es so ist, so gebiete uns Hussein: möge deine Schwester die verwittwete Mutter zur Hochzeit laden, die den Tod ihres Aly-Ekbèr beweint. Meine arme Waise, von keinem Vater mehr behütet, wird

nun auch die Mutter verlieren, sie ist ihr schon verloren! Und doch, nein, noch lebe ich, noch bin ich seine Mutter! O Herr! starbe sie, die verzweifelte Mutter!"

Hossein ist durch ihre bitteren Vorwürfe tief bekümmert. „Mutter Kassem's, du sichst nur Funken aus dem Gebein. Beim Leben Kassem's! du bringst mit deinen Worten das Feuer meiner Seele zum Sprühen. Zeynib, meine Schwester, komm, meine Zeynib! Die Wunden meiner Seele sind aufgerissen. Komme, komm'! O mein Gott! O mein Gott!" Zeynib kommt mit Worten besorgter Zärtlichkeit. Hossein und seine Schwester, Kassem's Mutter, weinend: „Sieh' diese Weib da, das uns Herz und Seele erlaben will! Sie will Kassem mit Gewalt der Freude angeben, und nach Gebrauch und Sitte Dich und Omm-Leyla, die greise Mutter des unglückseligen Aly-Ekbér, zum Feste laden."

Zeynib: „O mein Hossein, erspare mir Sitten und Gebräuche: das Blut Aly-Ekbér's haftet an meinen Fingern. O Mutter Kassem's, dein Verlangen spaltet mir das Herz. Omm-Leyla's Fehlen bei der Hochzeit ist genug entschuldigt. Willst du es dennoch, so gehe selbst; lade sie mit den thränengeladenen Augen. Das geht nur dich und Kassem, Omm-Leyla selbst und den todten Aly-Ekbér an."

Kassem's Mutter (zu den Zuschauern): „Ihr Gläubigen! Ohne Freunde und ohne Stütze, was werde ich der trostlosen Mutter des jammerswürdigen Aly-Ekbér sagen?" — —

Omm-Leyla bei dem Leichname ihres Sohnes stehend und zu ihm redend: „Vollkommenes Abbild der Züge des Propheten, bejammernswerther Aly-Ekbér, den die Beile der Feinde in tausend Stücke zerhieben! Zu Médina, unter Thränen der Freude, hatte ich Dir schon die Hochzeitgewänder bereitet, — und siehe! Du hast unterwegs geweilet!"

Kassem's Mutter (sich schüchtern ihr nähernd, zu den Zuschauern): „Ich trage Scheu, ihr Freunde, diese Betrübte zur Hochzeit zu laden, die um ihren todten Sohn in Thränen vergeht!"

Omm-Leyla (zu den Zuschauern): „Ihr Gläubigen! In dieser Welt der Vergänglichkeit — welcher Mutter Herz hat, gleich dem meinigen, der Tod eines solchen Sohnes wie ein Schwert durchdrungen? Mein Aly-Ekbér, entblätterter Zweig in dem Garten meines Herzens, jammer-jammervolles Kind! Erwache, Cypresse meiner Seele! Liege nicht so starr dahingestreckt! — Er zählte achtzehn Jahre, achtzehn Jahre! Er war so jung! . . . Ich habe Dir die Hochzeitskleider bereitet, du hast sie nicht angelegt, und ich, ich habe die meinen zerrissen!"

Kassem's Mutter (zu Omm-Leyla): „Die Umstände zwingen mich, Dich mit einer Bitte zu beschweren."

Omm-Leyla: „O Nachtigall, zwitschere was du willst."

Kassem's Mutter: „Warum bleibst Du so niedergebeugt und trostlos?"

Omm-Leyla: „Meine Schwester, mein Kind ist das Kind des Todes geworden."

Kassem's Mutter: „Könnte ich an Deinem Schmerze sterben! Aber bis wann wird die Flamme deines Herzens so leblos flackern?"

Omm-Leyla: „Was kann eine Mutter thun, deren Sohn dahin ist?"

Kassem's Mutter: „Setze dich einen Augenblick in eine Ecke meines Zeltes."

Omm-Leyla: „Welchen Wunsch, sprich, hast Du auf dem Herzen?"

Kassem's Mutter: „Scheu und Scham binden mir die Zunge."

Omm-Leyla: „Hege keine Scham, Schwester, lass' dich nicht verwirren."

Kassem's Mutter: „Hossein will eine Schmerzenshochzeit bereiten."

Omm-Leyla: „Möge die Hochzeit, die Hossein bereiten will, gesegnet sein?"

Kassem's Mutter: „Heile dein Auge auf den armen, seines Vaters beraubten Kassem."

Omm-Leyla: „Hefte dein Auge auf meinen armen, in Stücke zerhackten Aly-Ekber!"

Kassem's Mutter: „Mein Sohn hat keinen Vater, der über seinem Haupte wacht."

Omm-Leyla (zu den Zuschauern): „O ihr Jünglinge! mein Aly-Ekber hat kein Haupt!"

Kassem's Mutter: „Komme, Schwester, komm' zu Kassem, komm' ihm die Hände mit Henne zu färben."

Omm-Leyla: „Das Haupthaar Aly-Ekber's trieft noch vom Blute!"

Kassem's Mutter: „So willst Du, Schwester, nicht zu dieser Hochzeit kommen?"

Omm-Leyla: „Ist es Dir möglich, o mein Gott, so ohne Zärtlichkeit für mich, so fühllos gegen meinen Schmerz zu sein?"

Kassem's Mutter: „Komm', setze Dir diesen golddurchwirkten Stoff auf das Haupt."

Omm-Leyla: „Ziehe Deine Hand von meinem Haupte! — O grosser Gott!"

Kassem's Mutter: „Nimm dieses goldene Gewand, siehe meine Angst und Verwirrung."

Omm-Leyla: „Mein Gewand ist das Blut Aly-Ekber's."

Kassem's Mutter: „Sei grossmüthig, komm'! Mein Sohn ist so jung."

Omm-Leyla (schreiend): „Zu Hülfe, Zeyneb! schütze mich!"

Zeyneb (erhebt sich): „Hier bin ich, trauernde Omm-Leyla, hier bin ich, die Schwester des Königs des Glaubens! Bist du Mutter, ich bin es auch; auch ich habe um den Tod unseres Aly-Ekber meine Brust mit den eigenen Nägeln zerrissen!"

Der Imam Houssein (von seinem Throne aus): „Wie lange seufzet ihr, meine Nachtigallen? Lasset ab zu klagen; färbt eure Füsse und Hände mit Henné zu Ehren der Hochzeit des Kassem! Einen Augenblick weihe dich, o Zeyneb, der Freude Kassem's; schmücke Hassan's armen Sohn mit Hochzeitsgewändern!"

(Die Frauen und Kinder umgeben den auf seinem Throne sitzenden Kassem, sie besprengen ihn mit Rosenwasser, schmücken ihn mit Armspangen und Halsbändern und schütten Zuckerwerk um ihn aus.)

Zeyneb (Zobeidéh schmückend): „O Zobeidéh-Fathemeh! Lege ein goldenes Gewand an, lege es an! Wehe, o Braut mit dem wunden Herzen; schmücke dich, schmücke dich, wehe, o wehe! Danken wir Gott für diese Neuvermählte, die Kassem's Augen zu küssen eilt!"

Die Mutter Kassem's (zu den Zuschauern): „O meine Freunde, vergiesset Rosenwasser: das ist eine Hochzeit, eine Hochzeit, o wehe! Rufet: „Sie seien gesegnet! Küsse, Küsse, o weh'!""

Zeyneb: „Setze dich auf den Thron, Zobeidéh-Fathemeh, Vielgeliebte, Geliebte, weh'! Ueber dein Haupt schütte ich das Zuckerwerk der Hochzeit, das Zuckerwerk, weh', o weh'!"

(Zobeidéh setzt sich zur Seite Kassem's, einen vergoldeten Schleier auf dem Haupte.)

Kassem's Mutter: „Auf Deine Hände, o Kassem, lege ich das Henné, das Grauel, o wehe! In meinem Herzen entzündet sich das Licht der Freude, der Freude, wehe o wehe! Wo sind Deine Freunde? Wo sind die, die sich mit Henné schmücken sollen? Mein Kind, möge Deine Hochzeit, Deine Freude glücklich sein! möge die Blume des Glückes stets über Deinem Haupte sein!"

Zeyneb: „Und Du, Fathemeh-Soghra*); wo bist Du, Kind, dass ich Dich nicht mit uns in dieser Wüste sehe! Wo bist Du, um den Rand Deines Haares

*) Es sei hier in Erinnerung gebracht, dass Fathemeh-Soghra die in Medina zurückgebliebene jüngere Schwester Zobeydéhs ist.

auch mit Henne zu farben?! O Gott! möge die Hand des Schmerzes von Kassem fern bleiben, dem Ruhme der Welt!"

Omm-Leyla (zum Imam Hassan): „Möge ich das Lösegeld Deines Lebens sein, König der Diener Gottes! Ich habe eine Bitte an Dich, Imam des Glaubens! Aly-Ekbér lässt mein Herz in Verzweiflung, ihn beim ersten Hauche des Herbstes fallen gesehen zu haben; gestatte, o König von Medina und Betha, dass ich für Aly-Ekbér selbst das Brautgemach anordne."

Der Imam Houssein. „Mutter Aly-Ekbér's, eile der Leiche Deines Sohnes die Hochzeitsfeierlichkeiten anzurichten!"

Omm-Leyla (zu den Zuschauern): „Weinende Frauen, im Namen des Propheten, bringet die Hochzeitssänfte für Aly-Ekbér! Der Herbst ist gekommen, der Schmerz hat mich gebrochen, mein Herz ist in Asche, mein Auge in Thränen. Alle Blumen heben ihre Häupter der Sonne entgegen, nur meine Blume ... sie neigt ihr Haupt."

Houssein erhebt sich und schreitet auf den Leichnam zu, während die Frauen und Kinder ihre Häupter mit Sand bestreuen: „Die Mächte des Kummers haben aufs Neue meine Seele dahingerissen. Die getäuschten Hoffnungen auf Aly-Ekbér sind mir in den Sinn zurückgekehrt. Nimm meinen Arm, hochherzige Zeynéb, führe mich dahin, wo die Stätte Aly-Ekbér's leer steht." (Er steht vor dem Leichnam): „Deinem Leibe, feucht von Blut, o Aly-Ekbér, Heil! Junger Held, vom Stahle gestürzt, o Aly-Ekbér, Heil! Warum tröstet du mich nicht, mein Sohn? Warum schweigest du meinem Gruss? Meinem Antlitz öffne Dein Auge; auch ich, Houssein, bin Dein Vater, siehe mich an, o Aly-Ekbér! Wäre es, dass Deine Seele mir zürnen könnte, weil ich, Licht meiner Augen, nicht Sorge getragen habe, Dir eine Gattin zu geben? Ich, Dein Vater, vor Durst verschmachtend, bis zu diesem Augenblicke habe ich keinen Fehl an Dir gefunden, und nun, hier stehe ich vor Dir, ich, Houssein, und Du, Du bleibst am Boden liegen! Warum mir die Ehrerbietung versagen? Kränke mich nicht so im Angesichte des Feindes. Ich führe Dich zum bräutlichen Lager. Küsse mir die Hand! Ach, die Pfeile und Lanzen haben Deinen zarten Körper durchbohrt. Wozu diess, als um Houssein vor Kummer sterben zu lassen? Dieser Schmerz, den du mir bereitest, in einem Augenblicke hat er aus mir einen müden Greis gemacht: siehe, wie ich, Dir zur Seite, zu Boden sinke?" (Die Frauen und Kinder bedecken sich mit Sand.)

Omm-Leyla: „Ach es war nicht Deine Gewohnheit, der Ehrerbietung uneingedenk zu sein, mein Aly-Ekbér! Siehe, da steht vor Dir Houssein, und du bleibst in Gegenwart Deines Vaters am Boden liegen? Weine nicht so, mein Houssein, möge ich Dir zum Lösegeld dienen, und Tausende von Aly-Ekbér's, gleich dem meinigen!"

Houssein. „Mässigt, ihr Frauen, den Taumel eures Schmerzes, Zobeydéh-Fathemen zu Liebe. Führt meine Tochter daher, ihr Töchter der Fathemeh. Schreite ins Brautgemach, o Kassem, dass ich die Hand dieser armen Zobeydéh-Fathemeh in Deine Hand lege. Fathemeh-Soghra, wo weilt sie, um die Vermählte zu schmücken? O hätte diese Hochzeit noch zu den Lebzeiten Fathemeh's stattgefunden!*)"

Zeynéb. „Mögen die Frauen nun die Segnungen sprechen. Herbei die Blumensträusse für den Bräutigam. Und Du, Kassem, Rosenknospe im Garten des Herzens des Imam Hassan, hefte Deine freudeglänzenden Augen auf das Antlitz Deiner Braut!"

*) Mit dieser letzteren „Fathemeh" ist die Gemahlin Aly's und Mutter Houssein's gemeint. Der Graf Gobineau bemerkt zu dieser Stelle: „Ich habe hier die drei Fathemen wohl zu unterscheiden gesucht. Die Schönheit des Originales beruht hingegen darauf, dass sie in dem Geiste des Hörers sich mit einander verschmelzen."

Umm-Leyla (an der Leiche Aly-Ekber's): „Nur Alle, mein Sohn, spenden Kassem Blumen; ich aber, ich werde ihm eine Deiner Locken geben! Könnte ich Dein Lösegeld sein, o Kassem, der Du den dir noch unbekannten Gegenstand Deines Verlangens schauen wirst. Mein Aly-Ekber sendet Dir seine Heilwünsche!"

Kassem und seine Braut (zugleich): „Aly-Ekber, wo weilest Du? leer ist dein Platz! In dieser traurigen Welt — leer ist Dein Platz!"

Flötenbläser und Tamburinschläger treten, auf ihren Instrumenten spielend, in das Tekyeh; Stallknechte führen reich gezäumte und mit gestickten Decken bekleidete Rosse herein. Kassem besteigt einen derselben und wird im Aufzuge von den Kindern und Frauen, mit Ausnahme Umm-Leyla's, geleitet. Man wirft ihm Blumen zu. Hinter ihm her schreiten die Musiker, Trauerweisen spielend und eine schwarz verhüllte Bahre für Aly-Ekber mit sich führend.

Hier wird eine Veränderung der Scene angenommen. Man ist in der Wüste, ausserhalb der Zelte, zwischen diesen und den syrischen Truppen. Fanfaren von Trommeln, Trompeten und Kerna's. Es erscheinen der General Yezyd, Ibn-Sayd und Shemr.

Ibn-Sayd: „Was bedeutet dieses Aechzen und Klagen auf dem Schlachtfelde, Shemr?"

Shemr: „Vielleicht sind diese Gazellen-Klagerufe das Stöhnen Derer, die vor Durst sterben."

Ibn-Sayd: „Mich sollte dünken, dass es eine Hochzeit sei! Man vernimmt das Geräusch des Händeklatschens!"

Shemr: „Es ist wohl eine Scene des Jammers. Die Frauen zerschlagen sich Brust und Haupt."

Ibn-Sayd: „Der Schrei einer Frau trifft mein Ohr. Sie beweint einen Todten."

Shemr: „Umm-Leyla ist's, die grosse Mutter des erschlagenen Aly-Ekber."

Ibn-Sayd: „Und doch, es scheint, der König des Glaubens feiert in der Wüste eine Hochzeit."

Shemr: „Wem sollte er die Hochzeit bereiten, und wem die Augen küssen?"

Ibn-Sayd: „Es ist Kassem, den er vermählt, um ihn zufrieden zu stellen."

Shemr: „Ermächtige mich, ihnen meine Glückwünsche zu bringen."

Ibn-Sayd: „Es steht Dir frei, geh'! bringe dem von der ganzen Welt verlassenen Könige Deine Wünsche, und füge die meinen und die Ibn-Ziyyad's und Yezyd's hinzu!"

Shemr (mit grosser Stimme höhnend zum Imam Hossein): „Blume im Garten der Schöpfung, empfange meine Wünsche! Zur Freude Kassem's, Deines Eidams, empfange meine Wünsche! Die Welt erinnert sich nicht, dem Hochzeitsfeste, das Du bereitest, Aehnliches gesehen zu haben. Empfange meine Wünsche! Ehe sich noch diese Versammlung der Freude in eine Versammlung der Trauer wandelt, empfange meine Wünsche! Kassem aber bereite sich, das Martyrium zu empfangen!" (Er geht ab, man befindet sich wieder in den Zelten.)

Hossein (auf seinem Thronsitze): „Wieviel Thränen um Deine Härte, neuerer Himmel! welche Pfeile lässest du in den Grund meiner Seele dringen! Schon ist die Sehne gespannt, mich zu tödten; die Hand des Schicksals schwingt den Dolch der Gewalt. Wohin fliehe ich? was thue ich? wo finde ich Hülfe und Rettung?"

Kassem (zum Imam): „Bei Gott, wie lange verharrest Du so mit gesenktem Haupt und bedrängtem Herzen, mein Ohm? Es ziemt sich nicht, dass ein Mann von Ehre unter der Last erliege. Bei dieser Hochzeit, o Gott, habe ich noch nichts als Schmerz gesehen. (Zu Zubeydéh): „Gott schütze Dich, denn ich, ich verlasse dich, o meine Braut! (Er umarmt sie. Zubeydéh erwidert seine Liebkosungen. In einem neuen Wechselgesange strömt die Klage der Liebenden aus.)

Zubeydéh: „Du, dessen schlanker Wuchs der Cypresse gleicht, schreite leise, leise; fliege den traurigen Augenblick, leise, leise!"

Kassem: Blühender Zweig, weine wie die Nachtigall, leise, leise! Flammende Seufzer ziehe aus Deinem Herzen, leise leise!"

Zobeydèh: „Sohn meines Oheims, der Rauch des Schmerzes wirbelt in meiner Seele. Komm', setze dich, stille den Aufruhr Deines Herzens, leise, leise!"

Kassem: „Du deren hyazinthengleiche Haare in Locken sich ringeln, rund, wie die Frucht des Nussbaumes, erfülle mit Thränen Deine mandelförmigen Augen; lasse den Saft der Granate auf die Blätter der Rose träufeln, leise, leise!"

Zobeydèh: „O komm'! sitze einen Augenblick bei mir; der Glanz Deines Angesichtes ist die Fackel, die uns Alle erleuchtet, lasse mich um dich kreisen, wie der Schmetterling, leise, leise!"

(Zobeydeh erfüllt einen alten Gebrauch der Ehefurcht und Liebe, indem sie ringsum Kassem schreitet.)

Kassem: „Du verwirrst mich, arme Neuvermählte! Du entwindest meinen Händen die Zügel meines Willens, leise, leise!

(Er steht auf, um sich zu entfernen, Zobeydèh hält ihn am Saume seines Gewandes zurück.)

Kassem: „Lasse mein Gewand, wir gehören nicht uns selbst!"

Zobeydèh: „Entziehe meiner Hand nicht den Saum Deines Kleides! ich habe keine Kraft, ich habe keine Entsagung mehr!"

Kassem: „Was sagst Du? Seit wann empfinden Neuvermählte ein anderes Gefühl als Freude?"

Zobeydèh: „Die Leute sagen oft: Diese Verlobte hat Leid getragen!"

Kassem: „Weh'! wie sprichst Du wahr! Dieser goldene Schleier wird nicht auf Deinem Haupte bleiben."

Zobeydèh: „Nein, muss ich fern von Dir sein, so wird ein schwarzer Schleier mein Haupt bedecken."

Kassem: „Sorge nicht, mit Deiner Mutter wirst Du gefangen fortgeführt werden."

Zobeydèh: „Wem wirst Du mich anvertrauen, da Du so eilend entweichst?"

Kassem umarmt sie noch einmal und verlässt sie. Er bittet den Imam ihm selbst das Leichentuch anzulegen, damit er in den tödtlichen Kampf ziehen könne.

Houssein zerreisst ihm das Gewand „wie man ein Blatt zerreisst", und heftet ihm das Leichentuch um die Schultern. Er küsst ihn auf die Stirn und entlässt ihn. Kassem steht nach arabischer Sitte in sein Leichentuch gehüllt da, um in den Kampf auf Leben und Tod zu gehen.

Kassem: „Durch die Güte meines grossmuthigen Oheims ist der Augenblick gekommen, da ich mein Leben zu dem Gipfel aller Leben erhöhen werde. Es ist Zeit, dass die einzelne Perle aus ihrer Muschelschaale scheide, und eile, in die Krone des höchsten Lebens zu gelangen."

Abdoullah (Kassem's Bruder, ganz junges Kind, sich an Kassem schmiegend:) „Siehe, Bruder, in der Noth, die mich zwingt, weiss ich mich nicht zu beherrschen."

Kassem: „Ich gehe zu Hassan, unserem Vater, mein Bruder. Ich gehe, ihn von Houssein zu grüssen."

Abdoullah: „Gehst Du gegen die Treulosen zu kämpfen, ich will es nicht, will es nicht!"

Kassem: „Lasse mich ziehen, Du, dessen Lösegeld ich bin! Lasse mich für unseren Oheim das Leben dahingeben."

Abdoullah: „Ich dachte am Tage Deiner Hochzeit zwei brennende Fackeln vor Dir her zu tragen."

Kassem: „Statt der Fackeln der Freude wirst Du die Lichter auf meinem Grabe anzünden."

Abdoullah: „Wem vertrauest Du die vermählte Braut? Mein Herz ist voll Gram um sie."

Kassem: „Komm, in Deine Hände vertraue ich die vermählte Braut, die ich ohne Schutz und Stütze in dieser Wüste zurücklasse."

Abdoullah: „Und mich, wessen Händen vertrauest Du mich an, mich, dessen Haupt das Lösegeld Deiner Füsse sei?"

Kassem: „Ich vertraue Dich, mein Bruder, den Händen unseres erhabenen Oheims." (Zu Houssein:) „O mein Oheim, mein theurer Oheim, Dir übergebe ich Abdoullah, o Houssein! Licht meiner Augen! ich lege seine Hand in die Deine. Er ist ohne Stütze und ohne Freund; o mein Oheim, beschütze ihn. Sein Schmerz um mich, wenn ich nicht mehr bin, wird in jedem Augenblick des Trostes bedürfen."

Der Imam Houssein: „Ich erliege der Last des Kummers um diese beiden vaterlosen Kinder. Siehe mein Elend, o Ewiger, o Gerechter! Abdoullah ist die Seele seines Oheims; der Erwählte meines Herzens; er ist die Erinnerung an Hassan, den Herrn der Menschen."

Kassem (zu Zobeydeh): „Komm, meine Braut, dass ich noch einmal dich sehe, noch eine Blüthe der Freude aus dem Garten Deines Antlitzes pflücke!" (Sie umarmen sich.)

Kassem und Zobeydeh (zugleich zu den Zuschauern): „Freunde, Derer beraubt, die ihr liebt, weinet mit uns über die Trennung. Meine Freunde, wehe, wehe über die Trennung! Die Trennung tödtet uns; wende Gott unser Leid!"

Kassem: „Unser nächstes Wiedersehen wird bei der Auferstehung sein. O heilige Familie, lebe wohl!"

Omm-Leyla: „Lösegeld meiner Seele, Kassem! Theurer! Warum hast Du der Leiche meines Aly-Ekbér kein Lebewohl gesagt?"

Kassem (zu der Leiche des Aly-Ekbér's): „Aly-Ekbér, Sohn meines Oheims, mein Tapferer! so jung verliebst Du dem Tode! Auch mich, so jung, siehe hier ohne Hoffnung. Säbel und Dolch haben Dich in Stücke zerrissen. Ach, ich habe Deine Hochzeit nicht gesehen! Sind wir auch jetzt getrennt, betrübe dich nicht, ich folge Dir nach!"

Omm-Leyla (zu Kassem): „Wenn du feuchten Auges den Garten des Paradieses betrittst, kusse für mich das Haupt Aly-Ekbér's!"

(Fanfare. Ein Stallknecht führt das Schlachtross vor, Kassem besteigt es und ergreift einen Schild; Ibn-Sayd, Shemr und Soldaten in Panzern aus Eisenringen treten auf.)

Kassem (den Säbel in der Hand, zu den Feinden): „Ihr hinterlistigen und wilden Füchse, wer von euch begehrt sich mit mir zu messen? Auch ich bin eine Frucht des königlichen Baumes; auch ich bin ein Schmuck und ein Kleinod der Krone und des Thrones, auch ich bin einer der Strahlen der königlichen Gestirne; ich bin der Sohn Hassan's und der Neffe Houssein's."

Shemr: „Zerreisst ihn, Soldaten! Machet seine Freunde zu Zeugen seines Todes!"

Kassem: „O Du Rechte Gottes, Licht meiner Augen, Imam Houssein, siehe auf mich! Herr der Herren, günstiger Mond, Imam Houssein, siehe auf mich!"

(Fanfare, Kampf. Kassem und die Syrer verlassen streitend das Tekyéh; man verliert sie aus dem Auge.)

Houssein: „Ihr Verwaisten, lasset die Seufzer eures Kummers aufsteigen. Leget Alle den Koran auf das Haupt, und flehet für Kassem, denn er ist allein im Streite!" (Alle Frauen und Kinder legen den Koran auf das Haupt und bestreuen sich mit Sand.) „O Herr und Gott! Um des Propheten Willen rufe ich Dich an"!

Zobeydèh (im Zelte verborgen): „O Gott, o mein Meister! Amen, amen!"

Houssein: „Aly, Gemahl Fathemens, der Herrin der Auferstehung, gieb Kassem den Sieg, der hilflos kämpft! bewahre ihn vor der Bosheit des verruchten Azrek!"

Zobeydèh (wie oben): „O Gott, o mein Meister! Amen, amen!"

Houssein: „Von welchem unglücklichen Wesen kommt diess klagende Stohnen, meine Schwester? Wer ist hinter dem Zelte verborgen? Wer ruft: Amen?"

Zeyneb: „Diese Schreie kommen von der verzweifelten Gattin Kassem's, deren Augen Perlen des Schmerzes um ihren Gemahl vergiessen".

Houssein (zu Zobeydèh): „O Vermählte! Bekümmertes Herz! Vergehe nicht in dem Schluchzen Deiner schmerzerfüllten Brust!"

(Fanfare. Kassem erscheint wieder, er steigt vom Pferde und schreitet auf Houssein zu, die Frauen und Kinder umgeben ihn).

Kassem: „Mein Ohm, Du bist König! Kassem ist Dein Feldhauptmann! Höre, was ich Dir sage: möge mein Leben das Lösegeld Deines Kummers sein! Wenn ein General den Sieg davonträgt, empfängt er ein Ehrengeschenk; Kassem hat triumphirt, o mächtiger Herrscher! Azrek, der Hauptmann der syrischen Truppen, ist durch meine Waffe in den Sand gestürzt und badet in seinem Blute. Ich habe die Reihen der verruchten Armee zum Weichen gebracht. Beehre Kassem durch ein Geschenk, denn er ist Dein Soldat. Sieh', Dein Eidam ist das Haupt und der Führer Deiner Treuen".

Houssein: „Möge ich das Lösegeld Deines Antlitzes sein! sprich; welches Geschenk begehrst Du? Möge ich das Lösegeld der Kraft Deines Armes sein! sprich; welches Geschenk begehrst Du? Möge ich das Lösegeld Deiner Hand und Deines Schwertes sein! sprich; welches Geschenk begehrst Du? Ich verweigere Dir meine Seele nicht; sprich; welches Geschenk begehrst Du?"

Kassem: „Meine Zunge verdorrt in meinem Munde, o mein Oheim. Wasser ist das Geschenk, das ich erflehe".

Houssein: „Kassem, Du beleidigst mich mit Schmach! Was soll ich thun? Du willst Wasser; hier ist kein Wasser".

Kassem: „Könnte ich meinen Mund benetzen, ich brächte es mit den Leuten von Kouis zu Ende".

Houssein: „Bei meinem Leben, ich habe keinen Tropfen Wassers!"

Kassem: „Wäre es erlaubt, ich netzte meinen Mund mit meinem eigenen Blute".

Houssein: „Theures Kind, was vermag ich zu thun gegen die Gebote des Propheten?" *)

Kassem: Ich flehe Dich an, lasse meine Lippen nur angefeuchtet werden, und — ich gebe Dir mein Wort — ich werde der Feinde Meister".

Houssein (seinen Mund auf den Mund Kassem's druckend): „Gehe jetzt, möge Dich Aly, der Sohn Aboutaleb's, auf dem rechten Wege geleiten".

Kassem's Mutter: „Halte ein, mein theueres Kind! Kaum Jüngling, brichst Du das Herz Deiner Mutter, so bald, o so bald!"

Zobeydèh: „Dein Brautgemach ist eine Kammer des Todes geworden, o Sohn meines Oheims, so bald, o so bald!"

Kassem's Mutter: „Du entgleitest meiner Hand, Stab meines Alters, wehe! o wehe!"

Zobeydèh: „Er reisst sich von mir, der Ebenvermählte, wehe! o wehe!

*) Da das Blut von Natur unrein ist, kann Kassem sich nicht ohne Vergehen den Durst damit löschen. Anm. Gobineau's.

Kassem's Mutter: „Seele Deiner Mutter, glücklos Verlobter, was beginne ich?

Zobeydèh: „Mit meinem Herzblute nähre ich mein Leben!"

Kassem: „Wehe mir! von allen Seiten fällt Salz in meine Wunden! Ich Unglückseliger! Wo ist das Heilmittel gegen so viele Schmerzen? Von der einen Seite her setzt das Stöhnen meiner Mutter mein Herz in Brand; von der anderen werfen mich die Thränen meiner Gattin in schreckliche Verwirrung. Wohin soll ich meine Augen richten? Auf den Schmerz, auf das Leid, auf das Antlitz meiner Mutter; oder auf das meines jungen Gemahls?"

Zobeydèh und Kassem (zugleich, zu den Zuschauern): „Ihr Gläubigen! um zwei freundlose Unglückliche vergiesset blutige Thränen; seufzet; saget in eurem Kummer: die Trennung ist schrecklich! Die Trennung ist das Elend!"

Kassem (zu Zobeydeh): „Zu meinem Gedenken nie hülle dich ferner in grünes oder rothes Gewand; sei immer schwarz gekleidet, damit die Leute sagen: ihr Gatte ist todt. Am Tage der Auferstehung sehen wir uns wieder. Ich lasse Dich, lebe wohl!"

(Shemr und seine Soldaten erscheinen im Tokyèh. Kassem besteigt das Ross und zieht seinen Säbel. Fanfare, Kampf. Kassem und die Syrier verlassen das Tokyèh.)

Zobeydèh (allein): „Du bist dahin, und mit Dir, Sohn meines Oheims, ist mein Glück dahin. Meine Zärtlichkeit konnte Dein Herz nicht rühren; ach! ist es so, so denke nicht an mich, die Verschmähte, die ich Deine Gattin bin: aber sieh' in mir, was ich sonst noch bin, die Enkelin des Propheten, und um dessen willen liebe mich!"

Kassem (Sein Pferd ist mit einer blutenden Decke bedeckt, in welcher eine Menge blutiger Pfeile hatten. Auch sein Gewand ist von Pfeilen durchbohrt. Sein Helm ist ihm vom Haupte gefallen; eine blutende Wunde zieht sich über sein Haupt und reicht bis zur Mitte der Stirn. Sein Gesicht ist von Blutbächen überrieselt; seine Hände sind davon roth. Er hat seinen Schild und Säbel verloren. Fanfaren und Trommeln): „O Aly, Herr der Heerscharen! Zu Hilfe, mein erhabener Ahn, zu Hilfe! (Er fällt und stirbt.)

Shemr (tritt ein und schwingt seinen Säbel): „Schöne Vermählte, in Verzweiflung Versenkte, hervor, komme hierher! Kassem ist wiedergekommen, dich zu grüssen. Hervor, komme hierher!"

Housseïn: „Herbei, Zeynèb! Kassem ist wahrhaft vermählt! Seine Hochzeit ist die ewige Trauer von Kerbela geworden! Sein Brautgemach soll schwarz behängt werden; sage seiner Gattin, dass sie sich in Trauer kleide!"

Zeynèb: „Wenn seine Gattin den schwarzen Schleier anlegt, seine Mutter, gewiss, wird vor Schmerz vergehen. Wie konnte ich, ich, sein Brautgemach schwarz behängen? Möge lieber der Himmel den Staub meines Leibes dem Winde preisgeben! Erhebe dich, theurer Neffe, beim Stöhnen meiner Stimme. Wohlan, es sei! ich werde Dein Brautgemach in Trauer kleiden".

Kassem's Mutter (zu Zeynèb): „Arglistige der Fathemèh, was beginnst Du? Hättest du vernommen, dass sie meinen Sohn getödtet haben?"

Zeynèb: „Halle Dein Haupt in Schwarz, meine Schwester mit dem zerrissenen Herzen! Gott erhalte Dein Leben! Dein Kassem — ist nicht mehr!"

Kassem's Mutter: „Wehe, mein Geschick ist erfüllt, mein Sohn erschlagen. Herbei, junge Gattin, meine Seele ist in Verzweiflung; herbei, junge Gattin meines armen, tapferen Kindes, dass ich den schwarzen Schleier über Deine Haare breite. O Herr, o mein Gott! Möge es nie eine Mutter geben, wie mich. Das Schicksal hat meine Hand in die Hand des Unglücks gelegt."

Zobeydèh: „Unglücklicher Kassem! Möge ich das Lösegeld Deines Glaubens sein! Komm einen einzigen Augenblick in das bräutliche Gemach, wo Deine

Stätte leer geblieben ist. Deine blutende Hand, führe sie aber meine Augen. Und sieh! was ist mehr roth, diese Hand oder die eigene Farbe dieser Augen?"

Die Mutter Kassem's (zu der Mutter Aly-Ekber's): „Heil Dir, Mutter eines Jünglings, den der Tod dahingerafft!"

Die Mutter Aly-Ekber's: „Heil Dir, meiner Schwester, der Verlassenen, Trostlosen!"

Die Mutter Kassem's: „Weiss Deine Liebe schon, was mir begegnet ist?"

Omm-Leyla: „Dass ich für Dich sterben konnte! Was ist die Ursache Deiner Thränen?"

Kassem's Mutter: „Siehe diese Neuvermählte an meiner Seite in Trauer gehüllt, meine Schwester!"

Omm-Leyla: „Was giebt es? Das Unglück hat meinen Geist verstört?"

Kassem's Mutter: „Meine junge Blume liegt in ihrem Blute."

Omm-Leyla: „Jetzt begreifst Du den Zustand meines Herzens."

Kassem's Mutter: „Kassem, so jung, ist das Lösegeld Deines liebenswürdigen Aly-Ekber geworden."

Omm-Leyla: „Aly-Ekber ist das Lösegeld aller Shyiten geworden."

Die Mutter Kassem's: „Willst Du weinen, komm! vereinigen wir uns und denken wir an etwas Anderes."

Alle Darsteller erheben sich und sprechen gemeinschaftlich das Schlussgebet: „O Gott, trenne nie die Hand des Sieges, dieser schönen Braut, von der Hand Nasreddin-Shach's, des Königs, des Siegels vom Ruhme Djemshyd's."

„Möge Der, der diese Trauerversammlung eingerichtet, und Jeder, der um zu weinen dazu gekommen ist, von Dir aufgenommen werden, zum Gedächtnisse Muhammed's, des Siegels der Prophetie!"

„Möge den Frauen vergeben werden um Fathemens Willen, den Männern um Aly's Willen, des Spenders vom Quelle der Unsterblichkeit; den Jünglingen und den Alten um Aly-Ekber's und um Kassem's Willen!"

„Allen Darstellern, gieb, o gütiger Gott, ein langes Leben, und endlich, schütze Felay!"

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XVI. Eine „preisgekrönte" Schrift.

(Die Verwerthung des deutschen Sagenstoffes im Geschichtsunterricht der Volksschule.)

Von J. H. Löffler,
Volksschullehrer

I. Was der Preisgekrönte vom Geschichtsunterrichte in der Volksschule denkt.

Als 1871 wieder ein deutsches Reich hergestellt worden war, fing man allerorten an, sich ungemein „Deutsch" zu gebärden. Auch „die pädagogische Gesellschaft zu Leipzig" hatte 1874 eine deutsche Anwandlung und setzte einen Preis von 100 Thlrn. auf die beste Lösung der Aufgabe: *„Die Verwerthung des deutschen Sagenstoffs beim Geschichtsunterricht der Volksschule"* — welche

Aufgabe „theoretisch und praktisch" zu lösen gefordert ward. Nach einer Bekanntmachung der Gesellschaft unter dem 2. Sept. 1874 ward der Preis der Arbeit des Lic. Hermann Sevin, Privatdozenten in Heidelberg, zuerkannt. Diese Arbeit ist 1875 im Verlage der H. Laupp'schen Buchhandlung in Tübingen erschienen und beginnt: „Sagenstoff in der Volksschule! Wer reitet so spät?" — Dass erst 7 Jahre nach dem Erscheinen dieser Schrift ihrer gedacht wird, könnte den abermaligen Ausruf veranlassen: „Wer reitet so spät?" — Wir Deutsche reiten nicht so hastig; — und da, wie es scheint, der grosse „pädagogische" Haufen noch heute mit den Ansichten des Dozenten Sevin des alten Weges wandelt: so sei mein „später Ritt" gewagt; wir werden dabei immer noch rechtzeitig erfahren, wie in unserer Zeit ein preisgekrönter Vertreter moderner Philologie und Pädagogik über den Werth unserer nationalen Sagenwelt denkt, über welche uns ein grosser deutscher *Künstler* bereits eine etwas andere Meinung verschafft hatte.

Nachdem Sevin konstatirt hat, dass „mit der intellektuellen Ausbildung die des Gemüths vollkommen gleichen Schritt halten" müsse, und dass „unser Vaterland Charaktere braucht, die zur geistigen Selbstständigkeit erzogen sind, und die es, wenn nöthig, *über sich bringen* können, *selbst ihr liebes Ich* für die idealen Güter des Lebens zu opfern", fährt er fort:

„Es mag sein, dass früher, als es noch kein deutsches Reich gab, auch der Mangel an nationalen Idealen weniger fühlbar wurde; seitdem wir aber national geeinigt sind, seitdem wir nicht mehr nur in Sprache und Sitte, sondern auch in Recht und Gesetz mehr und mehr eins werden, seitdem es sich das Bedürfniss ein mehr und mehr dringendes, den deutschen Nationalcharakter in einigen Persönlichkeiten gleichsam mit Augen sichtbar, mit Händen greifbar der Jugend vor die Seele zu stellen."

Diese Aufgabe der *Verständlichkeit* fällt dem Geschichtsunterrichte zu, und es scheint, als halte Sevin diese für den alleinigen Grund, aus welchem der Geschichtsunterricht in die Volksschule gehöre. Dass sich das ausgesprochene „Bedürfniss" erst herausstellen soll nach der nationalen Einigung, also nach 1871, — diese mindestens kuriose Behauptung widerlegt Sevin selbst alsbald durch die Bemerkung, dass die Schulgesetzgebungen schon seit „*Jahrzehnten*", also vor der Neugründung des deutschen Reiches, Geschichtsunterricht in der Volksschule fordern. Eine eigentliche Begründung der Nothwendigkeit des Geschichtsunterrichtes in der Volksschule hat also vor der Hand der Verfasser nicht gegeben, und seine einseitig fundirten Entscheidungen enthalten obendrein Widersprüche, welchen wir noch weiter begegnen werden.

Durch die oben bezeichnete *sittliche* Seite des Geschichtsunterrichts aber soll nach Sevin „die Selbstthätigkeit des Einzelnen möglichst" gesteigert, soll in den Herzen der Kinder (d. i. der „*unlateinischen Bauernjungen*", wie er sich auch ausdrückt) „der Entschluss erweckt, ein der Vorfahren würdiges Mitglied unserer Nation zu werden", soll ermöglicht werden „als Mitglied ins rauhe Leben hinaus die Erziehung zur Willensenergie, die Tugenden zu üben, die unsere Nation gross gemacht, die Fehler zu meiden, die früher so unsägliches Elend über unser Vaterland gebracht haben". Das klingt recht schön, ist aber auch nur Geklingel; denn aus den unlateinischen Bauernjungen pflegen nicht Könige, Minister u. s. w., d. h. treibende Elemente in der Geschichte, zu werden; sie werden einst nur ein Theil des Materials, des Mediums, durch welches die treibenden Mächte arbeiten und das „unsägliche Elend des Vaterlandes" hervorbringen. Deutsche Biederkeit, Treue, Rechtschaffenheit, kurz alle jene Tugenden, welche das Ideal des Deutschen charakterisiren, und welche namentlich in der Umgebung der unlateinischen „Bauernjungen" noch am ursprünglichsten anzutreffen sind, frei von den oxydationsspuren der „dermaligen Bildung der Gebildeten", — können überhaupt nicht

direkt durch den Unterricht in der Jugend angebaut werden, sondern allein durch die *Zucht*, durch Gewöhnung und Uebung von Kindsbeinen an im *Haus*, in der *Schule* und im *Leben* bis zur Mündigkeit hinauf und weiter hinaus. Und das können nur lebendige, leibhaftig vor den Augen wandelnde Vorbilder wirken, nicht historische Schemen, das können nur biedere strenge *Väter* und zartsinnige *Mütter*, — kernige, gesunde und tüchtige — wenn auch unlateinische — *Volksschullehrer*, — uneigennützige, wohlwollende, sparsame, strengrechtliche, nüchterne *Dienstherrschaften*, *Meister*, *Gemeindeglieder*; oder, wie Paul de Lagarde sich ausdrückt:

Man kann nicht Menschen bilden, denn nur das Leben bildet, und braucht zu seinem Bildungsgeschäfte nicht den Cornel und den Sophocles, nicht die Mathematik und sonstige Schulwissenschaften, sondern die lebendigen Menschen, welche es dem zu Bildenden in den Weg wirft, meinethalben auch Lehrer, falls diese lebendige Menschen sind; es braucht Krankheit und Tod, Glück, Amt, alles was dem Menschen begegnet, und das ihm, wenn er es als Gymnasiast erlebt, nicht als Gymnasiasten begegnet." — — „Schulen sind nicht Erziehungsanstalten in dem Sinne, dass sie die Aufgabe hätten, die Herrschaft eines bestimmten Ideals sittlicher Vollkommenheit in den ihnen anvertrauten jungen Menschen anzubahnen, nicht einmal in dem Sinne sind sie es, dass sie verpflichtet wären, ein solches Ideal theoretisch ihrer Jugend bekannt zu machen. Wäre Deutschland einig, während es nur in seiner grösseren Hälfte politisch geeint ist, so würde möglich sein, ein solches Ideal in den Schulen aufzustellen und zu empfehlen. Denn jenes Ideal wäre eben das, wodurch Deutschland einig wäre: jeder Vater, jede Mutter, jeder Lehrer würde es im Herzen tragen; es flösse wie Sonnenglanz und laue Luft belebend und erfreuend durch alle Herzen."

Der Geschichtsunterricht als solcher ist, nach unserer Meinung, nothwendig schon wegen des blossen Wissens um die Thatsachen, sonst bleibt die Gegenwart als Kopf der Vergangenheit unverständlich. — Die Natur hat dafür gesorgt, dass das Kind ämsig an der Erweiterung seines Horizontes arbeitet; ist es mit seiner alltäglichen Umgebung durch Erfahrungen und Belehrung der Aelteren auf Anregung des kleinen Fragers einigermaassen im Reinen, so tritt es in das Stadium des geistigen Zurück- und Vorschauens: es fragt über Vergangenheit und Zukunft. Bald lässt es die Zukunft als ein Versiegeltes fallen und lernt die Vergangenheit als reiche Fundgrube für seinen Wissensdrang erkennen. Dieser muss befriedigt werden zur Erweiterung des Horizontes. Die Dinge, Menschen und Ereignisse der Gegenwart erscheinen im Anschluss an eine, wenn auch bescheidene, historische Perspektive in anderem, richtigerem Lichte. Aufgang und Niedergang kommen durch Parallelkreise in Beziehung. Das Kind bekommt durch die Geschichte eine Ahnung von ewigem Wechsel und einem ewig Feststehenden, Bleibenden. Es lernt Grosses und Kleines, Erhabenes und Niedriges, Edles und Gemeines, Göttliches und Menschliches unterscheiden, stärkt seinen Unterscheidungssinn, und die Gemüthssaiten für Wohlgefallen und Missfallen werden immer empfindlicher und zuverlässiger. — Bevor das *Ideale* als solches dem Kinde entgegentreten und auf das Kind einwirken kann, muss dieses schon eine gewisse Summe von Thatsachen erfahren und von Erkenntnissen sich erworben haben. Nur durch den Geschichtsunterricht kommt es zu der Erkenntniss, dass es einem bestimmten Volke angehört, lernt es als Kind sich schon fühlen als Element einer Gemeinschaft, lernt das Eigenthum dieser Gemeinschaft kennen und lieben: das Vaterland, sein Volk, seine Litteratur, seine Kunst, seine Religion werden ihm Güter, Schätze, welche zu vertheidigen in der Zeit der Noth sich der feste Wille und Muth ganz von selbst einstellt — ohne besonders gedrechselte nationale Vorbilder und ohne besondere patriotische Salbaderei. Der Geschichtsunterricht ist es, welcher dem Menschen sein *Daheim* gibt. Das ist die bedeutsamste Seite desselben für die Volksschule.

Sein aber, in seiner Sache nach den geeigneten *Vorbildern* zur Erregung des nationalen Geistes in den Kindern der Volksschule, spricht zunächst aus dem

Geschichtsunterrichte „einfach die Geschichte der Inder und Chinesen"; die Geschichte der Israeliten, Aegypter und Phönizier, „besonders aber die der grossen asiatischen Weltreiche" weist er dem Religionsunterricht zu, und auch „die eigentliche Geschichte des klassischen Alterthums" will er „von der Volksschule *ausgeschlossen wissen*". Dass nun Sevin eine „höhere Bürgerschule ohne Latein" nicht zur Volksschule rechnet, ist eigenthümlich. Von dieser „höheren Bürgerschule" muss jedoch *auch* die Geschichte des klassischen Alterthums fernbleiben, weil jene als *lateinunkundig* diese nicht versteht! — Nach seiner Ansicht ist zwischen „lateinkundigen Jungen" und solchen, die *überhaupt gar keine fremde Sprache erlernen*, die „Kluft zu gross".

„Aber auch die *Volksschullehrer*", so fährt er fort, „sind ihrer ganz überwiegenden Mehrzahl nach irgend einer Fremdsprache nicht mächtig und darum auch, wir sprechen die Häresie ruhig aus, nur in einer verschwindend geringen Anzahl im Stande, sich in den Geist jener nach *Raum und Zeit so entfernten* Nationen so zu versetzen, dass der Geschichtsunterricht für die Jugend wirklich *innerlich* (etwa äusserlich?) nutzbringend werden könnte".

„Nach Raum und Zeit so entfernten Nationen?" Herr Sevin! was könnte Ihnen ein unlateinischer Volksschullehrer daraufhin alles sagen! Ebräisch können Sie, gut! Sie stehen also mitten im jüdischen Volk: die Schranken von Raum und Zeit sind gefallen. Aber die Volksschullehrer können *nicht* Ebräisch, und Sie verlangen von ihnen, dass sie den Religionsunterricht ertheilen sollen, d. h. sie die Geschichte des israelitischen Volkes und mehrer anderer — *„nach Raum und Zeit so entfernten Nationen"* — zuweisen, deren Sprachen die Volksschullehrer und — Sie selbst vielleicht nicht „mächtig" sind. — Indisch können sie vielleicht nicht, Chaldäisch, Assyrisch, Babylonisch, Aegyptisch, Arabisch vielleicht auch nicht. Wie können Sie sich unterstehen, von diesen „nach Raum und Zeit so entfernten Nationen" Etwas zu wissen? Können Sie den Shakespeare im Urtext lesen? Wenn nicht — was verstehen Sie von der „weissen und rothen Rose?" —

Doch hören wir weiter:

„Wozu sollen denn unsre Bauernjungen philosophische Betrachtungen darüber anstellen, ob die Republik oder die Monarchie die bessere Staatsform ist, und ob also Cäsar oder Augustus gut oder schlimm daran thaten, die Monarchie einzuführen?"

Aus diesem Passus folgt 1) dass „lateinkundige" Jungen fähig sind, „philosophische Betrachtungen" anzustellen, 2) dass durch „philosophische Betrachtungen" die „Entfernung nach Raum und Zeit" zwischen den deutschen „Jungen" der Gegenwart und den alten Römern getilgt werden kann, 3) dass der Geschichtsunterricht überhaupt in „philosophischen Betrachtungen" besteht, 4) dass die „Bauernjungen" doch auch fähig sind, „philosophische Betrachtungen" anzustellen, wenn überhaupt ein Geschichtsunterricht bei ihnen möglich ist, — 5) dass zwischen „lateinkundigen Jungen" und „Bauernjungen" keine zu grosse Kluft bestehen kann, da jene und diese fähig sind „philosophische Betrachtungen anzustellen".

Wie denkt sich nun Hr. Sevin den „Anschluss" der klassischen Geschichte von der Volksschule?

„Wir halten es für genügend, wenn der Lehrer seiner Jugend erzählt, dass um *Zeit* des Untergangs Israels *Romulus* Rom gebaut haben soll, dass nach einander sieben Könige herrschten, deren letzter vertrieben wurde, worauf der lasterhafte Adel zur Herrschaft kam, unter dessen Leitung die Römer fast alle Völker am Mittelmeer bezwangen, auch bis an den Rhein und die Donau vordrangen und im Osten besonders auch Palästina eroberten, dass dann Augustus der erste Kaiser war und unter ihm Christus geboren wurde, wenn die Kinder wieder aus dem Religionsunterricht" etc.

Wir fragen: Ist nun das, was nach der Forderung des Sevin der Lehrer seiner Jugend von den Römern erzählen soll, *Geschichte*, oder *nicht* Geschichte? Ist es *nicht* Geschichte, dann gehört es nicht in den Geschichtsunterricht; ist es

aber *Geschichte*, dann gehört es *auch* nicht hinein; denn Sevin will in der Volksschule keine Geschichte der Römer, sondern er bestimmt als den für die Volksschule „geeigneten" historischen Stoff die Periode von Attila bis auf die Gegenwart.

Wir kommen also nun zunächst an das Mittelalter. — Nachdem unser „preisgekrönter" Schriftsteller von „gar so vielen Flecken der gepriesensten Helden" und von dem „sehr gemischten Eindruck ihrer Thaten auf die Jugend" gesprochen, konstatirt er, dass „wir Deutschen bei der Aufgabe, einen nationalen Helden wie er sein soll zu schildern, uns noch in einer ganz besonders schwierigen Lage befinden", indem eine „selbständige geistige Entwickelung der deutschen Nation *durch* den Einfluss einer überlegenen geistigen Macht, auf welche die germanischen Völker bei den ersten politischen Gestaltungen trafen, nicht vergönnt war".

„Die grössten Männer, welche Deutschland bis zur Reformation hervorgebracht, zeigen mehr oder weniger ausgeprägt den Typus dieser geistigen Macht, der römischen Kirche".

Die das Deutschthum schädigende Seite dieser Einwirkung soll nicht bestritten werden; aber in dem *Ankämpfen* gegen diese römische Macht zeigt sich das echte deutsche Wesen in seinem schärfsten Licht. — Weiter heisst es:

„Zudem lässt sich durchaus nicht läugnen, dass selbst in einer Mittelschule mit ihren viel weiteren Verkenntnissen doch den Schülern das Verständniss unsres deutschen Mittelalters *unendlich viel ferner* liegt, als das des klassischen Alterthums".

„*Selbst in einer Mittelschule?*" Also einer Volksschule, den Bauernjungen, liegt das Verständniss unseres Mittelalters *noch* „unendlich viel ferner" als das des klassischen Alterthums; und doch will Sevin in der Volksschule die Geschichte des klassischen Alterthums als absolut unverständlich ausgeschlossen haben, schreibt aber Geschichte des deutschen Mittelalters vor, die zwar „nach Raum und Zeit" näher liegt, aber doch *viel* unverständlicher ist. — Der *neueren Geschichte* gesteht Sevin schon mehr Vorbildlichkeit zu, schreckt aber doch zurück vor der Reformation als *gewaltsamem Bruch* mit der religiösen, so wie vor dem Eisperkommen der Hohenzollern als *gewaltsamem Bruch* mit der politischen Vergangenheit, — schreckt zurück vor „dem Angriff des grossen Friedrich auf Maria Theresias Länder, sowie vor der Niederwerfung Oesterreichs im Jahr 1866" — und ruft aus:

„Ja wenn wir die Sache beim Lichte betrachten, so ist eben das erwachte deutsche Nationalbewusstsein und damit auch die Existenz *nationaler Helden unendlich viel jüngeren Datums*, als man gewöhnlich annimmt". Und darum soll „der patriotisch gesinnte Lehrer mit seiner ganzen Sympathie verweilen bei dem grossen deutschen Krieg von 1870—71, den er fast Zug für Zug und Helden für Helden als Muster und Vorbild seiner Jugend vor Augen stellen kann".

Aber der hinkende Bote kommt doch wieder nach. Es ist auch mit dem „grossen Krieg" nichts, der doch eben dem Lehrer so warm ans Herz gelegt worden ist:

„Wir verlieren uns in Tagespolitik, den schlimmsten Gegenstand, der in einer Schule zu treiben ist" (beim „grossen Krieg" treibt der „patriotisch gesinnte Lehrer Tagespolitik"!), „den verhängnissvollsten und grössten aller Fehler des Geschichtsunterrichts" — und die „jungfühlende Jugend erblickt" in dem „patriotischgesinnten Lehrer beim grossen Krieg" einen „Schmeichler gegenüber den dermaligen Machthabern" und „entzieht nicht nur ihm innerlich die Achtung" (dem „innerlichen Nutzen" des Geschichtsunterrichts kommt nun auch noch eine „innerliche Achtung"!), „sondern wird auch irre am deutschen Mannescharakter überhaupt, der ihnen" (ja gerade in der Person des Lehrers auf vorbildliche Weise verkörpert entgegentreten soll)!

Und wie können Sie, flüchtiger Arbeiter, so leichtsinnig sein, dem deutschen Lehrer — oder soll er wirklich Ihre „preisgekrönte" Schrift nicht lesen? — in Bezug auf diesen Krieg vorzupredigen:

*) Muss „Ihr" heissen.

„Und gewiss ist hier der deutsche Nationalcharakter zu studiren, wie er *schärfer ausgeprägt* und *reicher* und *reiner* wohl *nie zuvor* in Deutschlands Geschichte hervorgetreten; ja wir sprechen es ruhig aus, selbst auf die Gefahr hin, der *Schmeichelei* geziehen zu werden (sic!), dass, wenn auch des gewaltigen Reichskanzlers berauschende Erfolge auf manchen einen schon mehr dämonischen Eindruck gemacht, doch anderseits das Bild des jetzigen Kaisers sowie das seines grossen Schlachtensiegers" (nicht da! der „Schlachtendenker" ist in den Augen Sevin's nur ein halber Mann, drum schreibt er flugs: „Schlachten*sieger*"!) „schon in *wenigen Generationen* das Urbild des wahren Deutschen" (vor der Hand also doch noch nicht?) „ohne Furcht und Tadel, ohne Falsch und List angelegt und unverzagt im härtesten Sturme, ohne Ueberhebung doch beim beispiellosesten Siege" (vor der Hand immer noch kein einziges *positives* Attribut!) „in den Herzen der gesammten Nation bis in ferne Jahrhunderte sein wird". —

Das nenne ich mir doch einmal „Tagespolitik!" — Daneben sei die fernere Kannegiesserei gestellt:

„Von selber versteht sich und wir haben es bereits erwähnt, dass die Geschichte der Neuzeit aufs eingehendste behandelt werden soll" (wieder die „Tagespolitik"), „dass die Jugend eine möglichst genaue Kenntniss davon erhalten soll, wie seit der Reformation bis jetzt allmählich der *Einigungsprozess*" (warum nicht etwa *gewaltsamer* Einigungs*bruch*?) „der deutschen Nation sich vollzogen hat; *aber um eigentliche* mustergültige *deutsche Charaktere zu finden, in denen die Jugend sich spiegeln kann, müssen wir uns schon sonst wo umsehen*".

Also, abgesehen von der „*Tagespolitik*", ist es *noch einmal* nichts mit dem deutschen „grossen Krieg" und seinen „*schärfer, reicher* und *reiner wie nie zuvor* ausgeprägten Nationalcharakteren"! Eben ist der Mund noch voll Lobes und Preises auf den Kaiser und seine grossen Kriegsgenossen gewesen: und nun ist es auch nichts mit ihnen! Herr Sevin muss sich „*schon sonst wo umsehen*" *nach mustergültigen* deutschen Charakteren. O du Preiskrone von 100 Thlr., wo hast du dich hinverirrt! Der „sich nun schon sonst wo" Umsehende gedenkt nun des Vorganges der Sagenbildung bei dem „ungelehrten, *poetisch angehauchten* Volk", welches „gleichsam in seiner Jugendzeit" steht und dessen in der Sage dargestellte Charaktere sich besonders eignen sollen für den Geschichtsunterricht, und wird in dieser Ansicht besonders dadurch bestärkt, dass er auf einmal den „nach Raum und Zeit so entfernten" „grossen Alexander" mit der Bias in der Hand erblickt. Siehe da! nun ist ihm geholfen. Warum hat denn aber der „lateinkundige" und in Folge dessen die „dermalige Bildung der Gebildeten" besitzende Verfasser erst 20 Seiten, in denen er immer wieder wegwirft, was er aufgestellt, voll drucken lassen, ehe er den Bias-Reiter entdeckte? —

Also Sage!

Fassen wir zusammen: Weil die Weltgeschichte nicht nach dem Gusto des Herrn Sevin gerathen ist, am allerwenigsten die deutsche Geschichte, so taugt sie eigentlich nicht in den Geschichtsunterricht, — und weil ein Volk in seiner „*Jugendzeit*" die *Sage* geschaffen, so ist die *Sage* für die *Jugend* als „Geschichts-Spiegel geeignet", und weil *Alexander* nach der *Sage* gegriffen, „so werden denn auch *wir* für die Aufgabe, der Jugend Nationalcharaktere vorzuhalten", auf die *Sage* zurückgreifen müssen.

So ist „die Verwerthung des deutschen Sagenstoffes im Geschichtsunterricht der Volksschule" durch den „pädagogischen Versuch" des Lic. Hermann Sevin begründet. —

II. Was der Preisgekrönte von der Verwerthung der Sagenstoffe in der Volksschule denkt.

Mit der Geschichte hat Sevin gründlich aufgeräumt. Er beginnt nun einen ihm passend erscheinenden Sagenstoff herauszuarbeiten. Die erste Konsequenz, welche uns bis jetzt in dem Büchlein von S. begegnet, ist die, dass er, weil er

die Geschichte des klassischen Alterthums aus der Volksschule weist, auch „den Odysseus und Achilleus" verbietet.

„Was nun den ersten Zweig der Sage (d. h. den mythischen) anlangt, so lässt sich aus dem *deutschen* Mythus kaum für die *gelehrte* Welt, keinesfalls aber für die *Jugend* brauchbares Material gewinnen; eine irgendwie klare, in sich geschlossene Vorstellung über die mythische Ideenwelt unserer Vorfahren hat sich bis jetzt weder aus den wenigen Ueberbleibseln davon noch aus der romischen, resp. christlichen Darstellung derselben erzielen lassen. Mag der Religionslehrer in Kürze darauf hinweisen, dass heute noch Wochentage, Gebirge etc. nach Odin oder Thonar genannt sind — eine grosse Bereicherung des historisch-didaktischen Materials wird zumal für unsere Volksschulen daraus schwerlich zu erhoffen sein." In Anm.: „Vgl. die treffliche Erörterung über die germanischen Mythen von Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung etc."

Nun, in dem *heutigen* Volksleben ruht noch ein so grosser Schatz von germanisch-mythischen Ueberresten, dass es sich schon der Mühe verlohnte, nicht auf Kosten des Nothwendigen die gar nicht hierher gehörigen Erörterungen des Gervinus zu preisen, sondern sich „schon sonst wo einmal umzusehen." Es sei nur das erwähnt, was aus dem germanischen Heidenthum in die christliche Kirche herübergetragen worden ist, z. B.: Kindertaufe durch Besprengen mit Wasser (heidnisch), anstatt Untertauchen, — Weihnachtsfest mit dem Christbaum (Julfest, verjüngter Opferbaum), — Pfingstmajen (König Grunewald und das Maifest), — Blumensträusse, Kränze am Altar, Lichter und feierlicher Umgang beim Abendmahl (altgerm. Opferbaum), — Processionen (heidnische Umzüge zur Zeit der Solstitien und Aequinoctien) — die Kirmes mit ihrem geschmückten Baum (heidn. Maibaum), ihren Blotzburschen und Blotzjungfern (von bluotan, opfern), ihren Mummereien (die schon erwähnten heidn. Umzüge), ihrem Hahnschlagen (Thieropfer), — das „Grunkraut" (Wiesenkohl) aus 7 oder 77 verschiedenen Kräutern zusammengesetzt als Speise zum Trinitatisfest in Thüringen (Maifest) u. s. w.: Alles Verschmelzungen heidnischer und christlicher Elemente. Nicht das *Christliche* ist als Gegensatz des Germanischen zu fassen, sondern das *Jüdische, Römische, Französische*. Das nur nebenbei; vielleicht meint Sevin ebenso? Dass diess nicht der Fall ist, werden wir bald sehen.

Aber die „Erörterungen" des Gervinus gehören nicht hierher. Wie kann an dieser Stelle Sevin auf *Gervinus* verweisen, von welchem A. F. C. Vilmar urtheilt, „dass seine Unparteilichkeit und die Richtigkeit aller seiner Urteile nicht geringem Bedenken unterliegt", und welcher seine „Geschichte der deutschen Dichtung" dem Manne gewidmet hat, der an dieser Stelle Herrn Sevin eines Besseren hätte belehren können: *Jakob Grimm!*

Jakob Grimm hoffte, dass endlich der Zeitpunkt erscheinen werde, wo der Wall zwischen deutscher und nordischer Mythologie zu durchstechen sei und beide zusammenrinnen in ein grösseres Ganze. Karl Simrock hat den Wall durchstochen und den Guss einer allgemeinen Mythologie unternommen. Die Auffindung der sogenannten *Merseburger Zauberlieder* hat ja auf das Glänzendste bestätigt, dass beide Kulte wie beide Glaubenssysteme im Wesentlichen übereinstimmen. — Wenn Herr Sevin sich wenigstens die Mühe genommen hätte Ludwig Uhlands „Mythus von Thor" einmal anzusehen, — von den „Riesen des germ. Mythus" von Weinhold und vielen Anderen, oder gar von Rich. Wagners „Ring des Nibelungen", welcher in dritter Ausgabe in dieses Dichters *gesammelten* Schriften und Dichtungen schon 1871, also 4 Jahre vor der „preisgekrönten" Schrift, erschienen war, zu geschweigen. — Herr Sevin, Sie haben grosse Deutsche ignorirt, ich nehme Rache dafür! — Da sitzen Sie und die „preiskrönende" Leipziger „pädagogische Gesellschaft" und die ganze deutsche Volksschulmeisterei und ignoriren in der deutschen Volksschule „theoretisch und praktisch" die deutsche Götterlehre! — Ich will nicht sagen, dass Ihre Schrift das verschuldet hat; aber durch

sie und das Stillschweigen dazu, um nicht zu sagen Einverständniss, der gesammten pädagogischen Presse ist dieses Faktum konstatirt worden.

Alles Andere, was die Schrift Sevin's nun noch über die allein übrigbleibende *Heldensage* bringt, habe ich zu übergehen. Es sei nur erwähnt, dass nach einer sogenannten „theoretischen Begründung" von 36 Seiten endlich die Sagen: Kudrun, das Walthariedied und das Nibelungenlied als „idealer Bildungsstoff" in der Volksschule sich ergeben und „probeweise" erzählt werden. Nur auf einige Auffälligkeiten in der Begründung dieses von Sevin aufgestellten Sagenstoffes habe ich noch hinzuweisen.

Seite 27 betont unser Schriftsteller mit aller Stärke, dass der „spezifisch deutsche Typus am reinsten in den Gestalten der beiden Epen": die Nibelungen und Kudrun repräsentirt gefunden werde*) und begründet das so: „*Das Christenthum* war auch damals *noch nicht hinlänglich in die Herzen* der Nation eingedrungen, wohl aber war die heidnisch-religiöse Anschauung bereits grosstentheils verblasst. Aber gerade dieses Stadium der Entwickelung kommt für unsern Zweck jenen Sagen ausserordentlich zu gut; wären sie noch mit heidnischer Religion durchdrungen, so würden wir vom pädagogischen Standpunkt aus die grössten Bedenken tragen, einen solchen *religiösen Dualismus* in die Schule einzuführen, denn es könnten die Erfahrungen, die in unseren gelehrten Schulen mit der griechischen Mythologie einerseits und dem Christenthum anderseits gemacht werden, wohl bedenklich machen; für eine Schule aber, in der die Schüler weit weniger als in den Gymnasien *zur geistigen Selbständigkeit erzogen werden können***), erscheine uns *eine doppelte Religionslehre* doppelt vom Uebel".

Nach Sevin ist „der spezifisch deutsche Typus" in seiner *Vollkommenheit* also *religionslos*, denn er findet „den spezifisch deutschen Typus" nicht in der Blüthe des Heidenthums, aber auch nicht in der christlichen Zeit, sondern in der Zeit, in welcher das „Christenthum noch nicht hinlänglich in die Herzen eingedrungen", und „die „heidnisch-religiöse Anschauung bereits grosstentheils verblasst" war. Da ist nun allerdings nicht von einem Jüdisch, Römisch, Französisch *als Gegensatz den Deutschen* die Rede, — sondern von „Christenthum im Herzen" und von „heidnisch-religiöser Anschauung". — Also ist auch „das *deutsche* Nationalbewusstsein" undeutsch; denn Sevin sagt, dass „das eigentliche Erwachen des deutschen Nationalbewusstseins" („und damit auch die Existenz nationaler Helden" fügt er an anderer Stelle noch hinzu) „faktisch erst *mit dem Jahre 1813* datire"! — dieses Jahr liegt doch weit ausserhalb jenes Zeitalters, welches, *zwischen* Heidenthum und Christenthum, den „spezifisch deutschen Typus am reinsten repräsentiren" soll. — Nach Sevins Ansicht — er hat dieselbe sogar mit vielem Ton ausgesprochen — ist das „*Christenthum im Herzen*" der Feind des Deutschthums, während er Seite 15 als die „den nationalen Typus" verwischende Macht „die römische Kirche" bezeichnet und sich ausdrücklich dagegen verwahrt, damit das „Christenthum" zu meinen. Neben der Hinfälligkeit der Sevin'schen

*) Ich kann mir nicht entgehen lassen neben diese Behauptung zu stellen, was Sevin Seite 10 sagt: „Ja wenn wir die Sache beim Lichte betrachten, so ist eben das erwachte deutsche Nationalbewusstsein und damit auch die Existenz *nationaler* Helden unendlich viel jüngeren Datums als man gewöhnlich annimmt; und Seite 19: „Und gewiss ist hier (1870 bis 71) der deutsche Nationalcharakter zu studiren, wie er *schärfer* ausgeprägt und *reicher* und *reiner* wohl *nie zuvor* in Deutschlands Geschichte hervorgetreten". Nun, solches Lob verdienen auch nicht die Sagen-Helden. Es ist höchst ergötzlich, wie Sevin trotz seiner „Betrachtung beim Licht" sich selbst auf jeder Seite hinters Licht führt.

**) Nach Seite 2 der Sevin'schen Schrift scheint es trotzdem, als hoffe der Verfasser, dass nach seiner Anweisung über Geschichtsunterricht *in der Volksschule die Jugend zur geistigen Selbständigkeit erzogen werden könne*.

Behauptung in ihrer Beziehung auf das Christenthum wird dieselbe auch hinfällig, insofern sie sich auf das Heidenthum bezieht. — *Der Nationalcharakter wird uns stets in seiner grössten Energie entgegentreten aus dem Stadium nationaler Entwickelung, welches von warmer Religiosität getragen wird. Es ist diess die von ethischen Gewalten gehobene, Leben erzeugende Hochzeit einer Nation.* Darum ist das, was Sevin als einen Vorzug der betreffenden Epen bezeichnet hinsichtlich ihrer Repräsentation des Nationalen, gerade die schwache Seite derselben. Sie enthalten nur eine Seite des deutschen Ideals: die Treue, speziell Mannentreue; im Uebrigen enthalten sie nicht nur wenig Vorbildliches, sondern sogar viel Unvorbildliches. Eben ihr Mangel an ethischer Gewalt stellt sie den griechischen Epen und dem *heidnisch*-germanischen Mythus, so wie dem *christlich*-germanischen Epos gegenüber — in denen der Himmel hereintönt, die Götter, das religiöse Leben ein grosses Wort mitsprechen, — sehr in den Schatten. Der in das Nibelungenlied geratheue Siegfried ist nur ein Schatten des Sigurd der Edda, welcher seine Bedeutung als Lebenswecker (Vermenschlichung des Lichtgottes) im Nibelungenlied verloren hat; und der *christliche* Parcival des Wolfram von Eschenbach — seine Thaten als weltlicher Held sind bekanntlich nicht geringer als die des Siegfried im Nibelungenlied — hat eine grosse Lebensaufgabe, hat seine himmlische Bestimmung.

Es liesse sich über diesen Punkt noch viel sagen; doch mögen diese Andeutungen genügen. Nur noch die Hinweisung auf den Dichter Rich. Wagner sei gestattet, welcher in der Unfehlbarkeit des Genius seinen *Siegfried* in den Rahmen des *vorchristlichen Mythus* gestellt und einen *tiefchristlichen Parsifal* geschaffen: was hätte er anfangen können mit einem „*verblassten*" Siegfried des Nibelungenliedes? — Unsere hohe Meinung von dem Nibelungenlied und der Kudrun halten wir nicht für nöthig darzulegen, indem wir nicht fürchten missverstanden zu werden. Wir halten diese beiden Sagen für die Volksschule geeignet, aber aus anderen Gründen, als Sevin.

Das Schriftstück des „Evangel. Kirchen- und Volksblattes vom 12. April 1874" kenne ich nicht, welches die „*Erfahrungen*" mittheilen soll, „die in unseren gelehrten Schulen mit der griechischen Mythologie einerseits und dem Christenthum andererseits gemacht werden", und auf Grund deren Sevin „vom pädagogischen Standpunkt aus die grossten Bedenken" trägt, durch Sagen „mit heidnischer Religion durchdrungen" einen „religiösen Dualismus in die Schule einzuführen". „Waren jene Epen mit heidnischer Religion durchdrungen", so würde mit der Einführung ihrer Sagen in der Volksschule „*eine doppelte Religionslehre*" getrieben. Also alles *Erzählen* von nichtchristlichem Religionsleben ist „*Religionslehre*", „*Religionsunterricht*"! Das ist wohl auch der Grund, weshalb Sevin die Notizen über Odin und Thonar in den Religionsunterricht verweist? Wie aber reimt sich zu alledem nun das Folgende? Nach Sevin's Anweisung wird nämlich schliesslich

„*für die Jugend aus den verschiedensten Stunden* das Bewusstsein um das gemeine *nationale* Band erweckt und gepflegt werden und es wird schliesslich ganz unvermerkt in den *weiteren Kreisen*" (ist es möglich!) „unseres Volkes die Ueberzeugung gepflanzt werden, dass gerade unsere Nation es ist, auf die am ersten das Wort Röm. 2,14 sich anwenden lässt, dass gerade wir es sind, in denen die höchsten und heiligsten Ideen der Menschheit, *Religion und Nationalität*, die sonst so oft im Leben eines Volkes sich feindlich entgegen stehen, sich zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen, mögen wir nun dasselbe christliches Germanenthum nennen oder *germanisches Christenthum*".

Dieses ist nun gewiss gut und schön; aber was hat es mit dem Worte Röm. 2, 14 zu thun, welches lautet: „Denn so die Heiden, die das Gesetz nicht haben, und doch von Natur thun des Gesetzes Werk, dieselbigen, dieweil sie das Gesetz

nicht haben, sind sie ihnen selbst ein Gesetz" — „Unter Heiden, die das Gesetz nicht haben, sollen wir da wohl die Helden der empfohlenen Epen hier verstehen, insofern dieselben *keine Religion* haben? Also Sevin's *unchristliche Heiden*, oder *heidnisch verblasste Unchristen*?! —

Es wird immer toller! Aus den Nibelungen, der Kudrun und dem Walthe- erwächst uns das Bewusstsein, dass gerade wir es sind, in denen die höchsten und heiligsten Ideen der Menschheit, *Religion* und *Nationalität*, sich zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen. Aber Herr Sevin! Sie empfehlen doch diese Epen als letzte, *vom Christenthum unbeeinflusste* und *das Heidenthum hinter sich habende* „Einkehr des Geistes der Nation *in sich selbst*". Und aus diesem religions*losen* Geist soll die *Religion* als „höchste und heiligste Idee der Menschheit" resultiren und ins Nationalbewusstsein treten? — Gleichviel, er kommt an — — beim „*germanischen* Christenthum"! Hoffentlich machen nicht alle Dozenten — die Repräsentanten der „dermaligen Bildung der Gebildeten"! — solche Kunststückchen.

Der praktische Theil der Sevin'schen Schrift, nämlich seine Erzählung der drei genannten Heldensagen, so wie die im „theoretischen" Theil gemachte Aufstellung des eigentlichen Geschichtsstoffes für die Volksschule kann hier nicht kritisirt werden. Wie schon angedeutet, liegt mir ob — nachdem ich Sevin's Erörterungen als ein Konglomerat von Widersprüchen und hochtrabenden Salbadereien aufgedeckt und somit seine Inkompetenz in der Frage, welche sein Werk an der Stirne trägt, erwiesen habe — *für das Recht der deutschen Volksschule an die deutsche Sage in ihrem* Kern, *d. i. die Göttersage*, einzutreten.

Die von der „pädagogischen Gesellschaft" zu Leipzig bestellten Preisrichter müssen selbst der deutschen Sage sehr ferne gestanden haben, sonst hätten sie dem Sevin'schen Machwerk nicht den Preis zuerkennen können.

Dass man — wie Sevin glaubt, der seinen Glauben auf Gervinus, wie Gervinus sich auf Cäsar stutzt — dass man vom „Götterglauben der Germanen" fast nichts wisse: das zu widerlegen ist nicht mehr nöthig, nachdem wir oben darauf hingewiesen, mit welcher Ignoranz der gläubige Sevin einherfährt.

Man höre die Stimme Karl Simrock's:

„Den deutschen Sinn und das vaterländische Bewusstsein zu nähren und zu stärken, ist unsere nächste Pflicht und diese können wir nur durch Wiederbelebung unserer alten Sage und Dichtung. Diese theuerste Vermächtniss unserer Väter müssen wir der hereinbrechenden Flut sittenloser Erzeugnisse des modernen Auslandes als nationalen Hort entgegenstellen, um die Wiederkehr eines patriotischen Selbstgefühls in unser Volksbewusstsein anzubahnen. Der gewaltige Aufschwung, welchen die Erforschung unserer heimischen Alterthümer in den letzten dreissig Jahren (gedruckt 1864) genommen hat, lässt hoffen, dass es damit noch nicht zu spät sei. Aber mit Erforschung unserer Alterthümer ist es nicht schon gethan, sie wollen Neuerthümer werden, das Erbe der Väter will zum Nutzen der Enkel verwandt sein, die versunkenen, endlich erlösten Schätze unserer Vorzeit dürfen keiner zweiten Verrostung anheimfallen: wir müssen sie ummünzen oder doch vom Rost befreit von Neuem in Umlauf setzen; *den vaterländischen Göttern genügt es nicht, wenn ihre Bildsäulen in Museen aufgestellt werden*, sie wollen in unsern Herzen ihre Auferstehung feiern."

Das deutsche Volk ist durch den Einfluss „des modernen Auslandes" in verwässerte Elemente zersetzt und solchen Mahnungen gegenüber „taub und taub" geblieben. Grimm, Uhland, Simrock, Goethe u. s. w. hat es vergoldet im Glasschrank stehen, aber es kauft sie haufenweis in Pfennigausgaben und — bleibt „taub und taub". — Wir mit unserer Bildung, unserer eminenten Wissenschaft! — „Die allgemeine Bildung" — wenn man will; die Wissenschaft — legt sich als eisige Atmosphäre um die Nationen und entzieht Wärme, frisst am Gemüth. Ein Erwärmen für das Grosse, Beglückende, für das Ideale tritt immer spärlicher auf; ein Zünden, Brennen des Herzens — wenn es noch vorkommt — erschreckt die blasirte Umgebung als Wahnsinnsspur, oder wird als Ausbruch der „Unbil-

dung" belächelt, verspottet. Allein an dem egoismuslosen Warmwerden ist noch die unverdorbene Menschennatur zu erkennen. — Wie kann man sich für die „abgestandene", deutsche Göttersage erwärmen? — Das kann man, wenn man in sie hinabsteigt. Sie birgt einen Reichthum des Erwärmenden, den man ihr von aussen, oder gar von ferne nicht ansieht. Je mehr man sich vertraut mit ihr macht, desto wärmer wird man für sie, desto wärmer fühlt man für sein Volk, für sein Vaterland. Den Beweis haben wir an unseren grossen Männern der Forschung und Kunst. Wie „dumb und taub" benahm sich das deutsche Volk gegenüber unserem grossen R. Wagner, als er — *erwärmt an deutschen Mythus* — begann, „die versunkenen Schätze umzumünzen" in dem Gluthofen deutscher Kunst und „in Umlauf zu setzen?" — Und heute? — Ein „armer" Buchbinder und ein „ungeschlachter" Ziegenfellhändler waren ganz zufällig auf der Leipziger Messe auch einmal ins Theater gerathen, als man die Nibelungen von R. Wagner aufführte — der Eine hatte der Aufführung der „Walküre", der Andere der „Götterdämmerung" beigewohnt, sie erzählten mir beide mit Begeisterung ihr Erlebniss. Vom Fürsten, Gelehrten, Künstler herunter bis zum Mann in der Arbeitsschürze steht da eine Gemeinde, welche durch R. Wagner für die deutsche Sage erwärmt und gewonnen worden ist. Und diese Gemeinde ist grösser, als man selbst in Bayreuth glaubt, und wächst von Tag zu Tag. Da fängt man auch wieder an nach Grimm, Simrock u. s. w. zu greifen, und immer heimischer zu werden in seinem „Daheim".

Und die *deutsche Jugend*? Die *deutsche Volksschule*? Sie soll nichts von den Göttern, dem Glauben ihrer Väter hören? Die soll sich begnügen mit einem *„verblassten"* Siegfried, mit religionslosen Eisenfressern, trotzdem, wie aus meinen obigen Andeutungen über Sagenbildung hervorgeht, die Heldensage sich nur aus der Göttersage erklärt? — Ich habe vor 8- und 10 Jahren schon meinen Schülern von 10—12 Jahren die deutschen Göttersagen erzählt und soweit als nöthig erklärt und vergesse nie das Leuchten dieser Kinderaugen, welches mir den bedenklichen Gesichtern mancher Herren zum Trotz ein süsser Lohn war. Als ich von 13jährigen Schülern die Thrymskwida in der Simrockschen Uebersetzung (mit Abänderung des einzigen Wortes „kusslüstern" in „neugierig") auswendig lernen liess, natürlich nach und nach, hatte ich Gelegenheit mehr Interesse und Liebe zu beobachten als manchem modernen Gedicht des „Lesebuchs" gegenüber. Und es hat mir Niemand den Vorwurf gemacht, ich treibe „doppelte Religionslehre" in meiner Schule; das Scein'sche Geschichts-Gespenst, „der religiöse Dualismus", ist mir nicht aufgestossen.

Ueber den z. B. an die „zwölf Nächte" sich knüpfenden „Aberglauben" und die damit zusammenhangenden Volksgebräuche, über die oben erwähnten von dem Christenthum aus dem germanischen Heidenthum herüber genommenen Formen und Gebräuche, sowie über verschiedene Lokalsagen (in meiner Gegend Ilse, Thrudh, Brunhamme etc.) Aufklärung zu geben auf Grund der Göttersage, ist dann nicht schwer gefallen. Das halte ich aber für einen grossen Gewinn, wenn das Kind besondere Regungen im Volksgemüth — es sei mir dieser Ausdruck, nicht auf das Individuum, sondern als auf die gleichsam personificirte Gesammtheit gehend, gestattet — erkennen lernt als Reste von Heiligthümern ihrer heidnischen Vorfahren, — wenn es zu begreifen anfängt, dass alle Kriege und Umwälzungen, eine Reihe von tausend Jahren nicht im Stande waren, das völlig auszulöschen, was der Einführung des Christenthums einst so energisch entgegen trat, — wenn es nun die Sachsen und Karl d. Gr., den Blocksberg, Kiffhäuser und Hörselberg mit anderen Augen ansieht, — wenn es die Friesen als wackere Männer schätzen lernt, weil sie sich ihre Heiligthümer nicht zertrümmern und rauben lassen wollten, und nicht minder ihnen dann in Winfried ein *Held* aufgeht, der sein Leben lässt

im Eifer für die Ausbreitung des erleuchtenden Evangeliums — wenn es die ethische Gewalt ahnen lernt, welche in dem germanischen Mythus waltet, insofern die sittliche Einbusse der Götter und Helden den Weltuntergang (Götterdämmerung) herbeiführt und eine Weltverjüngung prophezeiht wird, — wenn ihm nebeneinander gestellt wird:

Voluspa: „Brüder befehden sich und fallen einander,
„Geschwisterte sieht man die Sippe brechen
„Der Grund erdröhnt, alte Bäum fliegen;
„Der Eine schont des Andern nicht mehr.
„Unerhörtes ereignet sich, grosser Ehbruch,
„Beilzeit, Schwertzeit, wo Schilde krachen,
„Windzeit, Wolfzeit, eh die Welt zerstürzt
„Steinberge stürzen, Riesinnen straucheln,
„Zu Hel fahren die Helden, der Himmel klafft.
„Schwarz wird die Sonne, die Erde sinkt ins Meer,
„Vom Himmel fallen die heitern Sterne".

und:

Jesus: „Ihr werdet hören von Kriegen und Kriegsgeschrei. Es wird sich empören ein Volk über das andere und ein Königreich über das andere, und es werden sein Pestilenz und theure Zeit und Erdbeben hin und wieder. Bald aber nach der Trübsal derselben Zeit werden Sonne und Mond den Schein verlieren, und die Sterne werden vom Himmel fallen".

Der Mythus der Edda, tiefdramatisch angelegt, wie seinesgleichen keine Nation aufzuweisen hat, ist die grossartigste Prophetie auf das Christenthum, — trägt dem Christenthum den Keim der Läuterungs- und Erlösungsidee, die Idee von der Weltentsühnung entgegen:

„*Einst kommt ein Anderer, mächtiger als Er* (Heimdall),
„*Doch noch thu zu nennen wage ich nicht*".

Hyndlaliedh.

Wollen wir noch länger zögern, unsere deutsche Jugend aus der jüdischen Stiftshütte heraus und in die Götterhallen ihrer Väter zu führen, aus welchem das Evangelium so manches „Gefäss" entlehnen hat? Wir wollen unsere deutsche Jugend hinabsteigen lassen in Urds Brunnen zum stärkenden und erquickenden Bad, „er ist ein Jungbrunnen wie jener im Wolfdietrich, in welchem sich die rauhe Elsbadet und als schöne Siegemunt emporsteigt"; und wir werden durch diesen Theil des grossartigen Bildes, welches in der Esche Yggdrasil durch die Sage gezeichnet liegt, ermahnt, „das Volksleben müsse aus dem Brunnen der Vergangenheit erfrischt werden, aus dem Strom der Ueberlieferung, der aus der Vorzeit herfliesst". (Simrock).

Der aus der deutschen Göttersage sich ergebende *Gewinn* hilft mit, den Menschen vor dem Unheil zu bewahren, mit hochmuthiger Klugheit, moderner Ignoranz, frivoler Oberflächlichkeit über Alles abzuurtheilen, was nicht auf der planirten, drainirten und separirten Wiese der in mancher Beziehung so erbärmlichen Gegenwart gewachsen ist. Unser auf dieser Wiese gewachsenes Blümlein hatte kaum seine Blätter dem Tag erschlossen, war kaum von der „pädagog. Ges. zu Leipzig preisgekrönt" worden, — da erschien bei Brandstetter in Leipzig (1875) das als die schärfste Kritik, welche der Sevin'schen Schrift und der That der „pädagogischen Gesellschaft" zu Leipzig widerfahren konnte, zu bezeichnende Buch von Albert Richter: „Götter und Helden. Griechische und deutsche Sagen. Als Vorstufe des Geschichtsunterrichts bearbeitet". Namentlich das 2. Bändchen dieses Buches, enthaltend die deutschen Götter und Helden, ist der deutschen Jugend als Lektüre und der deutschen Lehrerwelt zum Gebrauche in ihren Schulen nachdrücklich zu empfehlen. — Wenn die „pädagog. Ges." zu Leipzig Notiz davon genommen haben sollte, so konnte sie daraus ersehen haben, dass sie mit ihrem „Preis" eine Missgeburt „gekrönt" hat.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Am Morgen des 25. April starb zu Leipzig in Folge eines Schlaganfalles der Professor Johann Karl Friedrich Zöllner. Unerwartet plötzlich verlor mit ihm die astrophysikalische Wissenschaft ihren hervorragendsten Vertreter und scharfsinnigsten Forscher. Das deutsche Volk aber ward eines jener seltenen Männer und edelen Charaktere beraubt, welche ihm, in unermüdlichem Kampfe gegen die seinem geistigen Heile feindlichen Zeitmächte, stäts und ungescheut aus vollem Herzen und mit hellem Verstande die Wahrheit zu sagen wagen. Die Gegnerschaft eines Mannes wie Zöllner bildet und stellt auch die Kämpen gegen unsere künstlerische Kultur; und der Verfasser des berühmten „Kometenbuches" und der „Wissenschaftlichen Abhandlungen", — wie er gegen jene Gegner sich zeitlebens scharf und kühn gewehrt, so hat er es auch nicht unterlassen, seiner hochachtungsvollen Würdigung unseres Meisters öffentlichen Ausdruck zu geben. Zwei Wochen vor seinem Tode war uns auf unsere Bitte um die Mitarbeiterschaft Zöllner's, als Kritikers moderner Wissenschaftlichkeit, die folgende Antwort zu Theile geworden, welche nunmehr hier, unter Vorbehalt späterer Mittheilungen, als ein erstes Gedächtnissmal für den Verstorbenen abgedruckt werden möge.

Leipzig, den 8. April 1882.

Hochverehrter Herr!

Ihre freundliche Aufforderung für die „Bayreuther Blätter" litterarische Beiträge zu liefern, hat mich um so angenehmer berührt, als ich unter den Verehrern Richard Wagner's am ersten ein Verständniss für meine in so vielen Beziehungen mit ihm gemeinsamen Bestrebungen zu finden hoffe. Wie tief ich von dem Verfall unseres modernen Universitätswesens und der Nothwendigkeit einer idealen Erneuerung desselben durchdrungen bin, glaube ich durch meine seit 10 Jahren in meinen Schriften vertretenen Anschauungen zur Genüge bewiesen zu haben.

Dass aber gerade die Astronomie geeignet ist, durch Erinnerung an Johann Kepler eine nationale Wiedergeburt auch der übrigen Wissenschaften in Deutschland anzubahnen, wird Ihnen im beifolgenden 4. Bande meiner „Wissenschaftlichen Abhandlungen" der Abschnitt: „Zur Geschichte der Astrophysik" S. 691 ff. nebst der kleinen Schrift: „Kepler und die unsichtbare Welt"*) beweisen.

In der That könnte ich mir für unsere gemeinsamen Bestrebungen keine schönere Aufgabe denken, als den Lesern der „Bayreuther Blätter" durch das Leben und Wirken Kepler's die Verirrungen unserer modernen Universitäts-Gelehrsamkeit anschaulich zum Bewusstsein zu bringen. Denn *allgemein* gehaltene Betrachtungen besitzen stäts einen subjektiven Charakter, indem sie zu ihrer Wirksamkeit einerseits die anerkannte Autorität des Verfassers andrerseits den Geschmack und das Urtheil eines sachlich meist unvollkommen unterrichteten Publikums zur Voraussetzung haben. Um die hieraus nicht selten durch Selbstüberschätzung und Mängel an Sachkenntniss entspringende falsche und ungerechte Beurtheilung thatsächlich vorhandener Missstände zu vermeiden, habe ich es vorgezogen, meine Betrachtungen durch die Worte grosser Geister der Vergangenheit zu stützen, indem ich bemüht war, dieselben durch eine passende Auswahl und

*) Der 1. Band nebst andern Schriften folgen später.

Zusammenstellung charakteristischer Stellen aus ihren unsterblichen Werken mit eigenen Worten reden zu lassen. Daher würde ich meine Mitarbeiterschaft an den „Bayreuther Blättern" zunächst am liebsten in den „Stimmen aus der Vergangenheit" nach der von Ihnen angedeuteten Richtung hin bethätigen.

Alles für unser gemeinsames Vorgehen sonst noch zu Besprechende möchte ich am liebsten einer mündlichen Unterredung vorbehalten, indem es schon lange mein Wunsch ist, unserem Meister Wagner mit seinem Generalstabe in Bayreuth persönlich den Ausdruck meiner Verehrung darzubringen, von welcher Ihnen der bereits vor drei Jahren angeknüpfte und beifolgend abschriftlich mitgetheilte einmalige Briefwechsel Zeugniss geben wird.

Genehmigen Sie, hochverehrter Herr, den Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung

Ihres

aufrichtig ergebenen
F. Zöllner.

Leipzig, den 8. November 1879.

Hochgeehrter Herr!

Gestatten Sie mir, Ihnen durch Uebersendung des dritten Bandes meiner „Wissenschaftlichen Abhandlungen" einen schwachen Beweis der hohen Theilnahme und Sympathie zu geben, welche ich Ihren idealen Bestrebungen zur Wiedererweckung einer nationalen deutschen Kunst entgegenbringe. Das Wiedererwachen der alten germanischen Thatkraft im Dienste der Ideale der Menschheit wird siegreich über den Materialismus und Pessimismus triumphiren und Sie werden das freudige Bewusstsein haben, einer der ersten und muthigsten Vorkämpfer in diesem grossen Freiheitskampfe der Geister in Deutschland gewesen zu sein. Ihre Widmung und Vorrede des beifolgenden Bandes werden Ihnen zur Genüge beweisen, wie sehr ich mit Ihren nationalen Bestrebungen übereinstimme.

Mit der Versicherung der vorzüglichsten Hochachtung

Ihr

ergebener
F. Zöllner.

Hochgeehrter Herr!

Sie haben mich durch Ihr sehr anerkennendes Entgegenkommen verpflichtet, womit ich — der keineswegs Bedeutung dieser Phrase gegenüber — genügt haben will, in Pflicht genommen, und einer allertrübseligsten Auffassung des Standes unserer materiellen wie spirituellen nationalen Angelegenheiten geneigt, muss es mich freuen, von Ihnen mir einen Platz neben Denen zugewiesen zu sehen, welche noch in der Bethätigung des Glaubens an eine Möglichkeit der Entwickelung zu finden sich wirksam zeigen.

Herzlich begrüsse ich die Veranlassung Ihres so freundlich mir zugestellten Werkes zur Stärkung guter Vorsätze in mir benutzen zu dürfen, und verbleibe mit vorzüglichster Hochachtung

Ihr

Bayreuth,
15. Nov. 1879.

sehr ergebener
Richard Wagner.

Ueber Wagner-Vereine.

Strassburg i. E., den 13. März 1882.

Zu Anfang dieses Jahres hat der hiesige Wagner-Verein seine Auflösung beschlossen. Derselbe hatte zwar eine ansehnliche Mitgliederzahl erreicht, indess blieb die Theilnahme an den Bestrebungen, welche zu seiner Gründung geführt hatten, von so äusserlicher Art, dass es bedenklich oder zum mindesten als müssige Mühe erscheinen müsste, dieselbe in einem den Namen Wagner's tragenden Vereine ferner zu fördern. Der Unterzeichnete hat gelegentlich der Wiesbadener Versammlung (Ostern 1880) lebhaft für die Benutzung des Vereinswesens im Dienste unserer Sache gesprochen, und durch die Zustimmung jener Versammlung haben die von ihm vertretenen Ansichten eine weitergehende Bedeutung erlangt. Deshalb wird es ihm wohl gestattet sein, an die obige Mittheilung einige allgemeine Bemerkungen zu knüpfen und vor Allem zu sagen, dass er heute vor einer ähnlichen Versammlung den Satz vertheidigen würde: Die Zeit für die durch allerlei Kompromisse organisirten und schliesslich doch fast ausschliesslich auf ein bloss *musikalisches* Bekenntniss gestellten „Wagner-Vereine" ist vorüber. — Wenn einzelne Vereine dieser Art an einigen Orten wirkliches Leben entfalten (z. B. der Wiener ak. W.-V.), so soll ihrer Auflösung keineswegs das Wort geredet werden, allenthalben aber muss man, an die Worte Grysanowski's in seiner trefflichen Schrift „das ärztliche Konzil in London" erinnernd, fordern, dass das Bewusstsein von der Erhabenheit unserer Ziele zu jenem Maasse von Selbstvertrauen verhelfe, welches man braucht, um nöthigenfalls dem Feinde und der hohen Sache auch einzeln entgegenzutreten. Es wird aber ein Verein um so sichtlicher verfehlen, dieses Bewusstsein gross zu ziehen, je geflissentlicher er sich an das allgemein Anerkannte in Wagner's Wirken als einzigen Stützpunkt anlehnt, wodurch seine Bemühungen mehr der Verbreitung einer gewissen Geschmacksrichtung als der Vertiefung derselben und der Begründung unserer, dem Fernerstehenden erklärlicher Weise ausschweifend erscheinenden, Hoffnungen zugewandt werden. Wenn neben dem Theater, welches — mögen seine Leistungen über oder unter der durchschnittlichen Mittelmässigkeit stehen — trotz Allem für Wagner wirbt, ein Verein unsere Sache wiederum lediglich nach der ästhetischen Seite hin pflegt, so ist es nicht zu verwundern, dass eifrige Besucher jeder Tannhäuser- und Lohengrin-Aufführung keinen rechten Grund sehen, ihrer Vorliebe für Wagner's dramatische Kompositionen durch den Beitritt zu einem besonderen Vereine Ausdruck zu geben. So kann denn schon die Zusammensetzung der Mitgliedschaft dazu verführen, dass man sich mit der Pflege einer löblichen, doch gründlichen Ernst absichtsvoll vermeidenden, Geselligkeit begnügt, wodurch die Gefahr entsteht, dass vor den Augen manches mit den besten Anlagen an uns Herantretenden die grossen Ziele der von Wagner ausgehenden Bewegung der Geister verdeckt werden. Dagegen thut es gerade jetzt dringend noth, in den weitesten Kreisen den Samen der Erkenntniss auszustreuen, dass Wagner's Bestrebungen ganz und gar nicht auf die Einbürgerung etwa einer neuen Unterhaltungs- und Luxuskunst gerichtet sind, dass sie vielmehr, in einer tiefeindringenden Philosophie wurzelnd, Anspruch auf die sorgfältige Beachtung und eifrige Mitwirkung aller derer haben, welche die Befähigung besitzen, eine Verkörperung des allgemein Menschlichen in echt deutscher Gestalt zu würdigen, gleichviel ob sie bisher zu Wagner's künstlerischen Schöpfungen ein intimeres Verhältniss gewonnen haben oder nicht. Und je lebhafter die sehnsüchtige Hoffnung auf Begründung einer edleren, jede künstlerische Thätigkeit und Empfänglichkeit fördernden, Lebensgestaltung durch eine so dringlich nöthige Erneuerung und Refor-

mation der Volkespsyche durch Einzelne und in Einzelnen entfacht wird, je allgemeiner zugleich die Majorität der Theaterbesucher in das musikalische Drama Wagner's sich praktisch einlebt, um so weniger werden Vereinigungen, welche, in einer früher erspriesslichen Form beharrend, hinter der vorrückenden Sache zurückbleiben, dem Geschicke von Nachzüglern sich entziehen können, die vom Feinde geräuschlos aufgehoben werden.

Dr. Oskar Meyer.

Bericht über eine am 2. April 1882 in Braunschweig veranstaltete Lesung des „Parsifal."

Am 2. April fand in Braunschweig eine Lesung des „Parsifal" durch Mitglieder der dortigen herzoglichen Hofbühne statt. Mancherlei Schicksalstücke hatte im vergangenen Jahre das Zustandekommen der bereits für damals geplanten Veranstaltung hintertrieben; auch diesmal mangelte es an solchen nicht, aber Dank den rastlosen Bemühungen unseres Braunschweiger Genossen, Herrn Professor Sommer, vermochten sie der uneingeschränkten Verwirklichung des Planes, und Dank dem warmen Interesse und der hohen künstlerischen Einsicht des Herrn Oberregisseur Hüttl einem schönen Gelingen desselben keine Hindernisse zu bereiten. Wenn man es nach wie vor zu erleben hat, wie als berechtigte und normale Stätte der Eroberungen, die unseres Meisters Kunst mit jedem Jahre mehr in der gesammten Welt deutschen Lebens macht, mit stumpfsinniger Hartnäckigkeit immer wieder nur die *Opernbühne* hinzustellen versucht wird, so kann man es einem Kollegium *schauspielerischer* Darsteller gar nicht genug Dank wissen, wenn es in beredter Weise Zeugniss dafür ablegt, dass zum Mindesten die Grundfragen der ganzen deutschen Bühne durch Wagner aufgerührt worden sind. Dabei bedarf nun gerade der Schauspieler einer selbstverläugnenden Modifikation seiner gesammten künstlerischen Gepflogenheiten gegenüber einer in Styl und Diktion ihm so gar fremden Poesie — der Braunschweiger Interpret des Parsifal hatte von dem ihm sonst gebotenen, so ganz andersartigen Pathos, wie er es etwa als Don Carlos zur Anwendung bringen muss, mehr dahintengelassen, als mancher uns bekannt gewordene Heldentenor, etwa in der Rolle des Tannhäuser, von seinen nichtswürdigsten Opernangewohnheiten: —, und das nur, um einigermaassen vorzubereiten, was dann am Ende der Sänger zur Reife bringt und erntet.

Die meisten auf solche Vorbereitung abzielenden Veranstaltungen vor den Festspielen des Jahres 1876, soweit sie in der Oeffentlichkeit sich äusserten, waren damals fast ausschliesslich konzertistischer Art. Gewisse immerwiederkehrende Partien des Nibelungenringes erklangen überall und in allen möglichen Einkleidungen, und über einem gewissen momentanen und sehr oberflächlichen musikalischen Entzücken drohte der Charakter des künstlerischen Nothbehelfes ganz übersehen zu werden, als welchen einzig der Meister selbst derartige Darbietungen zeitweise sanktionirt hat. Die Thatsache aber wird wohl bestehen bleiben, dass das rechte Vorstudium der Musik unseres Meisters in's Kämmerlein, und nicht in den Konzertsaal gehört. Dort einzig findet sie ihren Widerhall in Herzen, hier am letzten Ende — in der Presse, wie sich das 1876 nur zu deutlich gezeigt hat, wo all' jenes musikalische Entzücken das Gesammtwerk nicht vor den ärgsten Missverständnissen beschützen konnte. Liegt nicht in der ominösen und nicht ganz unverdachtigen Be-

geisterung der damaligen Wortführer der Presse für Siegmund's „Liebeslied" und Wotan's Abschied die spätere Mähr von „den Schönheiten des 1. und 3., und der musikalischen Oede des 2. Aktes der Walküre" bereits vorgebildet? Hat nicht Mancher, der Siegfried's Leiche unter den blossen Klängen der Wagnerschen Trauermusik tief ergriffen gefolgt war, später der dramatischen Verkörperung des lebenden Helden auf der Bühne noch kopfschüttelnd gegenübergestanden, nur weil sein maassgebender Berichterstatter ein Fragezeichen des Unverstandnisses unter diese Gestalt gesetzt hatte? Das aber war hier anders: Parsifal wurde als ein Ganzes entgegen-, und, wie es nicht anders sein konnte, er wurde offenen Sinnes und Herzens als solches aufgenommen. Was diesem Ganzen einer schauspielerischen Lesung zu dem Ganzen unseres Parsifal fehle, darüber bedarf es unter uns keiner Worte. Die lebhaften Bedenken des Veranstalters in dieser Hinsicht hatten den Unterzeichneten bewogen, in einem einleitenden Vortrage nicht allein eine für das Werk möglichst warme und vertrauensvolle, sondern auch namentlich eine gegen die Mängel einer auf Musik, Aktion und Dekoration verzichtenden Wiedergabe desselben nachsichtige Stimmung hervorzurufen. Weniger, als er gefürchtet, machten sich diese Mängel störend bemerkbar, diess vor Allem Dank der persönlichen Mitwirkung des Herrn Hiltl, der ausser dem Einstudiren und Ueberwachen des Ganzen auch selbst die verantwortlichste und schwerste Aufgabe, die Lesung der scenischen Bemerkungen, übernommen hatte. Mit feinem schauspielerischen Instinkte hatte Herr Hiltl, die Aufführung bis ins Detail in jenen Bemerkungen vorgebildet erkennend, dieselben auch genau in der gleichen Weise behandelt, wie sich die in ihnen dargestellten Vorgänge auf der Bühne ausnehmen würden. Breit und ruhig entfalteten sich die eigentlichen scenischen Bilder, die Verwandlungen und Aufzüge, so dass die Phantasie, wie nur je das Auge, schweifen und wieder ruhen bleiben konnte. Auf das Nothigste beschränkt wurden die kurzen auf Mimik und Gebärdenspiel bezüglichen Andeutungen in den lebhaft dramatischen Partieen, wie in der wild einherbrausenden zweiten Hälfte der Parsifal-Kundry-Scene. Ueberall aber blieb, durch ein schnelles und gewandtes Einfallen auf der einen und wieder diskreteste Dämpfung des Tones auf der anderen Seite, jegliches Zerreissen der Scenen und Situationen durch die auch im dramatischen Kontext unentbehrlichen Zwischenbemerkungen aufs Glücklichste vermieden. Bei den Chören, die durch Mitglieder des Opernchores in der von Schiller's „Braut von Messina" her bekannten Weise gesprochen wurden, war natürlich Alles, was man erwarten konnte, dass diese Worte eine Ahnung gäben, wie einstmals diese Töne klingen müssten. Von der Darstellung des Parsifal hatten wir schon zu reden. Erschütternd wirkten, auch gesprochen schon, die Schmerzensausbrüche des Amfortas, während die im eigentlichen Sinne „dankbarste" Rolle naturgemäss Gurnemanz zufiel, dessen zwei grosse Erzählungen und die Schilderung des Charfreitagszaubers ganz vornehmlich für den Dichter geworben zu haben scheinen. Ueberraschend gut und wirkungsvoll wurde, obwohl von einer jugendlichen Kunstnovize, Kundry wiedergegeben, zumal als Gralsbotin. In den Kontrast z. B. des zweimaligen „müde" — zuerst in den schneidend herb Gurnemanz zugeworfenen Worten: „frag' nicht weiter, ich bin müde", und sodann in jenen, mit welchen sie, wie ausgehöhlt von innerer Qual, neuer Ohnmacht entgegensinkt: „nur Ruhe, Ruhe, ach, der Müden?" — wusste die junge Künstlerin die ganze Tragik der räthselvoll schweren Rolle wiederklingen zu lassen.

Die Theilnahme an dem Unternehmen war eine rege, Stimmung und Haltung des Publikums dankbar, pietätvoll, andächtig. Auch aus den nachfolgenden Auslassungen der Presse ist keinerlei Misston in die allgemeine Befriedigung hineingeklungen. Allen Anzeichen nach wird die Zeit des Parsifal schneller kommen,

als die seiner dichterischen Vorgänger. Schon dringt die Dichtung in fremde Lande, und das Gesammtwerk ward auf Jahre hinaus ausschliesslich bestimmt, die Ideen unseres Meisters lebendig zu verkörpern. Bei den Vorbereitungen, die es dazu bedarf, muss ein erster Gesichtspunkt der sein, dass das in Zukunft immer mehr sich erweiternde Publikum, mag es noch so viel schon vorher „musikalisch" geschweigt haben, nicht erst Angesichts der unmittelbar bevorstehenden Aufführung das „Textbuch" ansehe. Ein schönes Beispiel ist in diesem Sinne in Braunschweig gegeben worden. Möge es Nachahmung finden!

L. Schemann.

Zur Statistik der Mitgliederschaft und der Blättersendungen.

Vom vorigen Jahre ist noch nachzutragen: es sind **neue Mitglieder** dem Patronatvereine im zweiten Semester 1881 beigetreten: 41, und zwar im Juli 2, im August 2, im September 10, im Oktober 4, im November 20, im Dezember 3. Diess macht zusammen mit den 64 neuen Mitgliedern des ersten Semesters (1. Statistik im Julistück 1881) im ganzen Jahre 105 Beitritte. — Dagegen sind beim Beginne des zweiten Semesters 14 Mitglieder ausgetreten, resp. frühere Austritte verspätet angemeldet worden, und 4 Mitglieder sind gestorben. —

Im ersten Semester 1882 traten bis jetzt noch 17 neue Mitglieder bei: im Januar 10, im Februar 3, im März 3, im April 1, im Mai 1. — Dagegen wurden, besonders von den grösseren Vertretungen, wie in Berlin, Brüssel, Regensburg, Schwerin u. a. m., bei der Einforderung der Billets im Ganzen noch 147 **frühere** Mitglieder als **nunmehr** definitiv ausgetreten angemeldet. Die Blätter werden gegenwärtig an wirkliche, 5jährige, Mitglieder in **1409 Exemplaren** versandt.

Diese 1409 Exemplare gehen nach 219 Orten, und zwar:

987	an deutsche	Adressaten	nach	146	Orten,
178	„ österreichische	„	„	20	„ „
54	„ russische	„	„	5	„ „
41	„ englische	„	„	12	„ „
31	„ belgische	„	„	5	„ „
31	„ französische	„	„	6	„ (darunter 1 in Senegal),
28	„ schweizerische	„	„	7	„ „
27	„ amerikanische	„	„	5	„ „
15	„ holländische	„	„	7	„ (darunter 1 in Java),
10	„ spanische	„	„	2	„ „
7	„ italienische	„	„	4	„ „

119 Ex. gehen nach *Wien* (und Vororten), 89 nach Berlin, 88 nach München, (85 nach Bayreuth), 56 nach Mainz, 42 nach Leipzig, 40 nach *Riga*, Weimar, 32 nach Mannheim, 30 nach *London*, 27 nach Breslau, Cöln, Hamburg, 25 nach *Brüssel*, *Paris*, 24 nach Dresden, Frankfurt a. M., 23 nach *New-York*,

19 nach Braunschweig, Würzburg, 17 nach Viersen, 15 nach Elberfeld, 14 nach *Buda-Pest*, 13 nach Königsberg, Strassburg, 12 nach *Barcelona*, Ludwigshafen, Stuttgart, 11 nach Minden, Worms;

9 nach *Aach*, *Helsingfors*, Wiesbaden, 8 nach *Graz*, Kiel, Pössneck, 7 nach **Aachen, Baden, *Basel*,** Darmstadt, Heidelberg, ***Moskau***, ***Prag***, 6 nach ***Amsterdam***, ***Bern***, Carlsruhe, Dessau, Göttingen, Nürnberg, Stettin, ***Zürich***,

5 nach Barmen, Hannover, Magdeburg, 4 nach Charlottenburg, Coburg, Colberg, *Genf, Petersburg, Salzburg*, Schweinfurt, 3 nach Bamberg, Brandenburg, *Carlsbad*, Cassel, Chemnitz, Fürth, Güstrow, *Haag*, Halle a. S., Kobernitz bei Breslau, Mühlhausen i. E., Schwerin i. M., *Winterthur*;

2 nach Altenburg, Berlin, Blankenburg, Bonn, Brieg, Bromberg, Deutz, Düren, Eisenach, Essen, Giessen, Görlitz, Gotha, Hagen, *Havre*, Herzogswalde, Liegnitz, *Lüttich*, Meiningen, *Mons*, Naumburg, *Neulengbach*, Neu-Strelitz, Osnabrück, *Rom, Rotterdam*, Solingen, Sondershausen, Strehlen, *Turin*, Ulm, *Venedig*, Villingen, *Warschau*, Zittau;

1 nach *Agram, Albany*, Alexandersbad, Alt-Jessnitz, Altona, *Antwerpen*, Aschaffenburg, Augsburg, *Avergavenny, Battle*, Bernburg, *Birmingham*, Blasewitz, Blieskastel, *Boston*, Bredeleben, *Buitenzorg* auf Insel Java, *Burgdorf, Carshalton, Clermond Ferrand*, Colmar, Constanz, *Defiance*, Delitzsch, Deutsch-Krawarn, *Dijon, Drem*, Dürkheim, Düsseldorf, Duisburg, Edesheim, Elbing, Erfurt, *Floreffe, Franzensbad*, Freiburg a. d. U., *Funfkirchen*, Gera, *Glasgow, Gorée* in Senegal, Goslar, Greifswald, Gross-Giewitz, Gross-Oerner, Hankensbüttel, Heilbronn, Hochstein, Hörselgau, Jena, Jünkerath, Iserlohn, *Kampen, Kapellen*, Kislegg, Kissingen, Kriewald, Kroppenstedt, Krumbach, Kühschmalz, Lasdehnen, *Leicester, Linz*, Manan, Marburg, Marktsteft, *Meran*, Morsbroich, Mühlhausen i. Th., Münchenhof, *Neapel*, Neisse, *Newcastle* u. T., *Newport, Ober-Lembach, Odessa* Oelber, *O'Gyalla*, Oldenburg, Ostrichen, *Oxon, Pilsen*, Plagwitz, Posen, *Pontzschach, Pressburg*, Ratzeburg, Rawitzsch, Regensburg, *Richmond*, Rohnstock, Rostock, Siegfeld, Speyer, *Stafa*, Stibbe, Stralsund, Traunstein, Tübingen, Untermünsterthal, *Valentigney*, Wandsbeck, Weissenburg, *Wermeric*, Wernigerode, Wetzhausen, *Windsor, Xeres de la Frontera, Zangerhey, Znaim*. (Abschluss im Mai 1882.)

Ausserdem gehen die „Bayreuther Blätter" an 84 Abonnenten (ohne Mitgliedschaft) und an 17 Vereine und Journale (gegen Austausch). —

Druckfehler-Berichtigung.

Gegen Ende des Aufsatzes von Dr. E. Grysanowski in der ersten Hälfte dieses Doppelstückes ist auf S. 148 Z. 10 und 9 v. u. zu lesen:

„Nichts hindert uns an der Reinigung unserer Sitten, nichts an der Heiligung unseres Willens",

und Z. 6 v. u.: „furchtlos" anstatt fruchtlos.

SR Das nächste Stück der „Bayreuther Blätter" erscheint in der zweiten Woche des Juli

Im Verlage des Patronat-Vereines.
In Buchhandel zu beziehen durch Carl Giesel, Bayreuth
Druck von Th. Burger, Bayreuth

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juli. Siebentes Stück. 1882.

Inhalt: — Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms. Von Richard Wagner. — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. Von Ludwig Schemann. IV. Noch einmal Goethe. — Das persische Theater. Vom Grafen Gobineau. IV. Andere dramatische Stoffe. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. Den Künstlern von Bayreuth! — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Verwaltungsrathes. — An unsere vegetarisch lebenden Mitglieder.

Das nächste Stück wird bei den Postanstalten in Bayreuth ausgegeben.

(S. letzte Seite.)

Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms.

Geehrtester Herr und Freund!

Ihnen vor Allen, welche für die Bayreuther Idee opferwillig spendend eintraten, glaube ich mich verpflichtet, noch näher als diess vor kurzer Zeit in meinem offenen Schreiben an unsern Freund Hans von Wolzogen geschah, meine Stimmung und Ansicht in Betreff der Schule, der Sie so gern sich förderlich erweisen möchten, kund zu geben. —

Zu diesem Zwecke gestatte ich mir zunächst Sie nochmals auf den Bericht zu verweisen, mit welchem ich seiner Zeit die erste Nummer der Bayreuther Blätter eröffnete. Es geschah damals zu einer wahrhaften Erleichterung meines, durch eine mir selbst auferlegte übermässige Verpflichtung bedruckten Gewissens, dass ich die äusserliche Unmöglichkeit des Zustandekommens der projektirten, und von mir gewissermaassen angebotenen Schule nachweisen musste. Gestehe ich Ihnen nun, dass ich seit den wiederum verflossenen fünf Jahren mit mir darüber einig geworden bin, dass, wenn mir jetzt die damals verlangten Mittel in reichster Fülle zu Gebote gestellt würden, ich die Gründung einer Schule durchaus ablehnen müsste. Ich glaube nicht mehr an unsere Musik, und weiche ihr, wo sie mir begegnet, grundsätzlich aus

und sollte unseres Freundes, des Grafen Gobineau, Prophezeiung, dass in zehn Jahren Europa von asiatischen Horden überschwemmt und unsere ganze Zivilisation nebst Kultur zerstört werden möchte, in Erfüllung gehen, so würde ich mit keinem Auge zucken, da ich annehmen dürfte, dass dabei vor allen Dingen auch unser Musiktreiben zu Grunde gehen würde.

Oft habe ich erklärt, dass ich die Musik für den rettenden guten Genius des deutschen Volkes halte, und es war mir möglich, diess an der Neubelebung des deutschen Geistes seit Bach bis Beethoven nachzuweisen: sicherer wie hier gab auf keinem anderen Gebiete die Bestimmung des deutschen Wesens, die Wirkung seines Gemüthes nach aussen, sich kund; die deutsche Musik war eine heilige Emanation des Menschengeistes, und dämonisch leidende göttliche Naturen waren ihre Priester. Wie aber das Evangelium verblasste, seit das Kreuz des Erlösers auf allen Strassen als Handelswaare feilgeboten ward, so verstummte der Genius der deutschen Musik, seitdem sie vom Metier auf dem Allerweltsmarkte herumgezerrt wird, und professionistischer Gassen-Aberwitz ihren Fortschritt feiert.

Auch Sie, geehrter Herr und Freund, dürfen hierüber nichts Neues von mir hören, da ich seit dreissig Jahren in mannigfachen Kunstschriften und Aufsätzen dieses Thema bereits wohl erschöpfend behandelt habe. Ueberlegt möchte nur sein, dass ich so lange und vielseitig es mir angelegen sein liess, an das Bestehende anknüpfend, die Wege nachzuweisen, auf welchen die von mir erkannte hohe Bestimmung der deutschen Musik festgehalten, und ihre Werke vor Allem gepflegt werden sollten. Am Schlusse meiner Denkschrift über eine in München zu errichtende königliche Musikschule durfte ich mir gestatten, alle meine hierfür ausgeführten Arbeiten und Organisationsvorschläge aufzuzählen. Dass nichts hiervon beachtet und zur Ausführung empfohlen wurde, zeigt mir deutlich, dass man mich nicht hierzu für berufen hielt.

Und wahrlich man hatte Recht. Ich bin kein Musiker, und empfinde diess sofort, wenn man mir eine berühmte Komposition dieses oder jenes unserer jetzt gefeierten Meister der Musik vorführt, und ich eben die Musik darin gar nicht gewahr werden kann. Offenbar handelt es sich hier um ein Gebrechen, mit dem ich behaftet bin, und welches mich unfähig macht an dem Fortschritt unserer Musik theilzunehmen. Vielleicht hätte man mich noch als Konservator verbrauchen können, denn, dass ich einige Beethoven'sche Symphonien gut aufzuführen verstand, hatte man mir lassen müssen. Wahrscheinlich (— ich sage Ihnen diess aufrichtig —) würde ich, wenn man mir jetzt noch eine Schule einrichtete, auf diese meine Lieblingswerke mich einzig beschränkt haben, und zwar recht eigentlich im Sinne eines Erhalters, oder auch eines Predigers, der am Ende immer noch nichts Eindringlicheres seiner Gemeinde vorführen kann als die Evangelien. Nur würden auch diese obstinat konservatorischen Bemühungen bei dem grossen asiatischen Sturme, der über uns hereinbrechen möchte, nichts genützt haben, da es hier ergehen würde, wie es der Nachwelt der Völkerwanderung ergieng, welcher von Sophokles

und Aischylos nur wenige, dagegen von Euripides die meisten Tragödien erhalten wurden; demnach unserer Nachwelt gegen etwa neun Brahms'sche Symphonien höchstens zwei Beethoven'sche übrig bleiben möchten; denn die Abschreiber gingen immer mit dem Fortschritt.

Auch selbst eine solche Beethoven-Konservator-Stellung würde mich aber von jetzt an zu stark ermüden. Liszt ist mir in die Siebenziger vorangegangen, und ich bin ihm bereits in das Siebenzigste gefolgt; mit uns Beiden hat man nichts anzufangen gewusst, und glücklicher war ich als mein grosser Freund, der zu gut Klavier spielt, um nicht bis an sein Lebensende als Klavierlehrer geplagt zu werden, worin sich wiederum eines der populärsten Missverständnisse unserer Musik-Jetztzeit recht naiv ausdrückt. Auch Sie, mein geehrter Herr und Freund, werden mit Ihren so grossherzigen Wünschen sich wohl einzig darauf beschränken müssen, mich, so lange diess gehen will, die Bühnenfestspiele in Bayreuth überwachen zu wissen; und glauben Sie mir, dass damit mir nicht etwa eine mühelose Altersversorgung zufällt. Sie wissen, in welcher Weise ich die dem Publikum zu bietenden häufigeren Aufführungen des „Parsifal" zum Zwecke der Befestigung des meinen Werken nöthigen Styles des Vortrages und der Darstellung verwenden will, indem ich allen mir bekannt werdenden vorzüglicheren Talenten die Gelegenheit gebe, unter meiner Anleitung an den Bühnenfestspielen abwechselnd sich zu betheiligen. Auf den Gedanken, mich in dieser Weise noch nützlich zu bezeigen, wurde ich durch die Kenntnisnahme der ausserordentlichen Willigkeit geleitet, die mir gerade die begabtesten Künstler entgegenbrachten. So mancher beklagte sich, noch nicht dazu gelangt zu sein von mir für die Darstellung meiner „Partien" angeleitet zu werden, und bewarb sich somit um die Gelegenheit zu solchem Studium. Wenn ich, diesem entsprechend, für die bevorstehenden Aufführungen des Parsifal mit einem so vielgliederigen Künstlerpersonale ausgestattet worden bin, dass zugleich auch der Befürchtung von Störungen in der Aufeinanderfolge der angekündigten Vorstellungen vorgebeugt ist, so gewahre ich doch bereits auch die neuen Schwierigkeiten, die mir nicht etwa nur durch meine stark vermehrten Bemühungen um das mehrfache Spezial-Studium, sondern namentlich durch die moralische Verwirrung der Rivalitäten hierbei erwachsen dürften. Besonders seitdem man von französischen und italienischen Theatern her erfahren hat, dass dort Rollen und Partien „creirt" werden, wird der Vorzug solcher Schöpfer-Bethätigung auch bei uns nicht gern aufgegeben. Man vermeint hierbei den Charakter einer Rolle ein für allemal zur Nachahmung in der Auffassung festgestellt zu haben, sobald man der Erste war, der darin vor dem Publikum erschien. Leider kam es hierbei oft weniger auf die wirkliche Richtigkeit der Auffassung, als darauf an, dass die Nachfolger sie für richtig hielten; denn dass er von diesen als Muster betrachtet und nachgeahmt wurde, bestärkte den „Createur" in seinem Glauben an seinen höheren Werth. Manches Unheil erwuchs hieraus, namentlich wenn hinter dem Rücken des Autors creirt wurde.

Scheint es nun hiergegen all den gewogenen Künstlern, welche jetzt ein so schöner und mich ehrender Eifer um mich versammeln wird, vor Allem nur darauf anzukommen, der richtigsten Auffassung und Wiedergebung der von mir gestellten Aufgaben durch meine persönliche Anleitung sich zu versichern, so mag ich allerdings hoffen, dass ich bei dieser Gelegenheit nicht nur auf den Geist, sondern auch auf die Moralität eines durch Theater-Intendanten, und namentlich auch durch das Theater-Publikum, über die Würde seiner Leistungen ziemlich unsicher gemachten Künstlerstandes nicht unvortheilhaft einwirken könnte. Wenig werde ich hierbei auf Unterstützung von Aussen rechnen dürfen, und herzlich wünsche ich, dass mein sonst mir so gewogener Freund, das deutsche Publikum, mich diesmal nicht ohne Hilfe lassen möge.

Dieses Publikum, welches sich nun von Neuem wieder einmal zu entscheiden haben wird, empfehle ich jetzt meinen bisherigen Patronen zu besonderer Berücksichtigung. Meinen letzten grösseren Unternehmungen musste stets die Schwierigkeit des ihnen nöthigen bedeutenden Kostenaufwandes entgegenstehen: sollte nur, wer zur Beschaffung dieser Kosten beigetragen hatte, an unseren Bühnenfestspielen sich erfreuen und bilden können, so — wir müssen uns diess offen gestehen! — war unser Werk von vornherein zur Unfruchtbarkeit verurtheilt. Da wir nun jetzt durch die Noth der letzten Erfahrungen wieder dahin gedrängt worden, die Fortdauer der Bühnenfestspiele durch Ueberlassung des Zuschauerraumes an das reichlich zahlende Publikum zu versuchen, und werden demnach, wenn auch kein Kamel durch ein Nadelöhr und kein Reicher durch das Himmelsthor geht, doch vorzüglich nur Reiche in unser Theater eingelassen werden müssen, so stellt es sich mir nun als die erste und allerwichtigste Aufgabe für ein neuzubildendes Patronat dar, die Mittel zu beschaffen um gänzlich freien Zutritt, ja nöthigen Falles die Kosten der Reise und des fremden Aufenthaltes, Solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Loos der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist.

Dieses wichtige Anliegen, worüber Ihnen bereits Mittheilungen zugegangen sind, berühre ich hier im Betreff der Organisation des neuen Patronates nur andeutend, da eine solche Organisation ganz selbständig, als ein moralischer Akt des Publikums für das Publikum, somit ohne alle eigentliche Berührung mit der Thätigkeit des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele in das Leben treten müsste, wenngleich dieser jeder Zeit bemüht sein würde, das Patronat nach Kräften und Bedürfniss durch Freiplätze zu unterstützen. Den Angriff dieser Vereinsbildung Ihnen, geehrter Herr und Freund, als so vorzüglich Antheilnehmenden, anheimstellend, hätte ich für heute Sie nur noch auf die grosse und bedeutungsvolle Wirksamkeit hinzuweisen, welche ich einem glücklichen Erfolge der Bemühungen jenes Patronates zusprechen zu dürfen glaube. War dieser Verein bisher der Patron des Kunstwerkes, so wird er nun der Patron des Publikums sein, das an jenem sich erfreuen und bilden soll. Hier

ist die für unsern Zweck best ordenkliche Schule; und haben wir hierbei noch zu lehren, das heisst — zu erklären, und den weiten Zusammenhang zu verdeutlichen, in welchen wir uns durch unser Kunstwerk mit fernest hinreichenden Kulturgedanken versetzt glauben, so soll eine reichlichst gepflegte Zeitschrift, als erweiterte Fortsetzung unserer bisherigen Bayreuther Blätter, in freiester Weise uns hierfür die Wege offen erhalten. Niemanden soll aber Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Theilnahme an unseren Bestrebungen und Leistungen ausschliessen: was jetzt lächerlich unbehilfliche Reisestipendien für gekrönte Preiskompositionen u. dgl., gegen die Verpflichtung in Rom oder Paris höhere Studien zu vollenden, gedankenlos bewirken wollen, werden wir verständiger und sinnvoller zu verrichten wissen, wenn wir eine innige Theilnahme an der Bildung unserer eigenen Kunst jedem hierzu Befähigten offen stellen. Und so werden wir endlich auch in dem Sinne meines eigenen erhabenen Wohlthäters handeln, der wiederum dieses Mal, als Protektor unserer Bühnenfestspiele, durch huldvollste und reichlichste Hilfgewährungen mich erst in den Stand setzte, schon in diesem Jahre mein Werk aufzuführen, während Er, um das Bühnen-Weih-Festspiel von jeder möglichen trübenden Mischung völlig frei zu erhalten, grossmüthig dem Wunsche, auf Seinem eigenen Hoftheater es wiederholt zu sehen, entsagte.

Von dem Segen dieses Gedankens erfüllt, sage ich Ihnen, geehrter Herr und Freund, vor allen unsern bisherigen Patronen meinen hochachtungsvollen Dank namentlich auch dafür, dass gerade von Ihnen die ernste Nöthigung zu diesem an Sie gerichteten offenen Schreiben mir auferlegt sein durfte.

Ergebenst:

Bayreuth, 16. Juni 1882. **Richard Wagner.**

Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft.

IV. Noch einmal Goethe.

Von Ludwig Schemann.

Ich habe in meiner ersten Arbeit über Goethe die Betrachtung seines Verhältnisses zur eigentlichen Musik ausschliessen müssen, weil nicht nur die dort bereits berührte Erscheinung eines in seiner Fülle verwirrenden Nebeneinander von Kundgebungen gerade bei dieser Betrachtung eine Anfangs fast beängstigende Bestätigung findet, sondern im Gegensatze zu der damals von uns festgehaltenen hohen Einheit der Gesammterscheinung Goethe's hier auch zunächst geradezu ein wirklicher Widerspruch in seinem Wesen vorzuliegen scheint. Diesen zu lösen aber kann nur durch eine Erörterung über das

Grundwesen der Musik versucht werden, welche nun wieder in jener enger begrenzten Festbetrachtung keine Stelle gefunden hätte. Alle Früheren, die sich mit dem vorliegenden Thema beschäftigt haben — und es ist in neuester Zeit ein allgemeines Lieblingsthema geworden — nahmen ohne Weiteres die Musik als einen einheitlichen, klaren und gar nicht erst näher zu erörternden Begriff, und legten nun in Goethe ein produktives Entgegenbringen eines gleich klaren und einheitlichen Verständnisses hinein. So gelangten sie entweder zu dem Resultate, dass die Musik eine jeder anderen geistigen Macht völlig ebenbürtige Stellung in seinem Leben eingenommen, und er sich auf der Höhe ihrer Ziele und Aufgaben befunden habe, oder sie begnügten sich besten Falles mit dem Feststellen eines räthselhaften Widerspruches.*) Wir dagegen wollen im Folgenden den Versuch machen, aus dem Wesen der Musik selbst diesen Widerspruch, und damit die Thatsache zu erklären, dass unser grösster Dichter und universellster Geist in die Entwicklung unserer Musik durch seine Anlage nicht hineingestellt und durch seine eigene Entwicklung nicht hineingezogen worden ist. Sollte dabei Jemand finden, dass die Ergebnisse, zu denen wir gelangen werden, im letzten Grunde reichlich ebenso der Erkenntniss des Wesens unserer Musik, als dem Verständnisse Goethe's zu Gute kommen, so möchten wir einer derartigen Beobachtung, als einem etwaigen Vorwurfe, wie wenn nämlich Goethe als „Probirstein" von uns benutzt würde, gleich von vornherein die Spitze abbrechen durch den Hinweis auf die unermesslich gesteigerte und erweiterte Bedeutung, die für uns die „Musik" immer alsbald gewinnt (und für Goethe selbst gewonnen haben würde), nachdem für ihr eigenes, engeres Wesen irgendwelche neue Aufschlüsse sich ergeben haben, — eine Bedeutung, die in so eminentem Grade auf das Gebiet des von Goethe Gewollten hinüberreicht, dass der Altmeister zweifellos zu unserer Erkenntniss, wie zu der Art, durch die sie gewonnen, seinen Segen geben würde.

I.

Zuvörderst nun haben wir uns mit der zwiefachen Frage zu beschäftigen; erstens, wie stand Goethe zu dem Allgemeinen, von keiner Entwicklung Abhängigen der Tonkunst, zu ihren elementaren und technischen Grundlagen? welche Organe des Verständnisses besass er für sie? und zweitens, in wie

*) Arbeiten der ersteren Art sind z. B. W. v. *Bock*, Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik, Berlin 1871. Alb. *Hahn*, Goethe's Verhältniss zur Musik, in der „Tonkunst" 1880 (mit der den Verfasser auszeichnenden fast rührend zu nennenden Gewissenhaftigkeit und wohlthuenden Wärme geschrieben), mehr oder minder auch v. *Wasielewski*, Goethe's Verhältniss zur Musik (Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 18); der letzteren Art, soweit mir bekannt geworden ist, nur W. *Lang*, „im neuen Reich" 1880, vgl. z. B. S. 316: „auf der einen Seite ein so tiefes Bedürfniss nach Musik, dass nach einem Worte Riemer's „die Tonkunst und die Bildkunst die nothwendigsten Organe seines Wesens waren." Auf der anderen Seite das Bewusstsein, dass er vor Räthseln steht, in die er nicht einzudringen vermag. Beide Seiten muss man im Auge behalten. Der Zwiespalt ist vorhanden; Goethe selbst hat ihn mit ungemeiner Ausdauer zu überwinden getrachtet."

weit war sie ihm Bedürfniss? wie hat sich dieses Bedürfniss in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung kundgegeben, und wie ist es befriedigt worden?

In ersterer Beziehung können wir ohne jeden Beginnen den oben aufgeführten Autoren sehr viel, vielleicht Alles zugeben. Goethe's lebendiges Erfassen aller wichtigen physikalischen Gesetze, seine eindringende Gründlichkeit und sein stupender Fleiss erwarben ihm mit der Zeit eine vorzügliche Vorbildung für alles Technische der Musik, so dass er selbst den schwersten, z. B. kontrapunktischen Uebungen mit Erfolg näher treten konnte; und andererseits bedarf es bei unserem grössten Lyriker und am meisten „musikalischen" Dichter keines Wortes darüber, dass er für die rein elementarischen Wirkungen der Musik — abgesehen von aller kunstmässigen Ausbildung! — Sinn und Gemüth in hervorragendem Maasse offen hielt. Beherzigt man dazu seinen universellen Tiefblick, der ihm kaum irgend etwas einmal ganz verborgen bleiben liess, seine gründliche Beherrschung der übrigen Kunstgebiete, von denen aus er dann analogisch zu verfahren liebte, so wird man begreifen, wie ihm schliesslich nicht nur eine reiche Fülle positiver Kenntnisse, sondern auch eine im Einzelnen oft erstaunliche Einsicht im Gebiete der Musik zu Gebote stand, wie denn sein Triumph über Zelter in Sachen des Moll-Geschlechtes und vieles Andere von jeher gerechte Bewunderung erweckt hat. Und so findet sich denn eine Menge der vorzüglichsten Beobachtungen zur Musik und musikalischen Technik im Allgemeinen, sowohl in seinen Werken, wie namentlich auch in seinen Briefen verstreut, und wenn wir schneller über diese ganze Frage, die für uns eine Vorfrage bleibt, hinweggehen, so geschieht es nur, weil wir, wie erwähnt, uns hier bedingungslos an Frühere anschliessen und einfach auf das von ihnen erschöpfend zusammengetragene Material verweisen können.

Weniger unbedingt vermögen wir bezüglich des Grades, bis zu welchem Goethe'n die Musik eine Nothwendigkeit und eine Macht für sein Innenleben war, den bisher meist geäusserten Ansichten zuzustimmen. Können wir zwar das Resumé Lang's noch billigen, dass ihm die Musik, ausser einem Gegenstande theoretischen und historischen Studiums, „ein sympathischer anregender Genuss" gewesen sei, so geht es uns doch schon zu weit, wenn Riemer, und nach ihm Andere, sie für „eines der nothwendigsten Organe seines Wesens" erklärt haben, wenn anders nämlich von einem solchen bei einem Mann wie Goethe nur da gesprochen werden sollte, wo Begehren und Erfassen, Bemühung und Leistung vollkommen einander entspräche. Wenn er nun auch selbst einmal gegen Zelter (2. Mai 1820) es ausspricht: „er wisse recht gut, dass ihm mit der Musik ein Drittel des Lebens fehle", so zeigt andererseits die Nennung der Namen Shakespeare, Spinoza und Linné, als seiner hervorragendsten Leitsterne und Lehrmeister*), dass in der Drei-

*) An zwei Stellen: „Geschichte meines botanischen Studiums" (in den Aufsätzen „zur Morphologie") und sodann an Zelter 7. November 1816.

theilung seines Lebens dieser Kunst von Hause aus kein sonderlicher Raum gegeben war, um sich anzusiedeln. Es ist in dieser Beziehung gleich charakteristisch, dass ihm das Verlangen nach der Musik überhaupt verhältnismässig spät, und eigentlich erst dann gekommen ist, als er seine ganze übrige humanistische Ausbildung im Wesentlichen vollendet hatte und nun erst das Fehlen der Musik wie eine Lücke empfand. Zum ersten Male erscheint sein Interesse für dieselbe in Italien lebendiger erweckt und unter dem Einflusse seines Freundes Kayser gefördert. Nun braucht man freilich nur einmal sich aus Goethe's Reiseberichten zu erinnern, wie er zu jener Zeit im Schauen geschwelgt hat, um gleich eine misstrauische Ahnung zu gewinnen, als ob gerade Italien ein wenig geeigneter Ort gewesen sei, um ihm sonderlich viel Zeit und Möglichkeiten für die Ausbildung eines ganz neuen inneren Sinnes zu lassen. Zwar hat Goethe in Rom ziemlich viel Musik getrieben, aber wie so ganz anders, als die bildenden Künste! Das Entbehren der Letzteren hatte Jahre lang ihm mehr und mehr die Seelenruhe geraubt, bis endlich, die verzehrende Sehnsucht zu stillen, das lösende Wort: „nach Italien" erklungen war; die Musik war bei allen Jugendausbrüchen Goethe'scher Begeisterung leer ausgegangen, und er trieb sie auch jetzt vorerst nur, weil er sie nun auch, und zwar in hervorragenden Kundgebungen, in dem um ganz anderer Dinge Willen ersehnten und aufgesuchten Lande vorfand. Naturgemäss mussten die Aufführungen der päpstlichen Kapelle, zumal die zu dem altehrwürdigen Rituale der Charwoche veranstalteten, schon durch die Formen der Darbietung das lebhafteste Interesse, wie jedes Fremden, so auch Goethe's erwecken. Aber wirklich hat er auch kaum mehr, denn als Fremder, und als eine, wie auch immer feierliche und tiefeindringende, Merkwürdigkeit der ewigen Stadt, jene Aufführungen hingenommen, und mag immerhin zu den unläugbar grossen Eindrücken, die er davon empfangen hat, über das ganz Elementare derselben hinaus, wie es durch Zeit, Ort und ausführende Mittel bedingt war, auch der spezifisch musikalische Gehalt des Dargebotenen beigetragen haben (ist er doch dem Studium desselben mit Kayser eifrigst nachgegangen), so würde man doch irren, wenn man die Erweckung eines auch über jene bedingenden Verhältnisse hinausreichenden Verständnisses für die Musik annehmen wollte. Goethe's sonstige musikalische Liebhabereien aus jenen Zeiten können nur Dem eine solche Vorstellung, und damit etwas wie Befriedigung, erwecken, der der Musik einen gar bescheidenen Beruf anwiese. Goethe gab ein Konzert, auf Grund dessen der römische Pöbel ihn für einen reichen und vornehmen *Milordo* erklärte; mit den Künstlern wusste er sich so gut zu stellen, dass sie, um ihn zu ehren, ihn im Theater ansangen und was dgl. mehr ist; und endlich, wenn dennoch aus den, unter den unmittelbaren Eindrücken abgefassten Berichten Jemand eine grössere Annäherung Goethe's an die Musik entnehmen wollte, so thun wir doch besser, statt an Worte, uns an Thaten zu halten, und da ist denn die lichtvolle Spiegelung herrlicher geschauter Erlebnisse

in Iphigenie und Tasso zu finden, während, was aus jener Zeit in Goethe tönend nachklang, ihn nur zu „Claudine von Villabella“ und „Erwin und Elmire“ zu begeistern vermochte.

Aber in der That soll ja auch nach allgemeiner Annahme die eigentlich maassgebende Entwicklung Goethe's in der Musik erst in der zweiten Hälfte seines Lebens, und zwar wesentlich durch den Verkehr mit Zelter erfolgt sein. Auch zeigen sich wirklich in dieser Zeit Regungen Goethe's für die Musik, wie früher nicht; und nicht minder ist es richtig, dass die Rolle des für Goethe auf vielen Gebieten so bedeutsamen Führers und Mittelsmannes, wie für die grossen bewegenden ästhetischen und philosophischen Fragen Herder und später Schiller, für das klassische Alterthum Wolff, für die bildenden Künste Meyer, so für das Gebiet der Musik in der ganzen zweiten Hälfte seines Lebens ausschliesslich Zelter zugefallen ist. Aber dass die Musik mit diesem ihrem Vertreter ein günstiges Loos gezogen hätte, kann man nicht behaupten. Wir wollen hier Zelter durchaus in anderer Weise gerecht werden: Alles deutet an ihm auf einen Ehrenmann, eine kerngesunde Natur, einen ebenso treuen wie begeisterten Freund und Bewunderer Goethe's, einen Menschen von naturwüchsiger, aber durchaus stichhaltiger Bildung, einen Gesellschafter und Korrespondenten, voller Mutterwitz, Schlagfertigkeit und Beobachtungsgabe, und Alles in Allem auf einen Mann, der es werth war, mit Goethe zusammen sechs Bände zu füllen und gelesen zu werden; was Alles nicht hindert, dass er ein „schlechter Musikant“ war und blieb, mag er auch immer zu seiner Zeit, trotz Einem heute, zu Händel den Takt geschlagen haben! So liegt denn auch die ungemein hohe Bedeutung des Zelter'schen Briefwechsels durchaus nach der allgemein kulturellen Seite hin, während wir als Resumé der zahlreichen die *Musik* betreffenden Besprechungen es nur bezeichnen können, dass Zelter, der „Fachmann“, die Einblicke seines grossen Freundes in das Wesen der Musik da, wo sie sich aus dessen eigenem Wesen beschränkt zeigen, kaum je einmal dadurch erhellt oder gar vertieft hat, dass er dem Dichter aus seiner Kunst selbst heraus etwas mehr Licht entgegengetragen hätte. Die unglaublichen Verkehrtheiten in den Urtheilen dieses Musikzünftlers, dem aller und jeder Prometheusfunken für seine Kunst fehlte, haben wir geradezu die Pflicht, um so schonungsloser bei Namen zu nennen, als wir es fort und fort erleben, welches Unheil die „Zelters“ unserer Tage anrichten, wenn auch jener es vor ihnen voraus hatte, einem Goethe Sand in die Augen streuen zu dürfen! Hier einige Beispiele. Beethoven, in seinem furor teutonicus, *„bewundert er mit Schrecken“*; „seine eigenen Werke scheinen ihm (Beethoven) ein heimliches Grauen zu verursachen“ (II, 30). „Mit *Bewunderung und Schrecken* sieht man Irrlichter und Blutstreifen am Horizonte des Parnasses. Talente von der grössten Bedeutung, wie Cherubini, Beethoven und Andere entwenden Herculesʼ Keule, um Fliegen zu klatschen; erst muss man erstaunen und nachher gleich darauf die Achsel zucken über den Aufwand von Talent, Lappalien wichtig und hohe Mittel gemein zu

machen. Ja, ich möchte verzweifeln, wenn mir einfällt, dass die neue Musik verloren gehen muss, wenn eine Kunst aus der Musik werden soll." (I, 346). Von Cherubini's C moll-Requiem heisst es (III, 34): „Eine Musik, die bei jetziger verschrobener Zeit überall gefallen muss und gefällt, eben weil kein wahres Wort und doch Alles allerliebst ausgedacht und hervorgebracht ist, denn von einer requies aeterna ist auch kein Gefühl anzutreffen. Der Komponist ist nur bedacht gewesen im Gedicht die Stellen aufzusuchen, wo er poltern kann und die Zwischenzeiten mit gemässigter Unruhe auszufüllen; kurz die Nebensache ist hier die Hauptsache und das Ganze erscheint als wenn einer beständig und leidenschaftlich Nein! sagte und dazu mit dem Kopfe nickt" u. s. w. Bekannt und gebührend verrufen ist Zelter's erster Bericht über Weber's Freischütz (III, 191 ff.), der hier nicht wiedergegeben werden kann; ein anderes Mal redet er von Weber als „dem Kränkling, der . . . mit seinem Samiel so manchen mit krank macht. Darin muss er seinen König loben, dass er all das Zeug vor'n Teufel nicht mag", (IV, 63). „Die Musik zur Euryanthe setze ich über den Freischützen (den ich freilich nicht ausstehen kann), auch ist wie in allen Weber'schen Compositionen viel Gesuchtes, Gespritztes, aus feinen Läppchen Zusammengesetztes, Schwieriges, Fremdes darin. Extrotzte Lebhaftigkeit und dazwischen allerdings gute Stellen und ein Fleiss, den ich *mit Schrecken bewundere*, weil's der ganze Bettel nicht verdient." (Man sieht schon aus diesen Beispielen, dass Bewunderung diesem Mann leicht etwas „Schreckliches" wurde!) Spontini weissagte Zelter nach der Vestalin, dass „niemals was Ordentliches aus ihm werden würde." (I, 438), etc.

Aber genug und übergenug! Man sieht, Alles wird schlecht gemacht, was ein Genie und nicht gerade todt oder Felix Mendelssohn war. Ein solcher Zelter, mit professoralem Hochmuth und banausischer Beschränktheit als mit Sattel und Zaumzeug ausgerüstet, konnte denn freilich unsern Dichterfürsten nicht ins Himmelreich der Musik emportragen! Leider hat Goethe, der in theoretischen die Musik betreffenden Fragen so energisch seine Selbstständigkeit zu wahren wusste und wiederholt siegreich das Feld gegen seinen Freund behauptete, demselben nie heimgeleuchtet, wenn er unsere herrlichsten Meister verunglimpfte. Und wenn auch der Himmel das Schlimmste verhütet hat, dass nämlich die beiden, um der bedrängten „Musik als Kunst" in ihrer Weise aufzuhelfen, die namentlich von Zelter's Seite mit Eifer geplante gemeinsame Oper vom Stapel liessen, so vermochte doch Zelter, als Hüter der echten reinen Kunst, den Meister jener „neuen Musik, die verloren gehen musste", d. h. der herrlichsten Entwicklung unserer Musik, der die eigene Anlage ihn schon fernhielt, immer systematischer zu entfremden. Nun blieb es auch für Goethe, Beethoven gegenüber, bei der scheuen Bewunderung, C. M. v. Weber liess er, der sonst für wen nicht! liebreiches, freundliches Entgegenkommen bereit hatte, eisig kühl an sich vorüberziehen, und begrüsste dagegen in Mendelssohn, von der ersten Stunde an, da er sich über ein gar nichtiges Quartett desselben mit Zelter aufregte, das aufgehende Gestirn einer neuen Aera der Musik.

Die Experimente, zu denen sich Goethe in dem geistig verwaisten krähwinkligen Weimar seiner letzten Zeit, wie überall, so auch in der Musik getrieben sah, jene verwunderlichen musikalischen Gesellschaften, in welchen er bereits einen Vorschmack der heute beliebten Konzertmenus gegeben hat, können uns, denen nun einmal alles in der Befassung mit der ernstesten Kunst nur entfernt an Spielerei gemahnende ein Grauen einflössen muss, nicht die harmlose Freude gewähren, wie Manchem vor uns. Auch die allerdings überraschend gewaltigen Einwirkungen der Musik auf den Meister im Jahre 1823 in Marienbad verlieren an Bedeutsamkeit, wenn wir bedenken, dass der pathologische Prozess, der sie ermöglichte, wenn auch natürlich bei Goethe als 74jährigem Greise viel grossartiger und tiefer sich abspielend, im Grunde doch derselbe war, der verliebten Kavalieren bei Shakespeare oder Calderon ihre schwärmerischen Anrufungen der Musik in den Mund legt. Ja, nach Goethe's eigenen, so lebendigen und offenen Schilderungen, können wir sogar nicht zweifeln, dass auch das Aeusserliche der Darbietung — zumal die schönen Augen der Szymanowska! — ganz wesentlich zu jenen Eindrücken mit beigetragen habe.

Alles in Allem würden wir diese erste Betrachtung Goethe's, wie ihn seine Naturanlage der Musik gegenüberstellte und wie er in seiner Entwicklung unter der Aegide Zelter's stehen blieb, mit unseres Meisters Worten zu beschliessen haben: „wo bleibt nun aber unsere grosse, unsäglich herrliche deutsche Musik?“ Aber wir sind noch nicht zu Ende. Ein Zelter konnte am Letzten einem Goethe da Fesseln auferlegen, wo dieser selbst nach Befreiung rang!

„Der Zwiespalt ist vorhanden“, dieses Wort behauptet seine Gültigkeit. Wir wollen denselben vorerst so formuliren: „Goethe verstand und liebte die Musik in gewissen ihrer Offenbarungen; aber er selbst war sich bewusst, dass diese weder ihre gesammten, noch ihre letzten und höchsten waren; und in dem ahnungsvollen Gefühle, dass sich ihm diese nicht erschliessen würden, tritt Angesichts jener Gesammtheit, jenes Höchsten, an Stelle einer frischen, freudigen, weil verständnissvollen Liebhaberei ein tiefsinniges, aber im Innersten nicht zu befriedigendes Sehnen, dessen seltenere Kundgebungen freilich die häufigeren der ersteren Art an Bedeutsamkeit um ebenso viel übertragen, als die Goethe'n verständliche Art der Musik von einer *entgegengesetzten*, ihm verschlossenen überragt wird. Wenn aber jenes Sehnen in persönlichen Stimmungen hie und da entsagungsvoll gefärbt erscheint, so reisst es dagegen den *Künstler* zum divinatorischen Erschauen eines Reiches der Musik hin, das ihm selbst in Wirklichkeit zu schauen nie beschieden sein sollte“.

II.

Die landläufige Unterscheidung in kirchliche und weltliche Musik kommt dem von uns gemeinten Gegensatze zwar sachlich nahe, leitet ihn aber nicht aus dem eigenen Wesen der Musik her — vielmehr trägt diese Unterscheidung einen Gegensatz aus einem anderen Gebiete in die Musik hinüber und erlegt

ihr zum Ausdrucke desselben bestimmte Formen auf, ohne zu berücksichtigen, ob nicht sie aus sich selbst, so gut wie die Religionen, einen gleichen Gegensatz und Ausdrucksformen dafür erzeugt habe.

Auch aus Schopenhauer's Theorie der Musik können wir deren in Rede stehende Zweiheit zunächst und unmittelbar noch nicht erkennen. Aber es ist lediglich eine zufällige Folge einer ihm in der Kenntniss der höchsten musikalischen Kunstwerke auferlegten Beschränkung, wenn er die letzte Bestimmung der Musik, die sich gerade aus dem Zusammenhange seiner Gesammtphilosophie mit überwältigender Klarheit ergiebt, nicht ausdrücklich hervorgehoben hat.

Die Musik ist, nach Schopenhauer, nicht, gleich allen anderen Künsten, das Abbild der *Ideen* (d. i. der ewigen *Urbilder* der Dinge, deren vervielfältigte *Erscheinung* die Welt der einzelnen Dinge ausmacht), sondern *Abbild des Willens selbst*, d. i. des Ansich der Welt, und insofern den Ideen koordinirt, selbst eine ewige Idee. „Deshalb eben ist die Wirkung der Musik so viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste; denn diese reden nur vom Schatten, jene aber vom Wesen" u. s. f. Schopenhauer hat immer wieder und wieder die Musik als die höchste Kunst bezeichnet, aber als Grund dafür immer nur jene ihr ganz eigene unmittelbarere Wahrheit in der Wiedergabe unseres innersten Wesens angegeben; damit aber wäre doch nur, wenn auch in erhöhtem Maasse, die ganz allgemeine Wirkung aller Kunst hergestellt, die Leidenschaften zum Schweigen zu bringen und die reine, willenslose Erkenntniss zu erzeugen, von welcher es noch dahingestellt bliebe, ob sie sich in diesem Falle, im Vergleiche zu den andern Künsten, auf besonders tiefe und, im Sinne der Philosophie der Erlösung, bedeutsame Objekte richtete. Ja, indem Schopenhauer an einer Stelle (W. a. W. u. V. II, 521 der 4. Aufl.) sagt: „eben dadurch schmeichelt sich die Musik so in unser Herz, dass sie ihm stets die vollkommene Befriedigung seiner Wünsche vorspiegelt", könnte es vielmehr geradezu scheinen, als sei die Wirkung der Musik nicht eine gemäss ihrem eigenen Wesen tiefere, sondern nur eine durch die Beziehung dieses Wesens zu dem unsrigen materiell intensivere, somit vor allen Dingen eine nichts weniger als sittlichere im Vergleich zu der Wirkung der anderen Künste. Wenn man hiernach beherzigt, wie himmelweit die in obigem Zitate charakterisirte Gattung der Musik, welche allerdings die am Meisten vertretene sein mag, von dem höchsten Ziele der Kunst, das sich gerade in Konsequenz der Schopenhauer'schen Lehre ergiebt, entfernt bleibt, so fühlt man um so mehr die Verpflichtung, der weniger vertretenen, aber unermesslich bedeutsameren zweiten Gattung jenes Ziel zu vindiziren, was nach folgenden Analogieen der Schopenhauer'schen Lehre ein Leichtes scheint:

Schopenhauer trennt (z. B. Parerga II, 415) alle *Religionen* darnach, ob sie Optimismus oder Pessimismus zum Grundzuge haben, dem Willen schmeicheln oder zur Brechung desselben hinführen.

Er erklärt (W. a. W. u. V. II, 478) die Skulptur der Bejahung, die Malerei der Verneinung des Willens zum Leben angemessen und leitet daraus

den Satz her, dass die Skulptur die Kunst der Alten, die Malerei die der christlichen Zeiten gewesen sei.

Er weist (ebd. II, 496) der modernen Tragödie einen höheren Rang an, als der alten, weil letztere das Menschengeschlecht nur unter der entsetzlichen Herrschaft des Zufalls und Irrthums, nicht aber (wie das christliche Trauerspiel) die dadurch veranlasste und davon erlösende Resignation zeige.

Dass nun Schopenhauer, obgleich für die Musik am Allergebieterischsten die Forderung einer solchen über das Leben erhebenden Endwirkung sich geltend macht, doch gerade hier immer (sehr sprechend auch z. B. noch I, 378) bei der „Widerspiegelung und endlichen Beruhigung und Befriedigung des Willens" sich zufriedengiebt, hat ganz zweifellos seinen Grund darin, dass er, dem Mozart und — Rossini die grössten Meister waren, die zweite, höhere Gattung der Musik einfach nicht gekannt oder nicht verstanden hat. Wessen heilige Trias aber vielmehr in dem Namen Bach's, Beethoven's und Wagner's sich bezeichnet, dem wird es auch aufgehen, dass die Musik, nachdem sie ursprünglich im Leben selbst Wurzel geschlagen, nach ihrer anfänglichen wahrhaftigsten Wiederspiegelung desselben auf sicherstem Wege aus ihm hinausgeleitet, und dass die *Brechung und Ueberwindung des Willens* dieser christlichsten Kunst so gut zu eigen sei, wie der christlichen Religion, Malerei und Tragödie. Und indem nun zu der zwiefachen Kraft, der ersten, die ihr mit aller Kunst gemeinsam ist, über die Leiden und Leidenschaften des eigenen Selbst zum willenslosen Schauen zu erheben, der zweiten, die sie mit den höchsten Erscheinungen der Malerei und Tragödie theilt, Erkenntniss aus gebrochenem Willen, Freude aus dem Leiden, Leben aus dem Bilde des Todes zu erzeugen, als dritte und grösste jene unmittelbarere Wahrheit ihrer Offenbarungen tritt, die Schopenhauer nur für die Spiegelung des Wesens der Welt in ihr fand, die wir ihr nun aber vollends auch für das Ueberweltliche vindiziren dürfen, ist uns die unvergleichliche Suprematie dieser unserer Kunst erst in einem höheren Sinne aufgegangen.

Von diesen Gesichtspunkten wird eine wahre Aesthetik der Musik in Zukunft auszugehen haben, wie sie denn in grossem Style von unserem Meister im „Beethoven" angewandt worden sind, ja, obgleich nicht ausdrücklich ausgeführt, auch der folgenden, als besonders prägnant hier mitgetheilten Stelle zu Grunde liegen (VIII, 317 der „ges. Schriften"): „Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niedereren Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem grossen Beethoven eine ganz neue Erkenntniss des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurtheilung

zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnissnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwickelung der Musik stützte".

Wie ungenügend, oder im Grunde gar nicht, diese Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der zweierlei Musikgattungen bisher erkannt und gewürdigt worden ist, geht zur Genüge daraus hervor, wie man die ihr am nächsten entsprechende Unterscheidung von kirchlicher und weltlicher Musik gehandhabt hat. In den Rahmen der kirchlichen Musik ward genau so viel Ueberschüssiges aufgenommen, als in den der christlichen Religion, wie man sie so lange verstanden hat und wie sie denn nun jene Musik ausdrücken sollte. Hier wird nach Schopenhauer's Anweisung eine Klärung ebenso entschieden vorzunehmen sein, wie er selbst sie im Gebiete des christlichen Glaubens vollzogen hat. Das sogenannte christliche Oratorium zumal bezeichnet die gleiche Konfundirung aller christlich-künstlerischen Grundlagen, wie der biblische Kanon die aller christlich-religiösen. Geradezu typisch offenbart sich der in Rede stehende Gegensatz in Haydn's „Schöpfung", die, ohne auch nur irgend ein christliches Element in sich zu enthalten, unbedenklich immerfort als „Kirchenmusik" geführt und — was unglaublich scheint — in diesem Jahre in einer hervorragenden norddeutschen Stadt zur Feier des *Charfreitags* aufgeführt worden ist*).

Dass jene „den Willen befriedigende", jene *Kunst der Lebensfreude*, als deren Sprecher hier charakteristisch richtig Haydn zu Worte kam, im letzten Sinne den Heiland und sein Erlösungswerk aus der Welt eliminirt, hat man sich entweder nicht klar gemacht, oder heutzutage, wo das Alte Testament allerwärts, und daher in der Musik das *Hallelujah* herrscht, nichts darin gefunden. Wir sollten uns aber wenigstens klar darüber werden, dass eine Gattung der Musik, die ihre Meister mit allem künstlerischen Drange endlich dahin führt, die Schöpfung, als einen Gegenstand leidloser Freude, musikalisch nachzuschaffen, wesentlich nur *formal* mit jener anderen Kunst verwandt sein kann, die sich zwar auch grossartig kühne Welten schafft, — dabei den Muth hat, deren grauenvollste Leiden aufzudecken, — aber gewissermaassen nur als ein Mittel, einen Schauplatz, auf dem der Erlöser sein Werk beginne, dessen Liebesgeist nun aus den erhabenen Offenbarungen dieser *Kunst der Heilsverkundung* wiedertönt. In diesem Sinne, einer Ermöglichung des Heilswerkes, gewinnt die Welt und ihr Schöpfer, wie aus den Worten des Erlösers selbst, so aus den Werken Bach's, Beethoven's und Wagner's eine

*) Ich stehe nicht an, trotz des Namens Haydn — Einsichtige werden begreifen, dass diese Aeusserung Nichts gegen diesen Meister enthält — eine solche Feier des Charfreitages für eine Entweihung desselben zu erklären. Denn an dem „höchsten Schmerzenstage" aus allen Tonarten Gott den Schöpfer als solchen zu loben, klingt doch fast wie eine Verhöhnung des Erlösers, wenn es auch nur eine einzelne, freilich besonders schneidende Konsequenz jener unseligen Gepflogenheit ist, die ich an einer anderen Stelle als das Hegen des ästhetischen Dreieinigkeitsdogma's Haydn-Mozart-Beethoven in allgemeinerem Zusammenhange ins Licht gesetzt habe.

tiefsinnige Rechtfertigung, ja eine Berechtigung für alle Die, welche nun einmal das „Alles war sehr gut“ weder aus den Worten der Genesis noch aus den Tönen Haydns sich haben zu eigen machen können.

Es könnte nach dem Vorhergehenden fast den Anschein gewinnen, als sei mit dieser Zurückführung der zwei Gattungen der Musik auf eine durchaus verschiedene, ja gegensätzliche Grundlage nicht nur die Einheit des Wesens dieser Kunst durchbrochen, sondern damit auch in einen bisher für fest und untheilbar gehaltenen Besitz ein Riss gebracht. Dem ist nicht so. Vielmehr gewinnt gewissermassen in dieser Beleuchtung die Musik die gleiche viel bedeutsamere Einheit zurück, die in anderer Weise alle Künste zu einem Ganzen verbindet, indem sie nochmals eine Spiegelung von deren gesammter Reihe gibt, so zwar, dass die Musik der von uns so genannten ersten Gattung zu der der zweiten sich verhält, wie die bildenden Künste zur Gesammtheit der Musik. Wie die Kunst, als bildende Kunst, im rein stofflichen Nachbilden der Lebensformen ihren Anfang nimmt und, als Musik gänzlich stofflos geworden, endet, so beginnt nun auch die Musik wieder zunächst mit einem, nur noch idealen, Nachbilden von Lebensformen (man denke an die Entstehung der Symphonie aus der Tanzmelodie), um, in ihrer höheren Gattung, mit einem Hintersichlassen alles Lebens zu enden. Begreiflich, dass die Wortführer des jüdischen Geistes von der zweiten Musik Nichts wissen wollen, weil sie nämlich überhaupt von keinem Jenseits des Lebens etwas wissen. *Nie dagegen kann, wer in ihr lebt, ungestraft von der letztern sich lossagen.*

Diese Thatsache besagt, gleichsam symbolisch, dasselbe, wie die jüngst von uns ausgesprochene Nothwendigkeit, „mit unserer Kunst zu leben“: konnten wir doch Goethe'n Worte in den Mund legen, die gerade auch der *Musik* Keime des *Lebens*, alle *Lebenskräfte* zusprachen.

Nach unserer heutigen Betrachtung werden wir nunmehr den obigen Gedanken so fassen dürfen: ebenso wie die Schöpfung die Erlösung bedingt, und vorbereitet, so bildet auch jene „erste“ Musik, die Musik der Lebensfreude, wie formal eine Vorläuferin und Vorbereiterin, so ideell die lebenbedingende Atmosphäre der zweiten, der Musik der Heilesverkündung.

Die Anweisung einer solchen Stellung tritt dem Wesen der Mozart'schen und Haydn'schen Kunst nicht zu nahe*) — ganz zu geschweigen davon, dass Mozart ohnehin in gewissen, oft genug als eximirt in seiner Kunst dastehend genannten Momenten unzweideutig in die „zweite Gattung“ hinüberragt; so wenig wie Schopenhauer der Natur zu nahe tritt, wenn er die Wirkungen der Kunst über die übrigen stellt, weil, was man nur im Bilde erblicke, ausser aller Möglichkeit irgend einer Beziehung zu unserem Willen

*) In der Stellung Goethe's zur Musik liegt eine tiefere Schätzung Mozart's und Haydn's vorgezeichnet, als alle Lobpreisungen dieser Meister in faden Zusammenstellungen oder vollends die Gegenüberstellung einer als Mumie monumentalisirten Mozart'schen Kunst gegen eine neue Richtung je erzielen können.

stehe. Ein analoges Verhältniss der Steigerung aber besteht in der That zwischen den zweierlei Arten der Kunst, wie zwischen Natur und Kunst: wird in der ersteren Art noch immer der Wille selbst im Bilde von uns erblickt, ja, nach Schopenhauer's eigenem Geständniss seine Befriedigung uns vorgespiegelt, und ist somit hier wenigstens noch eine mittelbare Beziehung zu unserem Willen vorhanden, so kann dagegen diese Beziehung bei den Kunstwerken der zweiten Gattung höchstens die sein, dass von dem blossen Bilde einer Welt, in der der Wille wesenlos geworden, auch die wildesten Anläufe des eigenen Willens ohnmächtig zurückprallen müssten.

Die Musik Haydn's und Mozart's ist eine Musik für Stimmungen, menschlichen Regungen entgegenkommend und entsprechend, eine richtige Blüthe des Erdendaseins, weil sie das Paradies, ein ewig Vergangenes, weil nie Gewesenes, das doch Niemand gerne fallen lässt und daher Alle als nur verloren sich vorspiegeln, mindestens der Phantasie aus seinem Niegewesensein ins Sein zurückzaubert: eine Kunst, die Jedermann zugänglich ist, aber in dem Einzelnen austönt und in den Meisten verklingt. Die Musik Bach's, Beethoven's und Wagners dagegen ist eine Musik für Menschenleben, weltliche Regungen bändigend und wandelnd, eine rechte Heilsfrucht aus einer anderen Welt, weil sie von einem unwandelbar Zukünftigen, der Ewigkeit, der Niemand ins Auge schauen kann, das wahrhaftigste Bild in Tönen uns herüberträgt: eine Kunst Weniger, aber ihnen immerdar nach- und aus ihnen weiterklingend. Dort eine Bühne auf der Bühne, darauf ein himmlisch Zauberspiel, aber Spiele, Bild, Alles bis ans Ende, da Alles verfliegt; hier ein Traum in dem Traum, Leben genannt, darin ein wildes Leidensgedränge, aber Wesen, Wahrheit Alles, bis zum letzten Augenblick, der hier nur ein neues „Werde" bedeutet.

III.

Dass Goethe von der im Vorigen uns aufgegangenen Zweitheilung der Musik nach ihren innersten Grundlagen keine irgend bestimmten Vorstellungen gehabt hat, darf uns nicht Wunder nehmen, wenn wir sehen, wie selbst dem eigentlichen Entdecker und tiefsinnigsten Begründer der musikalischen Aesthetik solche gänzlich gefehlt haben. Diese grossen Männer stehen beide an der Grenzscheide, über die ein Neues, Höheres der Musik hereinbricht; sie sehen es nahen und müssen es verkennen! So weicht Goethe Beethoven, so Schopenhauer Wagner aus: sie stören ihnen ihre Zirkel. Nun aber erst zieht die Musik ihre Kreise, und da müssen Jene mithinein, sie mögen wollen oder nicht! Wir sahen schon, wie es in der Lehre Schopenhauer's nur eines leisen Zurechtrückens, eines Zusammenlegens des Zusammengehörigen bedurfte, um die ganze unermessliche Bedeutung der Musik, dem ersten Anschein zum Trotz, als seine wahre und ausschliessliche Entdeckung zu erweisen: in ihm, dem noch jugendlichen Weisen, lebte bereits tiefstes Wissen um Alles, was die Musik ist. Das war eine Begnadung des Weltweisen vor

dem Künstler, dem es, ein langes Leben hindurch schwerer gemacht werden sollte, bis er endlich ahnte, was die Musik *sein müsse*. Wie arg ist der Meister misleitet, wie ist ihm die so einfache Urwahrheit dieser unserer Kunst immer verschleiert worden! Er musste sich, wo immer er in der praktischen Ausübung auf sie traf, an einem Musiktreiben genügen lassen, das, wie es ja nie ausstirbt, *unseren* Meister endlich dahingebracht hat, *zum Heile der Kunst es auszusprechen, dass er kein Musiker sei!*

Was Wunder endlich, wenn Goethe's unermüdliches Trachten, das eigene Schaffen mit Musik zu durchdringen, da, wo es im Suchen nach einem „Opernkomponisten" sich kundgab, ihn immer auf's Neue zu einem poetischen Sichwegwerfen brachte, das ihn seinem eigensten künstlerischen Genius wie dem Geiste der Musik gleichermaassen entfremdete? *Die Kunst*, die, nach Beethoven's Ausspruch, „dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen sollte", sie wirkte, wo er sich künstlerisch ihr vereinigen wollte, lähmend, anstatt befeuernd, auf seine schöpferische Kraft, wie sie andererseits ihn da, wo er sich theoretisch mit ihr befasste — sie, der Tod alles Alexandrinerthums! — gar häufig als einen Alexandriner sich gegenübersah. Aber nicht Opernkomponisten und nicht Musiktheoretiker vermochten Goethe'n der Musik zu retten, und wenn seine künstlerischen Schöpfungen unmittelbar für, und seine Aeusserungen über die Musik uns nicht eben den höchsten Begriff von seinem musikalischen Leben zu geben im Stande sind, so war es ihm doch vorbehalten, sich den höchsten Begriff von der *Musik* im spätern Leben unentreissbar sicher, wenn auch nur als eine Ahnung zu erobern. Seine *Stimmungen* kehrten sich der Gattung der ersten, schönen Musik, sein ewiges, grosses Theil, das sich freilich hier nur *im Sehnen* kundgeben, nicht das Ersehnte auch nur ein einziges Mal umfangen sollte, der zweiten, erhabenen Gattung zu. Und war es nicht anzunehmen, dass Goethe, dem der Sinn, die ewigen Ideen leiblich oder geistig zu erschauen, von allen übrigen Künsten her vertraut war, auch eine Gattung der *Musik* hätte begreifen müssen, bei der die Koordinirung mit den Ideen im Sinne einer unmittelbar typischen Wirkung im höchsten Begriffe erst beginnt, indem nämlich, auch nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche, „Ideen", d. h. sittliche Grundmotive, schöpferische Gedanken, symbolische Bedeutungen, hier in die Musik eingeführt werden? Nur freilich hätten ihm diese *vermittelt* werden müssen, da er nicht genugsam durch seine eigene Entwicklung angeleitet worden war, in der Musik direkt das Höchste, wie er es allgemach zu suchen gelernt hatte, auch wirklich zu *finden*. Der sicherste Weg hierzu wäre der des *musikalischen Dramas* gewesen, als bei welchem Goethe jenen Sinn des „Schauens" nur zu vertiefen gebraucht hätte, um auch ins Wesen der Musik mit hinabzuschauen. Die wenigen ehrwürdigen Beispiele des musikalischen Dramas, wie solches damals noch möglich war, haben denn auch bedeutend auf Goethe eingewirkt: nur kam es eben nie zu einer *systematischen* Einwirkung. Vielmehr brach, nachdem kaum das grosse Problem unter Schiller'schem Einflusse von ihm würdig *erfasst* worden,

vorzeitig jäh der 9. Mai des Jahres 1805 über ihn herein, und nun wurde es wieder möglich, dass der Berliner Musikhandwerker mit dem Projekte einer „Oper" die Hand auf ihn legen konnte. Ganz besonders in Anschlag zu bringen ist hier ferner die Thatsache, dass Goethe von Bach nur die eine, die instrumentale, weltliche Seite gekannt hat, die grossen religiösen Chorwerke dagegen damals vergraben lagen. So gab denn die ungeheuere Architektonik in den Werken des instrumentalen Bach seiner Liebhaberei, Analogien aus dem Gebiete der bildenden Künste in die Musik hinüberzutragen, bis zu einem Grade Nahrung, dass er zuletzt, in einer von unsern Vorgängern besonders stark betonten Stelle*), geradeswegs den Drang, *eine Welt zu bilden*, als den höchsten Moment schaffender Musik bezeichnen konnte. Damit wäre denn freilich mehr die Kunst Haydn's, als die Bach's charakterisirt, und wenn Goethe den ganzen, grossen Bach gekannt hätte, so würde ihm vielleicht die weit höhere Ahnung aufgegangen sein, wie sichs etwa im Busen des Gottessohnes, kurz vor der *Welterlösung*, möchte zugetragen haben!

So blieb also nur Beethoven, der dem Dichter die Mysterien der Musik hatte erschliessen können. Und das ist denn nun ein gar wundersames Bild, wie diese beiden Heroen einander suchen und nicht finden können. Der Musiker den Dichter leidenschaftlich bewundernd, mit aller Kraft seines grossen Herzens sich sehnend, ihn in seine Sphäre zu ziehen; der Dichter innig das ersehnend, was gerade in diesem Musiker überschwänglich gross lebte, und doch gerade in ihm es nicht erkennend und daher in scheuer Bewunderung ihm aus dem Wege gehend. Wohl zuckte es einmal auf in ihm wie Verständniss;**) wenn aber Beethoven, auf die Mittheilungen dieser Kundgebungen, voller Freuden ausrief: „wenn ihm Jemand Verstand über Musik beibringen kann, so bin ich's!" — so hat Goethe in der Folge durch keinerlei weitere Regung diese hoffnungsvolle Erwartung bestätigt. Was Beethoven damals nicht begreifen konnte, ist uns heute kein Räthsel mehr: dass über seine Musik eben Niemand, auch er selbst nicht, Goethe'n „Verstand beibringen" konnte, nie und nimmer hätte beibringen können, das sei denen gesagt, die da alles Ernstes glauben, Goethe habe im Nichtbegreifen Beethoven's „in seiner Zeit gestanden" und würde am Ende mit der Zeit noch so weit fortgeschritten sein, ihn zu begreifen, z. B. Wasielewski p. 13. Die Zeit!

*) An Zelter, 21. Juni 1827: „ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der *Welt-Schöpfung*, möchte zugetragen haben" etc.

**) Von Bettina von Arnim's enthusiastischen Berichten über Beethoven gleichsam mit fortgerissen, erwidert er dieser seiner Freundin: „ . . . was aber ein solcher vom Damen Besessener ausspricht, davor muss ein Laie Ehrfurcht haben, und es muss gleichviel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntniss spricht, denn hier walten die Götter und streuen Samen zur künftigen Einsicht . . .;" und weiter: „ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren, als ich, Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet, und ihm oft wie durch einen Blitz Haltung gibt, wo wir im Dunkel sitzen und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde." (6. Juni 1810.)

Liebe Zeit! Was lernt denn ein Genius wie Goethe von der Zeit, als höchstens Daten, Formen, Handgriffe seines Schaffens! Er hätte zu allen Zeiten der Gleiche sein und, wie er war, Beethoven fern bleiben müssen. Er ist ehrwürdig, majestätisch in seinem Nichtbegreifen Beethoven's, aber auch nur er, weil ihm auch noch die zweite Geistesmacht verschlossen blieb (und gleichfalls durch sein Gesammtwesen verschlossen bleiben durfte), die, wie es unser Meister dargethan hat, nun für alle Zeit vom Grundwesen der Beethoven'schen Kunst nicht mehr zu trennen ist: die Schopenhauer'sche Philosophie. Von dem Himmelslichte, das aus dieser auf die Musik zurückstrahlt, hatte jene Philosophie, die Goethe so mächtig beeinflusste (Spinoza) keine Ahnung, und so auch Goethe keine Ahnung davon, dass man je tiefer in das Wesen der Musik eindringe, je fester man die Philosophie der Erlösung umklammert halte. Der Wortführer des Optimismus um jeden Preis, Leibnitz degradirt die Musik ganz folgerichtig zu einer Uebung im Lösen von Rechenexempeln; während sie seinem tödtlichen Gegner Schopenhauer ganz unter der Hand zur höchsten in dieser Welt möglichen, ja zur einzigen wirklichen und unmittelbaren Offenbarung wurde. Fehlte Goethe'n nun diese philosophische Vorbedingung, so damit zugleich die aus ihr hervorgehende Grunderkenntniss, dass die Musik durch Trauer am Meisten erfreue. Man kann sich bei Goethe fast nie des Gefühles entschlagen, dass die Musik stofflich auf ihn gewirkt habe.*) Nun wissen wir, dass das Tragische ein an sich von ihm gemiedenes Element war — wie musste also Beethoven auf ihn wirken, der schon in seiner Goethe noch zugänglichen Periode alle Mächte der Tragik dämonisch wild entfesselte und immer mehr zur Befreiung auch von ihr wieder in die Askese sich versenkte? Auf ihn, dem die Musik bisher nur als Bildnerin in dem instrumentalen Bach, als holde Trösterin aber nur in dem kichelnden Zwinkern Haydn's und Mozart's aufgegangen war und dem sie nun mit einem Male, anstatt ihn zu trösten, neue Leiden aufzuerlegen schien? Ihm konnte „Harmonie" nur das bedeuten, was gleichsam noch fehlte, um der ganzen grenzenlosen Harmonie seines Innern das letzte Gepräge zu geben; in Wahrheit bedeutet Harmonie das, was ihm zum Inbegriff aller künstlerischen Offenbarung einzig, aber für immer fehlen musste: eine Welt der Tragik, in deren sich öffnende Himmel ihm zu blicken nicht vergönnt war, weil er den Blick in ihre gähnenden Schlünde nicht zuvor hatte ertragen können.

War so Goethe für ein unmittelbares Verständniss der Musik aus ihren höchsten Werken verloren, so erleben wir nun das Wunder, dass aus diesem

*) Eine merkwürdige, aber meines Wissen bisher nirgends bemerkte Stelle findet sich in dieser Hinsicht in der italienischen Reise, im Bericht aus dem Februar 1788: „Nun will ich gerade nicht behaupten, dass mir jene sehnsuchtigen Töne, die man im Adagio und Largo hinzuziehen pflegt, jemals seien zuwider gewesen, doch aber leht' ich in der Musik immer mehr das Aufregende, da unsere eigenen Gefühle, unser Nachdenken oder Verlust und Misslingen uns nur allzuoft herabzuziehen und zu überwältigen drohen." Wo bleiben da Beethoven's Adagios?

selben Goethe in seinen letzten Werken der *Geist der Musik*, wie nur aus Einem grossen Musiker, sich offenbart! So war die Sehkraft dieses Mannes, dass ihm, in den „Wanderjahren", das Reich der Musik aus seinem Sehnen erstand, wie es nur je ein schwärmender Musiker sich hatte träumen können; so ungeheuer seine Schöpferkraft, dass er, in der Schlussscene seines „Faust", unbewusst eine Welt der Musik aus seiner Dichterwelt heraus hatte nachschaffen können. Die Musik, das *Weib* nach unseres Meisters Bilde, die Dirne, die Erlöserin — sie, die den Meister im Leben zu stäter Sehnsucht angereizt, selten wohl wahrhaft getröstet hatte — hier steht sie ihm mit einem Male da, hoch über allem Leben, als „unsere liebe Frau", an die nun er den schönen Glauben uns zurückgegeben hat!

Das schönste Bild der Musik ist hierin ausgesprochen — für sie bleibt eben ein Bild, was für die bildenden Künste die sublimste Kundgebung ihres Wesens war. Selbst die Poesie, ohne Musik, „ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen". Wie ist doch so das Werk Goethe's wieder in einem neuen Sinne ein Urbild alles Lebens: so flüchtet im Leben der Gläubige von dem Schlusse des Leidensdrama's, dem Tode des Erlösers, dessen Scheideblick am Ende doch nur von einem Sterbenden ganz begriffen und erwidert werden könnte, hin zu dessen lebenspendendem Anfange, zur Jungfrau Maria, die jener Scheideblick verklärend als Trösterin im Leben zurückliess. Aber im Sterben will er sich den Blick seines Gottes nicht nehmen lassen, und so kehrt auch, wem in der Musik, wie in einem Vortode, das Bewusstsein des Lebens erlischt, vom Bilde sich zum Wesen, von der Kunst der „Königin, Göttern ebenbürtig", zu jener Anderen, „der Gott selbst in Pflege sich gab".

Das persische Theater.

Von Grafen Gobineau.

IV.

Andere dramatische Stoffe.

Geben wir nun eine flüchtige Uebersicht über den Umfang der gegenwärtigen Litteratur der Tazyéh's.

Ein Stück ist betitelt: *„Das Spiel mit Erde"*. Aly und Fathemèh leben in Medina, mit ihren beiden Söhnen Hassan und Houssein. Die zärtlichste gegenseitige Liebe vereint die Glieder dieser heiligen Familie. Man blickt in ihr häusliches Leben; man bewundert ihre Güte, ihre Sanftmuth, ihre Einfachheit. Es ist früh Morgens. Fathemèh, die Tochter des Propheten, welche dieser selbst, neben Eva und der heiligen Jungfrau, für die vornehmste der Frauen erklärt hat, ist mit häuslichen Sorgen beschäftigt, sie kleidet eben den kleinen Hassan an. Sie lässt ihn sich setzen; sie kämmt ihm die Haare, und jedes an ihn

gerichtete Wort athmet die reinste mütterliche Zärtlichkeit. Plötzlich fällt ein Haar unter dem Kamme. Sie hält inne, um es zu betrachten. Sie vergiesst Thränen über diesen Schatten eines Unrechtes, das sie an ihrem Sohne begangen hat, und indem sie sich dem Gedanken daran überlässt, verfällt sie in tiefe Schwermuth und in ein trübes Nachsinnen über die Zukunft dieses so geliebten Kindes. Während sie in diese traurigen Gedanken versenkt ist, erscheint ihr der Erzengel Gabriel als Bote Gottes und wirft ihr ihre Schwäche vor: „Was wirst du erst thun", spricht er, „wenn du das Schicksal kennen wirst, welches seiner harrt? Ein Haar fällt von seinem Haupte, und du weinst? Aber wer wird die Wunden zählen können, welche einst diesen geliebten Körper bedecken werden? Wer wird die namenlosen Schmerzen würdigen können, die seine Seele quälen werden?" — Der untröstlichen Fathemèh wird darauf von Aly Trost zugesprochen; und dieser begiebt sich zur Stadt, um den Propheten Gottes zu begrüssen und ihn zu hören. Da versammeln sich die Kinder des Hauses um Houssein und begrüssen ihn mit Liebe und mit Ehrfurcht; denn er ist der tapferste, der liebenswürdigste, der edelste unter ihnen. Er ist der Liebling des Apostels. — Die Kinder beginnen zu spielen, und mit ihnen unterhält sich Houssein, indem er aus Erde Löcher und kleine Hügel bildet. Der heimkehrende Aly befragt ihn über dies Spiel, und Houssein öffnet ihm durch kindliche aber prophetische Antworten einen Blick auf die Grüfte und Grabhügel der Zukunft. — Als der „Löwe Gottes" sich entfernt hat, kommen andere Kinder, unter Anführung eines ihrer Genossen, den der Dichter gänzlich gewaffnet und, seines jugendlichen Alters ungeachtet, mit dem Panzer bekleidet, den Helm auf dem Kopfe, erscheinen lässt. Er ruft die jungen Imam's an, er verhöhnt und verfolgt sie. Mit seinen Genossen schleudert er Steine auf sie. Habib, Housseins liebster Freund und Begleiter, will diesen beschützen; aber ihre jungen Verfolger misshandeln Beide mit Schlägen, plündern sie aus und lassen sie auf dem Boden ausgestreckt liegen, wobei Habib mit seinem eigenen Leibe den wie entseelt daliegenden Körper des jungen Imam deckt. Wer sind diese grausamen Kinder? Es ist der kleine Asrèk, der kleine Ibn-Sayd, der kleine Shemr, die dereinstigen Mörder von Kerbela und die ganze Schaar ihrer künftigen Genossen. Stolz über ihren Sieg, ziehen sie sich zurück. Die Scene bleibt einen Augenblick leer, bis auf die bewusstlos hingestreckten Unschuldigen. Aber der Erzengel Gabriel erscheint, er kommt Aly zuvor, führt ihn herbei, die Kinder werden erweckt und Fathemèh zugeführt.

Ich habe das Süjet vom Tode des Abbas, das Süjet von dem Tode des Aly-Ekbèr, und das von dem Tode seiner beiden Brüder erwähnt. Es giebt auch einen „Tod Abdoullah's". Den Höhepunkt der Tragödie bildet endlich die Ermordung Houssein's selbst.

In einem Stücke, dessen Süjet auf alle diese Ereignisse folgt, bezeigt ein französischer Gesandter, voll Unwillen über die Grausamkeit Yézyd's, in dessen Gegenwart den Frauen der Zeltleute seine Hochachtung und Verehrung: — „Frommer Christ", spricht Zeynèb zu ihm, „könntest du belohnt werden!" Er nimmt den muhammedanischen Glauben an und erleidet das Martyrium. In diesem Stücke giebt es ein Wort, welches einen Alfieri tief erregt hätte. Der Khalif Yézyd sitzt auf seinem Throne, als Shemr erscheint und ihm die Ereignisse von Kerbela meldet. Trunken vor Freude, lässt der Khalif sie sich bis in die kleinsten Einzelheiten berichten, und durchkostet sie mit aller Genugthuung des Hasses, um sich daran zu weiden. Und als Shemr ihm zuvorkommend die Wunden, die Leiden der Imam's schildert, fragt ihn Yézyd: — „Haben die Frauen geweint?"

Man gewahrt darauf diese traurigen Opfer, das edelste Blut des Islam, auf den Befehl des Yezyd in einem elenden Kerker unter den Mauern des Palastes eingeschlossen, in schlechten Lumpen, ohne Brot, ohne Wasser. Sie weinen, und ihr Seufzen und Stöhnen dringt bei Nacht bis zu den Ohren der Gemahlin des Khaliten. Unwissend, wer die Unglücklichen seien, deren Klagen sie vernommen hat, erhebt sie sich, um sich davon zu überzeugen. Aber diese, nun so mächtig gewordene, Frau ist vormals die Sclavin Fathemèh's gewesen. Sie erkennt Zeynch wieder. Anfangs noch hochmüthig, bald aber gerührt, dann beschämt und demüthig fällt die goldbedeckte Gemahlin des Khalifen der zerlumpten Gefangenen zu Füssen, dann, sich erhebend, eilt sie zu Yézyd und wirft ihm seine Ungerechtigkeit und Grausamkeit vor. Ohne sich zu verleugnen, befiehlt dieser den Tod seiner Gemahlin, und um die Klagen der Frauen und Kinder zu beschwichtigen, die nach Hossein verlangen, sendet er ihnen das Haupt des Martyrers. Sekyneh, die jüngste der Töchter, ein Kind von vier Jahren, sinkt bei diesem Anblicke zu Boden, indem sie das geliebte Haupt ihres Vaters an ihre Brust drückt. Der Imam erscheint ihr: — „O mein Vater! da bist du endlich," ruft sie ihm entgegen, „wo bist du so lange gewesen? Mich fror, mich hungerte, man hat mich geschlagen! Wo bist du gewesen?" Sie hat ihren Vater schon wiedergefunden, die Ewigkeit hat für sie begonnen; sie öffnet die Augen nicht mehr; sie ist todt, und ihre Mutter und deren Schwestern senken die kleine Sekyneh in die Gruft.

Ich lasse zum Schlusse noch die eigenthümlichste unter den Konzeptionen dieser Dichtungsart folgen, in der, wie man gesehen hat, die Idealität in ihrem Schwunge keine Gränzen kennt, während andererseits die scenische Verwirklichung in der Gröblichkeit und Handgreiflichkeit ihrer Ausdrucksmittel unübertroffen dasteht. Denn, ich wiederhole es, und man hat sich selbst davon überzeugt: keine beschränkende Regel belästigt das Drama weder hinsichtlich der Zeit, noch hinsichtlich des Raumes oder der Ortsveränderungen; unbegränzt ist das Feld der theatralischen Konvention; man verlangt Alles von der Einbildungskraft des Zuschauers, und dieser findet sich auch seinerseits zu Allem bereit. Auf der anderen Seite bietet man ihm den dramatischen Zubehör in voller Wahrhaftigkeit; man führt ihm die Martyrer vor Augen, man zeigt sie ihm, triefend von Blut, von wirklichem Blute, entstellt von scheusslichen Wunden. In Europa haben einzig die Spanier die Kunst in ähnlicher Weise aufgefasst, und wirklich könnte ihr Theater, so gut wie das der Griechen, hier zu manchen sehr frappanten Vergleichungen Veranlassung geben.

Das von mir gemeinte Stück führt den Titel: „Die junge Christin" und ist vor höchstens zwei Jahren gedichtet, vielleicht vor noch kürzerer Zeit. Es ist voriges Jahr im Tekyeh des Königs in seiner Sommerresidenz aufgeführt worden, und in diesem Jahre ist es zum ersten Male in Teheran über die Scene gegangen.

In Folge einer bemerkenswerthen Neuerung ist das Saken vor dem Beginne der Vorstellung den Augen der Zuschauer verborgen. Ein Vorhang aus Zeltleinwand umgiebt es. Es soll eine Ueberraschung stattfinden; ein erster Eindruck wird erstrebt und vorbereitet. Nichts einfacher für uns, nichts neues für ein persisches Publikum. Wenn die für gewöhnlich den Eintritt der Schauspieler ankündigenden Fanfaren sich vernehmen lassen, ziehen mehrere Ferrash's schnell den Umkreis des Vorhanges auf, der bis dahin den Anblick der Plateforme verhüllte, und es bietet sich folgendes Schauspiel dar:

Das Saken stellt die Ebene von Kerbela nach der Schreckenskatastrophe vor. Die Araber sind fort; nichts, nichts ist übrig geblieben als die Gräber.

Dicht ausgestreute grüne Kräuter breiten ihre Ranken und Zweige hier und dort über die Grabhügel, und da dieses Gestreu so vertheilt ist, dass es Alles nur halb bedeckt, so erblickt man, in den Gräbern, die Leichname der Martyrer. Den Einen fehlt der Kopf, den Andern die beiden Arme; dieser hier ist eines Armes beraubt und sein Kopf ist gespalten; jenem Kinde dort hat ein Pfeil die Brust durchbohrt. Und diese Leichname bewegen sich; denn es sind keine Marionetten, sondern wirkliche Schauspieler. Ein grösseres Grabmal, wie ein Altar sich erhebend, befindet sich am Rande des Sakeu: es ist der Grabhügel des Imam Houssein selbst. Man sieht den Heiligen, mit Wunden bedeckt, in seinem Grabe hingestreckt.

So übersieht der Zuschauer zugleich, was auf der Erde und was unter ihr stattfindet. Er sieht das Schlachtfeld der Märtyrer, und die Märtyrer selbst. Aber damit nicht genug Säbel und Lanzen stehen bei jedem Grabe und rufen den stattgehabten Kampf in Erinnerung. Im Umkreise stellen Reihen von brennenden Lichtern die himmlische Glorie dar, welche nur die Imam's umgiebt, und den Heiligenschein, der sich um sie entzündet hat; so dass die Einbildungskraft zugleich durch die Stille und Einsamkeit der Wüste, der schrecklichen Wüste, in der sich das Blutbad vollzogen hat, und von dem Gedanken ergriffen wird, dass nun Alles ein Ende hat, und Alles einen neuen Anfang nimmt, da die Heiligen, in ihrer blutigen Ruhe sichtbar daliegend, von dem ewigen Glanze bestrahlt werden.

Plötzlich betritt eine Karawane das Tekyeh. Es sind zunächst Spielleute mit verschiedenen Instrumenten; dann kommen Soldaten, Kameele, schwer beladen mit Kisten und Gepäckstücken, die mit rothem, in verschiedenen Farben gesticktem Tuche angefüllt sind; endlich eine Schaar Bediente zu Fuss, und auf einem Pferde mit reichvergoldeter Decke und einem Federbüschel auf dem Kopfe: eine junge europäische Dame; ihre Dienerin und Soldaten beschliessen den Zug.

Ich war von dem Kostüme der europäischen Dame überrascht. Der Direktor hatte sich unendliche Mühe damit gegeben. Er hatte Lithographien und Kupferstiche um Rath befragt, und die Toilette von einer oder zwei in Teheran wohnhaften Personen einer Untersuchung unterzogen. Er hatte viel gewissenhafte Sorge darauf verwendet, und in mancher Hinsicht einen guten Erfolg gehabt. Der Bursch, dem die Rolle der jungen Christin anvertraut war, war übrigens sehr hübsch. Er trug ein Kleid aus grünem Satin, mit grossen gestickten Blumen darauf; es war ein Stoff aus Lyon; zwei oder drei Volants waren unten an den Rock gesetzt, die Aermel zierlich gefältet; ein kleiner indischer Shawl kreuzte sich über der Brust nach der Art unserer Bäuerinnen. Ein breitrandiger Strohhut war von einem Bande aus schwarzem Sammet eingefasst, mit einer Schleife auf der einen Seite. Da aber alles dies noch ein wenig ärmlich schien, hatte die junge Dame noch ein *Ardem* umgethan, d. i. eine jener persischen Perlenschnüre mit ähnlichen Gehängen von Smaragden und Rubinen, die, an den Schläfen befestigt, den unteren Theil des Gesichtes umgeben. Endlich konnte ich mir den Umstand nicht verhehlen, dass die junge Europäerin nicht allein nach Männerart, das eine Bein hier, das andere da, auf einem persischen Sattel sass; sondern sie hatte auch hübsche schwarze Stiefel an, die nicht viel höher als bis über das Knie reichen mochten. In ähnlicher Weise gelingt unseren Kostümverfertigern mit dem Aufwande vieler Forschungen und Kenntnisse die Herstellung ihrer Meisterwerke, welche den Leuten der Epoche, denen man sie zuschreibt, ein Lächeln entlocken müsste, wäre es ihnen vergönnt, zu ihrer Beurtheilung in das Leben zurückzukehren.

Die junge Christin steigt mit ihrer Dienerin vom Pferde und befiehlt dem Aufseher ihrer Ferrash's, auf dem Leichenfelde der Märtyrer ihre Zelte aufzu-

schlagen; denn sie hat keine Ahnung von der Bedeutung des Ortes, an welchem sie sich befindet. Der Bediente schickt sich an ihrem Befehle Folge zu leisten. Man bringt einen Pfahl und beginnt ihn in den Boden zu bohren, aber ein hoher Blutstrahl springt aus der Erde hervor, wirkliches rothes Blut, welches die Kräuter auf dem Boden rings umher benetzt. Entsetzen ergreift die Umgebung. Der Chef der Ferrash's verlässt den unheilvollen Platz. Er sucht seinen Pfahl an anderen Orten einzubohren: überall springt ihm Blut entgegen, und bei jedem neuen Versuche entringen sich den Umstehenden neue Aufschreie des Entsetzens. Erschüttert, verzichtet die Europäerin auf eine Niederlassung an diesem unheilvollen Orte, und besteigt mit ihrer Dienerin das Tâgnumâh. Dort legt sie sich nieder und schläft ein. — Da tritt Christus in das Tekyèh, steigt auf das Sakou, und erzählt der eingeschlafenen Fremden, in welcher Gegend sie sich befinde, und was es mit Kerbela und dem furchtbaren Drama, das sich daselbst abgespielt, für eine Bewandtniss habe. Die Vision geht zu Ende, und Christus verschwindet.

Unterdessen hat ein Araber der Wüste, ein Beduine, den Houssein noch kürzlich mit Geschenken überhäuft hat, die Ereignisse in Erfahrung gebracht, die sich in der Wüste, an dem Ufer des Euphrat zugetragen haben. Er hat nur einen Gedanken, Diebstahl und Plünderung, und bildet sich ein, vielleicht noch etwas stehlen, von dem Gute seines Wohlthäters noch eine Beute machen zu können, wäre es auch nur irgend ein elender Fetzen, welcher der Raublust und der Wuth der Soldaten etwa entgangen ist. Mit dem schleichenden Gange und den Geberden eines Diebes gleitet er in das Tekyèh. Er besteigt die Plateforme. Der Schauspieler, den ich diese Rolle darstellen sah, hatte nicht allein das geeignete Kostüm, sondern auch die Physiognomie und die Geberden dazu. Er hielt auch nicht sein Heft in der Hand, sondern spielte mit der grössten Natürlichkeit; sein schielendes und unheimliches Wesen hatte etwas Schreckenerregendes und bewirkte Grauen und Entsetzen. Aeschylus hat *Kraft* und *Gewalt* nicht brutaler zur Erscheinung gebracht, Shakespeare seinen *Kalliban* nicht aus derberer Masse geformt. Vorsichtig schlüpfte er auf das Sakou, und machte sich daran die lustern begehrten etwaigen Ueberbleibsel zusammenzuraffen. Er gewahrt nicht den um die Gräber strahlenden Schein; der himmlische Glanz ist einer so abgestumpften Natur natürlicher Weise verborgen. Ebenso wenig erblickt sein Auge eine Gruppe lebendiger und gezähmter Tauben, die auf dem Leichnam des Imam Houssein Platz genommen haben; denn die Tradition berichtet, eine Schaar dieser Vögel sei aus der Luft herabgeschwebt, um diese heiligen Ueberreste vor der Gluth der Sonne zu schützen. Ganz vertieft in seine widerwärtigen Forschungen, gerath er bald in Erbitterung; denn er findet nichts. Die Wuth ergreift ihn, die Wuth gegen den Imam, der ihm vorzuenthalten scheint, worauf er gehofft hat. Es ist mehr als die Wuth des Jägers gegen ein Wild, welches ihm durch seine Flucht eine Beute entzieht. Mit rasendem Zorne durchwühlt er das heilige Grab Houssein's. Die Störung der Ruhe des Todes ist in den Augen des Asiaten die verabscheuungswürdigste Handlung; und in diesem Falle — welcher Tod und welcher Leichnam! Man beurtheile hiernach das Schaudern der ganzen Zuschauerschaft. Aber das Entsetzen ist noch bei Weitem nicht auf seinem Höhepunkt. In seiner Leidenschaft misshandelt der Elende die heiligen Reste des Märtyrers mit Schlägen. Auch diess genügt ihm nicht; er durchsucht das ganze Todtenfeld nach einer Waffe. Er findet Dolche; sie gefallen ihm nicht; er verwirft sie. Er ergreift Säbel und schärft den einen an dem anderen, aber der Kampf hat sie zu schartig gemacht; sie haben schon zu sehr gegen Helme und Harnische gewüthet. Er findet ein Fleischermesser; das ist es, was er braucht. Er schwingt

es und stürzt sich von Neuem auf den heiligen Leichnam. Nun verdoppelt er seine Schläge mit Anstrengung aller Kräfte, er stöhnt und stösst Schmähungen aus, und noch einmal spritzt das Blut in Strömen unter den von ihm geführten Streichen. Da erschreckt ihn der dumpfe Laut einer Stimme. Es ist die Stimme Houssems, die aus dem Grabe dringt, und die heiligen Worte ausruft: „Es ist kein Gott als Gott!" Furcht ergreift ihn; aber seine Tollheit macht ihn blind und taub; das geheimnissvolle Aechzen, welches er hervorruft, verdoppelt seinen schrecklichen Wahnsinn. Das in Strömen fliessende Blut röthet seine Hände, befleckt sein Gewand, es berauscht und exaltirt ihn und verwandelt die Bestie in einen Dämon. Die schon gewordenen Tauben flattern ihm um den Kopf; er sieht sie nicht. Ein furchtbarer Schrei bringt ihn plötzlich zu sich selbst; er scheint zum Bewusstsein zu kommen, und eine blutige Hand, die er soeben von dem Leichname abgerissen, von sich in die Luft schleudernd, entflieht er auf Nimmerwiederkehr. — Darauf erscheinen in dem Tekyèh die Engel, die Propheten, Muhammed, Jesus Christus, Moses, die Imam's, die heiligen Frauen. Diese ganze verschleierte Menge erhebt verzweifelt die Arme, stürzt sich auf das Schlachtfeld der Märtyrer und eilt zu Houssein. — Soviel von der Handlung dieses bizarren Drama's, welches in der Vereinigung der idealsten und der materiell wildesten Regungen Alles übertrifft, was ich bisher gesehen habe. Es versteht sich, dass die junge Europäerin, bereits durch ihren eigenen Propheten Christus erleuchtet, den Schyitischen Glauben annimmt.

Ich habe nicht die anspruchsvolle Absicht, in gleicher Weise alle Tazyéh's zu analysiren; ich glaube, das Gesagte kann hinreichen. Es begegnet in der intellektuellen, wie in der organischen Welt, dass Produktionen von scheinbarer Lebensfähigkeit, und selbst von robustem Anscheine, dennoch einen Keim von Atrophie in sich enthalten, der in einem gewissen Momente ihrer Leistung zu Tage tritt, sie in ihrer Entwickelung aufhält und sie tödtet. Es ist nicht unmöglich, dass eine solche negative Kraft irgendwie auch in der persischen dramatischen Kunst vorhanden sei. Allein ich habe sie trotz allem Suchen nicht entdecken können. Es scheint mir vielmehr, als wenn alle Bedingungen eines günstigen Gedeihens sich in ihr vereinigt fanden. Ohne Zweifel ist sie hieratischen Ursprunges, aber kein anerkanntes Gesetz beschränkt sie; kein Dogma drängt sich ihr auf; sie unterwirft Alles ihren Bedürfnissen. Sie hat das Mittel gefunden, im Herzen einer in sich selbst durchaus wahren geschichtlichen Begebenheit Stellung zu nehmen, aber sie modifizirt diese nach Maassgabe ihrer Anschauungen und Erfordernisse mit einer Freiheit, dass sie damit in Verbindung setzen kann, was sie will. Ihr genügen selbst die Legenden nicht, wie sie sich um diesen ursprünglichen Kern gebildet haben und von der Priesterschaft adoptirt sind. Sie verfährt mit diesen Legenden genau so, wie sie mit der Geschichte umgeht, sie erweitert und verändert sie nach ihrem Belieben und knüpft an den also veränderten Kern neue Kombinationen. Das Publikum ermuthigt sie dazu, nimmt Alles willig entgegen, diskutirt nichts, es ist zu Allem bereit und spornt die Dichter an, sich nicht umzusehen und nicht stille zu stehen. Man kann sich fragen, was wohl aus dem griechischen Theater geworden wäre, hätte es nicht die furchtbare Atridenlegende besessen; was ist aber diese Legende in Vergleichung mit derjenigen, welche sich die Perser herausgebildet haben? Die eine enthält vielleicht eine heldenhafte Menschlichkeit mit ihrem ungebändigten Stolz, ihrer souveränen Majestät, ihrer schrankenlosen Unerschrockenheit, ihren zügellosen Leidenschaften, und fügt ihr die reine Unschuld einer Iphigenie hinzu; aber mit dieser ganzen Fülle verbindet die Alydenlegende, ohne ihr in irgend etwas nachzustehen, noch den Reichthum innerer Seelenempfindungen; und von

der kindlichen Hingebung Habyb's bis zur bedächtigen Biederkeit des französischen Gesandten, von der so zarten und anmuthsvollen Zobeydeh bis zu der unbewussten Zartlichkeit der kleinen Sekyneh gewahre ich keine unausgefüllte Lücke.

Unsere mittelalterlichen Mysterien können hier nicht in Vergleichung gezogen werden. Nicht als wenn ich sie irgendwie missachten wollte; aber wenn auch die Kraft der religiosen Empfindung in ihnen zuweilen in bemerklicher Weise hervortritt, so ist es doch nicht zu leugnen, dass ihnen meistens die Poesie mangelt und die Gemeinheit sie erdrückt. Hier giebt es nichts Aehnliches; die Poesie schäumt förmlich über; die Gemeinheit zeigt sich nicht einmal. Was gleich Anfangs überraschend wirkt, ist der Umstand, dass man in der Sprache der Tazyeh's verhältnissmassig sehr wenig von der Geziertheit des Ausdruckes findet, an welche die persische Litteratur sich seit dem vierzehnten Jahrhundert gewöhnt hat. Ihr Styl hat nichts Europaisches, aber er ist nicht minder weit entfernt von dem sonst im Schwange befindlichen überladenen und blumenreichen Style persischer Lyrik. Die Dichter der Tazyeh's haschen bei weitem weniger nach Phrasen als die sonstigen persischen Poeten; sie reden die Sprache der Empfindung und erstreben den unmittelbar zu Herzen dringenden, lebendigsten Ausdruck mit einem Feuer, wie man bei ihnen nicht hätte erwarten sollen. Sie wollen Charaktere verkörpern, und schöpfen diese Charaktere unmittelbar aus der Natur, die sie täglich vor Augen haben. Kassem ist ein idealer junger Mann, aber er ist keine unmögliche Erscheinung. Ich habe einen meiner Freunde, den Kurden Mirza Rezy-Khan, in dem Maasse von der Idee kriegerischer Ehre ergriffen gesehen, dass er bei Nacht, wie Alexander, darüber weinte, noch nichts für seinen Ruhm gethan zu haben. Bei der schimpflichen Niederlage von Merw, vor etwa zwei Jahren, haben sich Offiziere, um ihre Soldaten zu reiten, anbedenklich einem gewissen Tode preisgegeben. Zobeydeh ist das Ideal einer Verlobten. Man hätte ihren Charakter aber nicht in einem Lande sich vorstellen oder ihn erfinden können, das nicht in Wirklichkeit mehr oder weniger ähnliche Typen aufzuweisen hätte. Ich müsste mich sehr täuschen, wenn ich nicht behaupten dürfte, dass die Sprache, welche der Dichter dieser liebenswürdigen Jungfrau verliehen, nichts von Rhetorik an sich habe, und ohne grosse Kühnheit möchte ich eingestehen, dass sie mir in meinen Augen als eine Schwester, und als eine ebenbürtige, Schwester Julia's erschienen ist.

Ich habe gesagt, dass die in den Versen der Tazyeh's angewendete Sprache die Vulgarsprache sei, und dass alle Anwesenden, die Kinder nicht ausgenommen, sie verstehen konnten. Man hat sich überzeugen können, dass sie wenig Emphatisches und dagegen viel Natürlichkeit hat. Das Original überströmt ausserdem von ungesuchter Eleganz und natürlicher Anmuth, und, wenn es nöthig ist, zeigt sich die energischeste Kürze und Präzision des Ausdruckes, ohne je in das Triviale zu verfallen. Aber der Autor erlaubt sich alle die Elisionen, alle die Sylbenzusammenziehungen, alle die orthographischen Neuerungen, alle die Weglassungen von Partikeln, deren sich die gewöhnliche Sprache bedient. Die Schreibweise der Tazyeh's ist unkorrekt unter dem Gesichtspunkte der Litteratursprache, aber unkorrekt in der Weise des Plautus und Terentius. Es ist jene Art von Unkorrektheiten, welche die zeitgenossischen Grammatiker zu brandmarken, ihre Nachfolger aber in den Himmel zu erheben und ganz vorzüglich der Bewunderung der Nachwelt zu empfehlen pflegen. Was mir aber endlich im höchsten Grade der Beachtung würdig erscheint, und was ich schon mehrmals hervorgehoben habe und noch einmal hervorheben will, das ist der so enge, intime und leidenschaftlich sympathische Zusammenhang, in dem dieses Theater, diese Erfindungen und Anführungen von Charakteren und Sitten, diese geschichtlich so zweifelhaften

und dennoch als so real betrachteten Personen, mit einem Worte, diese ganze Poesie mit dem Geiste des Publikums steht.

Man wird bemerkt haben, dass sich das Publikum des Tazyeh's nicht eigentlich als Publikum fühlt, es fühlt sich als Schauspieler. Jeden Augenblick wird es mit in die Handlung hineingezogen, und es lässt sich willig hineinziehen; noch mehr: durch seine Thränen, seine Zurufe und seine Seufzer giebt es sich selbst hin, es bietet sich freiwillig dar, es will ergriffen sein. Wenn der Schauspieler ruft: O Muselmänner! so wendet ihm alle Zuhörer bereit. Sagt er: O ihr Frauen! so antworten ihm alle Frauen mit ihrem Schluchzen. Man applaudirt nicht. Es handelt sich hier um keine litterarische Bewunderung oder ein Hinschmelzen vor einem dekklamatorischen Accente. Man leidet mit, man weint, man giebt seine ganze Seele hin; und so bald es nun heisst: „In Senghedej giebt es ein Tazyeh", so strömt Alles dahin. Das persische Volk verhält sich somit zu seinem Drama, wie das griechische Publikum zu dem seinigen, bis darauf, dass hier ein entscheidendes Mittelglied fehlt, welches in dem griechischen Theater vorhanden war.

In Athen erhob sich in der That zwischen der Scene und dem Publikum der durch seine religiöse Realität imponirende Altar; auf beiden Seiten des Altars führten die Chöre ihre Evolutionen aus, reeller als die handelnden Personen des Drama's, und zugleich von diesen und von den Zuschauern abhängig, zu denen sie redeten. Hier ist es anders. Es giebt weder einen Altar noch Chöre. Der Imam selbst spricht zu den Gläubigen, wenn er es für nöthig hält, und die Gläubigen hören ihn und werden gerührt. In gewissen Fällen könnte der Direktor, Oustad, als ein solches Mittelglied gelten, da nun ihm das Gebet halten, sich beständig auf der Bühne bewegen, den Zubehör oder die Mittel der Handlung vor Aller Augen herrichten sieht, ohne dass er Jemanden störte. Aber so bereitwillig das Publikum auf jedes seiner Worte achtet, seine Stimme ist nicht die einzige, und man zieht es ersichtlich vor, auf die Reden der handelnden Personen des Drama's selbst zu hören. Daher diese Macht der Erregung, dieses wirkthätige Interesse, wie es in unseren modernen Zeiten nicht seinesgleichen hat. Mag das Theater Shakespeare's seinen Zeitgenossen ein grosses Interesse der Bewunderung, der Neugier eingeflösst, mögen die vornehmen Herren und Damen am Hofe Louis' XIV den Stücken Racine's ihren lebhaften Beifall gespendet haben; ferner mag die irregulare Einbildungskraft der deutschen Jugend durch Goethe's „Egmont" und Schiller's „Tell" in Aufruhr versetzt worden sein; dies Alles erscheint mir nichtig, sobald ich mich in jene furchtbare erste Aufführung der Eumeniden zurückversetze, bei welcher die Furien des Aeschylus, auf die Scene stürzend, die Zuschauer zurückschaudern machten, und dieses Besitzergreifen des Drama's von dem ganzen Wesen der Zuschauers finde ich im persischen Theater wieder. Hier aber finde ich es in seinem vollen Umfange. Ich habe diesen Zustand der Verzauberung, der allgemeinen Hingerissenheit, des Magnetisirtseins der Menge, durch welche ein elektrischer Strom zirkulirt, der sich Allem mittheilt, was sich ihm nähert, über mich selbst ergehen lassen, und bin dadurch zu der nothwendigen Schlussfolgerung geführt worden, dass das europäische Theater nichts Anderes sei, als eine elegante Beschäftigung des Geistes, eine Zerstreuung, ein Spiel, — während, nach dem Vorgange des griechischen Theaters, das persische Theater, und dieses allein, die Geltung einer wichtigen Angelegenheit für sich beanspruchen darf.

Ich glaube keinem Zweifel an der einfachen Wahrheit zu begegnen, dass, wenn die zwischen Indien und der Türkei lebende Nation die Experimental-Methode zur Grundlage ihres philosophischen Systemes gemacht hätte, — ihr

Theater nicht existiren würde. Sie würde sich mit Fantoccini's*) von Kara-Gueuz und mit plumpen Possen begnügen, wie sie ihre Gaukler zum Besten geben, und welche man *Bakkalbazy's* oder „Bettlerstücke" nennt. Sie würde indessen auch hierin nicht weniger Geist zeigen. Sie hätte diese rohen Stücke vielleicht schon längst in Sayneten**) umgewandelt: von der Sayncte wäre sie zum Vaudeville übergegangen, und wäre vielleicht bis zur Charakter-Komödie gelangt. Ich glaube, sie hätte auf eine wenigstens ebenso geniale Weise Infinitesimalgrössen kombiniren können, wie es Goldoni oder Collin d'Harleville gethan haben, aber — sie hätte ihr Theater nicht gehabt. Was dieses dramatische System und seinen mächtigen Einfluss hervorgebracht hat, ist die allgemeine Gewohnheit eines höchsten geistigen Interesse's, welches der Dichtung fast nicht weniger Respekt zollt als der Realität, für den Irrthum eine fast nicht minder grosse Zärtlichkeit empfindet als für die Wahrheit, — welches verehrt, anbetet, Ideen hoch hält als Ideen, gleichviel welcher Art, wofern es nur Ideen sind. Den Dichter und das Publikum gegen einander gehalten, muss uns das Publikum in fast noch höherem Grade als Dichter erscheinen, schöpferischer in seiner Einbildungskraft, und als derjenige Theil, der den anderen so entschieden weiter drängt, dass er nicht stille steht und nicht stille stehen kann. Das Gefallen daran, Alles zu begreifen, Alles zu wissen, Alles zu sehen, bewirkt allein diese seltsamen Konflikte des Geistigen und des Materiellen, wenn ihr zu gleicher Zeit auf der Scene, da, unter euren Augen, verstümmelte Leichname, die ihre klaffenden Wunden zeigen, in Strömen fliessendes Blut, wirkliches Blut, und Engel, Propheten, Erscheinungen erblickt. Ich habe Aly-Ekber nach seinem Tode erscheinen sehen, die Streitaxt in seiner gespaltenen Hirnschale, das Gesicht von Blut überströmt; er sang Loblieder zum Preise Gottes. Alles dies ist nicht sehr vernunftgemäss; allein ich wette, das Vernunftgemässe ist nicht im Stande in seinem Genre etwas hervorzubringen, was auf menschliche Seelen den Einfluss dieser Absurditäten ausüben könnte. Nun, der Werth einer Schöpfung bemisst sich nach ihrer Kraft.

Es zeigt sich uns hier mithin ein wunderliches Problem: pflegt eine alternde, ja im Absterben begriffene Nation so ansehnliche Werke hervorzubringen? Ich gestehe, dass ich ausser dem vorliegenden Beispiele dafür kein ähnliches kenne. Das Alter des persischen Volkes steht nicht erst zu beweisen. Es ist älter als die Geschichte. Dasselbe gilt von seinen niedergerissenen Institutionen. Sein Blut hat durch die türkischen Tribus nur in sehr beschränktem Maasse eine Erneuerung erfahren. Schon der ausserordentliche Reichthum ebenso, wie die Unordnung in seinem geistigen Gesichtskreise würde hinreichen, um sein hohes Alter darzuthun. Das Nachgiebige, Schlaffe, Duldsame, Ermüdete seiner Sitten, sein Misstrauen in der Politik, seine Indifferenz in sozialen Angelegenheiten, alles dies vollendet ein Bild, dem der durchaus demokratische Anstrich der Ideen, überall wo nicht die Tribus herrschen, den letzten Pinselstrich verleiht. Woher kommt es nun, dass ein Volk, in einem solchen Momente seines Daseins, eine solche Rückkehr der Jugend an sich erfährt? Ich würde mich weniger wundern, wenn es sich nur um Meisterwerke unseres Styles handeln würde, aber Werke von der Art des Aeschylus! Gewiss giebt es in den Tazyéh's deutlich spürbare Merkzeichen einer gealterten Intelligenz, ganz wie in den Dramen Indiens. Auch hat ein jugendliches Volk nicht diese zarte Anmuth des Ausdruckes, diese Geschmeidigkeit, diese Sorgfalt in der Beobachtung des Schicklichen, und vor Allem, es ent-

*) Fantoccini (ital.), kleine, tragbare Puppentheater nach Art der deutschen Jahrmarktbuden, worin die Späße des „Kasperle" aufgeführt werden.

**) Der Name *Sayncte (Sainete)* bezeichnet im spanischen Theater ein mit Musik und Tanz verbundenes Zwischenspiel. D. Uebers.

lehnt diesem, zur Tugend erhobenen, Schicklichkeitsgefühle keine tragischen Effekte. Doch aber glaube ich mich nicht zu irren, wenn ich den Erzeugnissen des persischen Theaters einen hohen Werth beimesse, und fahre fort, mich über ihr blosses Vorhandensein zu wundern. Um die Schwierigkeit noch zu erhöhen, muss ich noch hinzufügen, dass diese Leidenschaft für das Drama sich nicht allein der Muhammedaner bemächtigt hat; sie erstreckt sich auch auf die persischen Juden. Allerdings wagen diese ihre Produktionen nicht zur Aufführung zu bringen, aus Furcht vor der Beschuldigung einer beabsichtigten Parodie auf die Tazyéh's der Imam's; aber sie schreiben dieselben nieder. Sie schreiben sie in Versen, wie es die persischen Dichter thun; sie schreiben sie in der Sprache von Gemara, lesen sie mit Leidenschaft, vermehren ihre Zahl täglich, dichten sie beständig über neue Gegenstände. Gegenwärtig hören sie mit Vorliebe in ihren Versammlungen einen ihrer Dichter *die Zerstörung Jerusalem's* lesen, oder die *Verbrennung des Pentateuch*, durch den Kaiser Apesthoumos (Posthumus), oder *die Ermordung der 80,000 Jünglinge durch die Christen*, oder den *Tod des Zacharias*. Die Sujets sind sehr zahlreich. Ich habe keines dieser Stücke gesehen und kann mich daher auch nicht über ihren Werth äussern; ich führe nur ihr Vorhandensein an, um zu zeigen, bis zu welchem Grade mächtig und ansteckend die Leidenschaft der Perser für das Drama ist, da sie von ihnen auch auf die, in ihren Gebiete ansässigen, Juden übergeht. Um jedem Irrthume vorzubeugen, will ich übrigens hinzufügen, dass diese Juden fast sämmtlich Abkömmlinge von Proselyten sind, und dass es in Iran nur äusserst wenig Familien von wirklich hebräischer Abkunft giebt.

Ich habe die Schwierigkeit bezeichnet, aber da ich zu ihrer Erklärung durchaus nichts anführen kann und mich darüber in keine dürftigen Raisonnements einlassen möchte, überlasse ich ihre Lösung einem grösseren Scharfsinne, als dem meinigen, und komme zum Schlusse.

Dieses Theater, welches eine so grosse und wahrhafte Macht ausübt, welches sich so unwiderstehlich des Volksgeistes bemächtigt hat, welches alle Klassen, vom Könige bis zum Bettler, beachten, es durch eigene Eingebungen ermuthigen und anspornen, welches einen so ansehnlichen Platz in dem öffentlichen Leben der Nation einnimmt, dieses Schauspiel, ich wiederhole es, wird von den Gelehrten gering geschätzt und von der höheren Geistlichkeit perhorrescirt. Eben dieselben Personen, welche darin Thränen vergiessen und die zur Erhöhung seines Glanzes ihr Geld hergeben, geben sich in ihren Reden den Anschein es zu verachten. Als Litteraturwerke werden die Tazyéh's für nichts geachtet, und Niemand rühmt sich ihrer Urheberschaft, so dass ich in der That nicht einen einzigen dieser aufrichtig von mir bewunderten Dichter kenne und auch nicht einen einzigen gesehen zu haben glaube.

Diese mit der Rolle des dramatischen Autors verknüpfte Geringschätzung ist nicht ohne Beispiel. Man weiss, wie im künstlerischen Griechenland Platon über die Dichter, wie Plutarch über die Bildhauer und Maler geurtheilt hat. So auch hielten sich in Rom die gebildetsten Geister der Republik nach bestem Gewissen für verpflichtet, über die Litteratur und die Werke der plastischen Kunst, deren Reizen sie sich nicht entziehen konnten, ihre Verachtung zu ergiessen. Zu allen Zeiten hat man sich gern eine konventionelle Gravität beigelegt und vermöge derselben eine ausschliessliche Vorliebe für die positiven Dinge fingirt; und was die Gelehrten berufsmässig für dieses Positive zu erachten angewiesen sind, war jederzeit die Wissenschaft, die Philosophie, die Theologie. Wenn die Autoren der Tazyéhs vorgeben wollten, dass sie sich mit Genauigkeit innerhalb der geheiligten Gränzen der Tradition hielten, so würden sie sich

weniger Vorwürfe zuziehen. Immerhin würde man es ihnen nicht vergeben, dass sie Gott, den Propheten, und bis zu einem gewissen Grade selbst Aly in den Schatten stellen und auf die Begründung einer neuen, nicht universellen, sondern ausschliesslich persischen Religion abzielen, dass sie übermenschliche Wesen, die allein der Gedanke sich vergegenwärtigen darf, sichtbar auf die Scene bringen. Man würde ihnen noch tausend andere und noch unverzeihlichere Ketzereien zum Vorwurf machen; aber wenigstens würde man nicht von ihnen sagen, was man in den gebildeten Kreisen täglich wiederholen hört: „Welche Lügner!"

Zum Glücke sind die Autoren der Tazyéh's keine Kritiker und lassen es sich in keiner Weise angelegen sein, sich durch die Abfassung einer geeigneten Aesthetik den Rücken zu decken; dereinst wird man ihnen eine solche Aesthetik berichten, wenn sie nicht mehr sein und ihre letzten Nachfolger verloren haben werden. Einstweilen, geschätzt oder nicht, schreiben sie mit Leidenschaft, und bringen in der Dunkelheit, worin sie die Missachtung zu leben zwingt, schöne Werke hervor. Sie selbst haben kein Bewusstsein davon, dass sie eben in der Vernachlässigung jener vorgeblich positiven Dinge, in ganz Asien die Einzigen sind, welche die Wahrheit nicht allein suchen, sondern sie gefunden haben. Ich meine die rein menschliche Wahrheit, die wahre Empfindung der Leidenschaften, der Motoren des Herzens, der Triebfedern des Charakters. Sie finden und zeigen den inneren Menschen in seiner erhabensten Grösse, in seiner scheusslichsten Versunkenheit. Sie enthüllen den Bösewicht und stellen ihn mit seinen entblössten Wunden auf die Scene. Die Leuchte in der Hand, dringen sie bis in die innerste Seele der Heiligen, der Helden, der Frau, des Kindes, und belehren den Zuschauer. Aber die Gelehrten aller Zeiten und aller Länder der Welt haben es stets verschmäht, dieser poetischen Wissenschaft, dieser intuitiven Analyse des Menschenherzens, die ihr gebührende Aufmerksamkeit zu schenken: sie haben Scheuklappen wie die Kutschenpferde, und sehen nichts als die unter ihrer Nase aufgeschlagenen Bücher. Ist einst eine Dichtung alt geworden, ihre lebendige Wirkung auf die Massen erstorben, sie selbst in den Todtengräften der Bibliotheken begraben, dann ist für die gelehrten Kenner der Augenblick gekommen, sie auf einem staubigen Bücherbrette zu bemerken, zu erkennen, zu betasten. Dann öffnen sie die Klammern des alten Buches, blasen den Staub ab, der sich darauf gelagert, erheben ihre Stimme, schreien, deklamiren, und kündigen weitläufige Erklärungen darüber an. Aber so lange sie lebt und athmet, redet, singt und die Menschen hinreisst, mit ihren glänzenden Augen, ihrem göttlichen Antlitz, mit dem unbeschreiblichen Accent ihrer Stimme, bieten die Weisen sich wohl, von ihrem Dasein Notiz zu nehmen, ja sie behandeln sie gern wie eine Gassenhure. Welche herrlichen Kommentare man in zweihundert Jahren über die Tazyéh's verfassen wird! Und welchen Lärm die Rhetoriker und Kritiker jener Zeit schlagen werden, aber die Unfähigkeit ihrer Zeitgenossen ebenfalls solche vortrefflichen Werke hervorzubringen, ja auch nur — werden sie bescheidentlich hinzufügen — sie zu verstehen, wenn wir nicht da wären, wir, um sie zu erklären!

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Den Künstlern von Bayreuth!

Wenn dieses Stück unserer Blätter in die Hände unserer Mitglieder gelangt, haben hier in Bayreuth die Proben des Bühnenweihfestspieles schon begonnen. Während man draussen bei den Unseren liest, was der Meister über die Fortführung eines Bayreuther Patronates denkt, — was dem grossen Dichter der Vergangenheit die Musik gewesen, welche dem Künstler der Zukunft als rettender Engel erscheinen durfte, — was einem lebensvollen Volke im fernen Orient, aus religiosen Erregungen an heiliger Tradition, mit allen sinnlichen Mitteln volksthümlicher Kunst zum populären Weihfestspiele werden konnte — ; während man diess dort draussen liest, wächst hier in stiller Abgeschlossenheit der „Parsifal" seiner Vollendung zu. Es hat wohl Manchen der Unseren geschmerzt, dass er diesem merkwürdigen Werdeprozesse nicht beiwohnen sollte; er wird dafür die Erscheinung des vollendeten Werkes in ganzer Reinheit und Unmittelbarkeit auf sich wirken lassen können, und der Nächststehende, der unter anderen Umständen wohl werth gewesen wäre, durch eine Zulassung ausgezeichnet zu werden, dürfte nach Möglichkeit in späteren Aufführungen mit dem Werke sich völlig vertraut machen können. Bei der Kürze der Zeit und der Nothwendigkeit einer gleichzeitigen Einstudirung derselben Partien seitens verschiedener Repräsentanten musste es sich als ganz nothwendig herausstellen, die angestrengte und komplizirte Arbeit an der grossen Aufgabe zugleich als eine Art von Studienmuster für noch so theilnahmvolle Zuhörer behandeln zu lassen. Zwischen zwei Perioden mannigfaltiger Sorgen und Wirren liegt diese Zeit der drei Probenwochen wie ein Asyl des reinsten, in sich abgeschlossenen Kunstwirkens. Da handelt es sich nicht mehr um die mühsälige, schwankungsreiche und zweifelvolle Ermöglichung der Thatsache des Festspieles, — es handelt sich auch noch nicht um die so reichlich gemischten, bunt durcheinander sich kreuzenden Zuströmungen des grossen Publikums in die Stille von Bayreuth, zum plötzlichen Aufnehmen und Mithinaustragen der angehäuften Eindrücke des rein und ganz sich darbietenden Kunstwerkes in die weite profane Welt. In den wie weltfernen Proben des Bühnenweihfestspieles waltet frei und sich selbst überlassen der *Geist der Kunst* bei der einzigen, emsigen Ausübung seiner eigensten Wirksamkeit durch die unter des Meisters Leitung vereinigten Kräfte einer reichbegabten Künstlerschaft. Ihnen, die stets dem Meister die treuen, die immer bereitwilligen und begeisterten Ausführer seiner vielverlästerten idealen Wünsche und Werke gewesen, — ihnen, deren Genossenschaft bei ihrer freien Vereinigung zur That des Bühnenweihfestspieles — wie wir es soeben wieder vom Meister selbst gehört — zugleich in einer schönen *moralischen* Bedeutung, als eine erlesene Versammlung künstlerischer Charaktere sich darstellt, welche im festlichen Wirken für das durchaus Edele und Weihevolle die vielfältigen Widerwärtigkeiten eines ruhelosen Alltages mit heiterem Ernste nun vergessen dürfen — ; ihnen rufen wir Alle, als ein dankbar hoffendes Bayreuther Patronat, bei ihrer Ankunft auf dem Festspielhügel ein herzliches „Willkommen", zu ihrem hingebungsvollen Wirken an der Vollendung des Bayreuther *Kunstwerkes* ein freudiges „Glück auf!" entgegen.

Geschäftlicher Theil.

Die Ausführung der geschäftlichen Bestimmungen Richard Wagner's während der Proben und Aufführungen des **Parsifal**, ebenso die Erledigung der Collegial-Beschlüsse des Verwaltungsrathes haben die Herren Adolph Gross in Bayreuth und Emil Heckel aus Mannheim übernommen, und ersuchen wir in allen geschäftlichen Angelegenheiten sich nur an die Genannten zu wenden.

Bayreuth, den 16. Juni 1882.

Richard Wagner.

Für den Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele:

Muncker. Feustel.

An unsere vegetarisch lebenden Mitglieder.

Der gewünschte *vegetarische Tisch* während der Festspiele in Bayreuth ist in der am Wege aus der Stadt zum Bahnhof und Theater gelegenen, wohlrenommirten Restauration der Gesellschaft „*Frohsinn*" (Ecke der Schulstrasse und der Schwarzen Allee) eingerichtet worden. **Wir ersuchen alle** darauf reflektirenden Mitglieder dort gleich nach ihrer Ankunft sich persönlich anzumelden und ihre besonderen Wünsche mitzutheilen.

Wohl zu beachten!

NB. Das nächste Stück der „Bayreuther Blätter" erscheint zu der ersten Patronat-Vorstellung.

Dieses Stück wird für sämmtliche Mitglieder wichtige und alsbald in Bayreuth zu erwägende Mittheilungen und Vorschläge über die Fortführung, resp. Neugestaltung unserer Vereinigung, ihre künftigen Aufgaben und Pflichten, enthalten.

Wir bitten unsere Mitglieder, dieses Stück bei ihrer Anwesenheit in Bayreuth an der Kasse des Festspielhauses selbst in Empfang nehmen zu wollen. —

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Giessel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

August. Achtes Stück. 1882.

Inhalt: — Bayreuther Festworte: I. Das Bayreuther Patronat. Ein neuer Ruf an unsere alten Freunde. — II. Die Bayreuther Blätter. Eine redaktionelle Ansprache an alle ihre Leser. — Die Religion des Mitleidens. Auffassungen und Probleme als ein Vorwort. Von Hans von Wolzogen. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *Jesus Paul.* Von Heinrich von Stein. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Aufruf an Lehrer und Studirende der deutschen Universitäten in Sachen der Vivisektion. — Beilagen: Anzeige von Verlagswerken für Patronatsmitglieder. — Erklärung zum Abonnement auf die Bayreuther Blätter. —

Bayreuther Festworte.

I. Das Bayreuther Patronat.

Ein neuer Ruf an unsere alten Freunde.

Meister Wagner hat jüngst die neue Phase bezeichnet, in welche er mit seiner Sache eingetreten ist, und zugleich angedeutet, welche Wege er dementsprechend fernerhin von seinen Freunden beschritten wünscht. Angesichts der nun beginnenden Festspiele erscheint es angezeigt, durch einen Rückblick in die letztverflossene Vergangenheit, wie durch einen Ausblick in die Zukunft, unsere Lage uns nochmals miteinander zu verdeutlichen.

In schneller Folge hat unsere Genossenschaft eine Reihe von Wandlungen durchlebt, welche der gleichen Reihe von Entwicklungen entsprechen, wie solche für die Wagnerische Bewegung aus der Nothwendigkeit sich ergaben, eine Idee nach Gunst oder Ungunst der Zeiten bestehenden Verhältnissen anzupassen. Das erste Patronat zur Begründung, das zweite zur Pflege und Befestigung der Bühnenfestspiele, dazwischen die lokalen Wagner-Vereine, und endlich noch die Wiesbadener Neuorganisation: das sind die Hauptformen, in denen der Drang nach einer gemeinsamen propagandistischen Bethätigung unserer Idee sich kundgegeben hat. Jede dieser Formen hatte zu ihrer Zeit und in ihrer Weise ihr Gutes. Aber alle mussten an innerer Bedeutung und

äusserer Haltbarkeit in dem Maasse verlieren, als die thatsächlichen Verhältnisse schwanden, mit Rücksicht auf welche sie sich ausgebildet hatten.

Unsere Genossenschaft, die sich zwar in sich mit den Mühen und Nöthen des Kunstwerks der Zukunft selbst gestählt und geeinigt hatte, in der umgebenden Welt aber wie eine nach allen Seiten streng abgeschlossene Enklave erscheinen musste, blieb in allen diesen Wandlungen von dem einen gemeinsamen Bestreben erfüllt, sich eine möglichste Erweiterung zu einer anderen, grösseren Gemeinschaft, dem „*Volke*", zu gewinnen. Wollte sich zwar in Wirklichkeit des „Volk" für unser Kunstideal nur schwer finden lassen, so schien dessen Vorhandensein und Mitwirkung nichtsdestoweniger eine Lebensfrage für das Kunstwerk der Zukunft, gleich wie der *Glaube* an ein solches Vorhandensein ein Lebenselement des Künstlers gewesen war. Dem „*deutschen Volke*" galten von jeher die warmen, sehnsüchtigen Bemühungen seiner grossen Führer, ohne dass es ihnen doch in den meisten Fällen gelungen wäre, noch bei Lebzeiten unmittelbare Fühlung mit demselben zu gewinnen. Als unser Meister 1872 den Grundstein zu seinem Festspielhause legte, glaubte er in seiner weihenden Ansprache sich ausdrücklich nicht an das deutsche Volk wenden zu sollen, sich vorbehaltend, „*sobald es dieses deutsche Volk verlange*", die eigene Sache mit dessen Sache zu vereinigen; und wirklich, als vier Jahre später das erste Bühnenfestspiel in jenem Hause lebendig redete von der Macht der neuen Kunst, da war vom deutschen Volke noch wenig genug zu verspüren! Zum letzten Mal ward unser Verhältniss zu demselben im Jahre 1880 in Wiesbaden erörtert. Damals, wo es sich darum zu handeln schien, aller Ungunst der Zeit zum Trotz gew. m. gewaltsam dem Idealismus zum Durchbruch zu verhelfen, wo alles aufgerufen werden sollte, wovon Hilfe am idealen Werke zu erwarten schien, wurde auch ein „Aufruf an das deutsche Volk" in's Auge gefasst. Er unterblieb, er wollte keinem von uns auf die Lippen! Wer spräche auch gerne im Dunkel zu einer Schaar, die es gälte zu Werken des lichten Tages anzufeuern? Und tief dunkele Schatten hatten doch das deutsche Volk und seine heiligsten Anliegen umlagert in dem dumpfen Decennium nach seinem glorreichsten Kriege! Erst die letzten Jahre brachten hie und da ein Wetterleuchten, wie von einem nationalen Erwachen. Das Volk, das beredte Demagogen durch die nur allzu leicht geglaubte Mär von einer Zwingherrschaft seiner Staatslenker in nichtige Träume von politischer Freiheit eingewiegt hatten, musste plötzlich erkennen, in welche ganz anders furchtbare Bande sozialer und moralischer Unfreiheit es darüber gesunken war. Gespenster, die seit den Zeiten der grossen Revolution verschwunden schienen, tauchten drohend wieder auf, zu bannen nur durch die in höchster Noth von den angeblichen Zwingherrn selbst machtvoll ergriffene rettende Idee einer sozialen Reform. Der Ausblick auf solche Rettung konnte den Deutschen zu der Besinnung ermuthigen, dass eine wahrhaft deutsche Kultur nicht möglich sei, wenn sie sich nicht innerlich frei erhielte von den ihr schädlichen Einflüssen des Undeutschen von Rechts und von Links. Seitdem

sind dem Deutschen seine besudelten Heiligthümer wieder reiner aufgeleuchtet: gar Mancher hat sich auf seine Religion, wie auf seine Kunst neu besonnen. Triumphirend ist da auch unseres Meisters Kunst, die deutscheste Kunst, in bisher ihr verschlossene Thore eingezogen. Welchen Jubel erregte sie selbst in der Reichshaupt-stadt, wo bisher das Fremde gehaust und unbestritten geherrscht hatte! Das waren Regungen, die den Meister wohl veranlassen konnten, jetzt nach zehn Jahren, es einmal zu versuchen, „*ob es das deutsche Volk verlange*". Möglichst Vielen sollte deshalb durch die Oeffentlichkeit der Aufführungen die Gelegenheit geboten sein, im Miterlebniss echter und ernster deutscher Kunst, diese als lebendiges Element wahrhaft nationaler Kultur unmittelbar zu erfassen, und zu erkennen, dass Bayreuth eine Pflegestätte deutscher Ideale bedeute!

So gilt es denn zunächst, die Deutschen in immer grösserer Anzahl und immer fester an Bayreuth zu fesseln. Diess zu bewirken müssen zuvor die Nebel der Vorurtheile zerstreut werden. Von ihnen aber wirkt keines schädlicher, würde keines, wenn begründet, unsere Ansichten tödtlicher im Keime treffen, als jenes, dass das Kunstwerk der Zukunft eine Luxuskunst, nur den oberen Zehntausend zugänglich sei und bleiben werde. Ihm entgegenzuwirken, hat uns denn nun auch der Meister als letzte und nunmehr einzige Vereinsaufgabe überwiesen: dem dritten Patronat liegt es ob, die Bühnenfestspiele Denjenigen aus dem deutschen Volke zugänglich zu machen, denen sie, gleich uns, ein Lebensbedürfniss sind, dennoch aber ohne unsere Hilfe für immer unerreichbar bleiben müssten.

Das ist denn nun wohl die radikalste Umwandlung, die unsere Vereinigung bisher erfahren hat, ja für gar viele wird diese damit selbst aufhören, eine Vereinigung zu sein. Oder nein, ein *Verein* zu sein! Unter diesem Begriff haben wir uns ja einmal gewöhnt, eine gewisse Abwägung von Rechten und Pflichten, mit reichlichem Nachdruck auf den ersteren, zu verstehen; und nun mit einem Male sollen einer Vereinigung eitel Pflichten auferlegt und gar keine Rechte dagegen zugesichert werden? Wem solches Inpflichtnehmen etwa zweifelnde Augenblicke bringen könnte, der erwäge nun aber einmal, was alles ihm, einzeln oder vereinigt, durch unseres Meisters Kunst schon geworden ist! Was kann da uns am Ende noch kommen? Uns, die Tannhäuser und Lohengrin, wie Boten einer kommenden Herrlichkeit, durch die Jugend geleiteten; die wir 1876 der imposantesten Sichtbarwerdung des Kunstwerkes der Zukunft anwohnen durften, und die wir nun endlich durch Parsifal Mittel und Wege gewinnen sollen, uns der „ungenügenden Selbstsucht" zu entreissen, die dasselbe für die Zukunft isoliren und seiner schönsten Segnungen berauben müsste? Genug der Rechte! Können sie das *a* und *o* von Vereinssatzungen bleiben in einem Augenblicke, da ernste Pflichten sich so ungemein beziehungsvoll gerade an das uns dargebotene Bühnenweihefestspiel anknüpfen? Was von Rechten uns immer offen erhalten bleiben wird,

uns mit Anderen zu freuen, das kann sich fürderhin jeder in jedem Augenblicke verdienen; wer darüber hinaus selbstische Rechte begehrt, ziehe hin und ersitze sie sich in den Hoftheatern! Dort wird besser für ihn gesorgt sein!

Es ist möglich, dass zur gleichen Zeit, da unser Kunstwerk im weiteren Kreise der Oeffentlichkeit dargeboten werden soll, unser eigener Kreis, soweit er eben in der Form eines *Vereines* sich giebt, sich verengern wird. Aber diese Verengerung wird nur die Anheimgebung der innerlichsten Lebensinteressen unserer Sache an gleich innerlich empfindende und theilnehmende Freunde bedeuten. Für die materielle Sicherung des grossen Unternehmens unseres Meisters musste wohl ein nicht sowohl regerer, als sichtbarerer Eifer sich kundgeben: für die moralische Vertiefung desselben wird mehr im Stillen geschafft werden können. Unsere „Blätter" werden fortfahren, für die Verbreitung unserer Ideen weiter hinaus zu wirken; und zugleich wird der treue Kern unserer Genossenschaft mit Anfangs geringen, freudig dargebrachten Opfern den Bau einer Brücke beginnen, auf der vielleicht einmal auch das Volk, das denn für jetzt abermals von uns unaufgerufen bleibe, einen sicheren Weg nach Bayreuth finden wird.

II. Die Bayreuther Blätter.

Eine redaktionelle Ansprache an alle ihre Leser in der Festspielzeit

„Das Band der bisherigen Vereinigung unserer Freunde ist zu einer nur noch theoretischen Beziehung geworden. Zu einer solchen haben bereits unsere „Bayreuther Blätter" hinübergeleitet, nachdem wir sie Anfangs nur zu Mittheilungen über den Fortgang unserer Unternehmung, sowie wohl auch zur Klärung des Verständnisses derselben bestimmt hatten. Da nun zu jeder Erkenntniss zweies gehört, nämlich Subjekt und Objekt, und für unsern Gegenstand als Objekt unser Kunstwerk geteilt war, so war eine Kritik des Publikums, dem das Kunstwerk vorzuführen war, als des Subjektes nicht zu übergehen. — — Durch die Nothigung zu einer Kritik des Publikums, ohne welches die Existenz namentlich eines dramatischen Kunstwerkes gar nicht zu denken ist, geriethen wir von unserm nächsten Zwecke scheinbar so weit ab, dass gewiss auch mir schon vor langer eine gewisse Bangigkeit daraus nahm, wir möchten vor unseren Patronen nicht mehr an der rechten Stelle stehen. Was hierin Unverhältnissmässiges lag, dürfte nun verschwinden und zu einem durchaus deutlichen Verhältniss sich gestalten, sobald die „Bayreuther Blätter" ihrer ersten engeren Bestimmung entrückt, und offen der ihnen nun erwachsenen, weiteren Bestimmung zugeführt werden. — — Gern werde ich, wo ich an Mittheilungen aus den von mir betretenen Gebieten der Kritik des „Subjektes" noch schalde, an Sie einzig zur freundlichen Verwendung für die „neuen Bayreuther Blätter" abliefern, und diese vielleicht dann mit weniger Befangenheit, als jetzt, wo ich manchen unserer gewogten Patronen gegenüber oft wohl etwas zu weit ausschweife. Immerhin aber muss ich glauben, dass eben in der Kritik des Publikums die weiteste Ausschweifung aufweckender und deutlicher wirken durfte, als — wofür wir uns hüten müssen — zu enge Einzwängung in das, wegen zu nahe liegender Bekanntschaft damit, einschläfernde sehr Gewohnte. Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen!"

So deutete Richard Wagner in seinem offenen Briefe an den Redakteur dieser Blätter (V. 4. S. 109) auf deren künftige Bedeutung und Aufgabe hin, und er bestätigte seine ermuthigende Auffassung unserer litterarischen Thätigkeit auch in seinem letzten Briefe an Friedrich Schön (V. 7. S. 197) durch die Worte:

> „Haben wir den weiten Zusammenhang zu verdeutlichen, in welchen wir uns durch unser Kunstwerk mit fernest hinreichenden Kulturgedanken versetzt glauben, so soll eine reichlichst gepflegte Zeitschrift, als erweiterte Fortsetzung unserer bisherigen Bayreuther Blätter, in freiester Weise uns hierfür die Wege offen erhalten".

Die „Bayreuther Blätter" haben sich im Verlaufe der fünf Jahre ihres Bestehens, nach zahlreichen Kundgebungen aus allen Schichten und Winkeln des deutschen Daseins, innerhalb unserer alten Mitgliedschaft recht viele und recht ernstliche Freunde erworben, — Freunde, welche mit Bewusstsein in ihnen eine Begleitung durch das Leben gefunden haben, der sie nicht mehr entsagen mögen, auch wenn im Uebrigen die Verhältnisse, welche den bisherigen Patronatverein hervorgerufen hatten, sich mannigfach verändern sollten. Es ward auch von Seiten der Redaktion öfters versucht, die eigenthümliche Entwickelung unserer Blätter an bestimmten Punkten zu fixiren und in deutliche Begriffe zu fassen: so zu Anfang des Jahres 1881, als es galt sie dem öffentlichen Abonnement zu übergeben, und ebenso 1882, in dem Aufsatze „Heutiges für Künftiges", welcher bereits im Voraus die Bahn genauer bezeichnen wollte, worauf wir nach Erfüllung der Pflichten des alten Patronat-Vereines in freierer Weise unsere litterarische Heerfahrt mitsammen fortzusetzen haben würden.

Fassen wir noch einmal die Tendenz unserer Thätigkeit in kurzen Worten zusammen, so können wir sagen: wir üben eine Kritik der *Zeit*, welche sich mehr und mehr vertieft zu einer Kritik des *Zeitlichen*, um dabei auf edele *Keime* und *Anlagen* deutschen Wesens zurückzuweisen, welche zu vergangenen Zeiten in einzelnen erhabenen Erscheinungen aufgeblüht, für die Zukunft einer treuen Pflege empfohlen, zugleich als Beispiele des *Ewigen* und als *Ideale* für das Leben im Sinne einer „deutschen Kultur" aufgestellt und ausgebildet werden sollen.

Dies geschieht nicht im Dienste eines doktrinär erstarrten Systems, sondern aus warmherzig lebendiger *Gesinnung*, erregt und gestärkt am grossen Schönen des Kunstwerkes, und zur Bildung eines *Charakters*, welcher an seiner Stelle, wo immer es sei, allen widerwärtigen Zeiterscheinungen und Zeitmächten klar und stark gegenüber zu treten vermöchte, um — das Grosse und Ewige fest im Auge — mit dem Leben in der Zeit sich muthvoll und in der Seele siegreich abzufinden. Mit solchen Intentionen dürfen wir hoffen, dass aus unseren gemeinsamen Bemühungen allmählich eine Klarheit und Festigkeit der idealen Gesinnung, und somit jene „*Sekte für das Gute*" entstehen könne, von welcher Schiller in seinem öfter bei uns

zitirten Briefe an Goethe sprach, und deren tiefere Bedeutung für uns neuerdings noch klarer hervortreten dürfte, nachdem die Neubildung einer noch engeren Vereinigung auf der durchaus *moralischen* Grundlage von guten Thaten für würdige, aber bedürftige Mitgenossen in sichere Aussicht genommen ist.

Wohl mag Mancher selbst aus dem alten Patronatvereine vor diesem neuen Gedanken einer rein moralischen Bethatigung der idealen Gesinnung, ohne alle persönlichen Rechte, also unter scharfem Ausschlusse jedes Egoismus, mit nur halbem Verständnisse vorerst noch zurückscheuen. Solange er aber noch den Wunsch verspürt, wenigstens durch die fernere Lektüre unserer Blätter uns nahe zu bleiben, und seine Theilnahme für unsere Ideen und Arbeiten zu bekunden: so wird er allmählich durch die dieser Lektüre verdankte Befestigung der Gesinnung auch dahin geführt werden, den neuen Vereinsgedanken in seiner ganzen ethischen Bedeutung zu erfassen und thätig zu unterstützen.

Ob wir heute mit hundert, ob wir mit tausend Mitgliedern das neue Vereinsleben beginnen, gilt für die Vertretung wie für die Bedeutung des Gedankens gleichviel. Wir haben ja damit nicht mehr ein bestimmtes Ziel, etwa wie ein Festspiel, nothwendig zu erreichen, wozu auch eine bestimmte Zahl von Helfern, d. h. von Zahlern, gehören würde. Wer zu uns tritt, ist die Existenz des ganzen Vereines werth, als welcher durchaus auf die individuelle menschliche Gesinnung, auf die Freude an der Hilfe für Mitgenossen, begründet ist.

Die *Zahl* ist dagegen bei dem Abonnement auf unsere Blätter noch von einiger Wichtigkeit; denn diese bedürfen allerdings, um zu existiren, eines gewissen materiellen Fonds, der durch eine fernere rege Theilnahme der bisherigen Patronatvereins-Mitglieder ihnen zu garantiren sein wird. Da aber die Empfindung eine allgemeinere zu sein scheint, dass die alten Mitglieder, welche fünf Jahre miteinander ausgeharrt haben, nun nach dem ersten Festspiele, das sie ermöglichten, nicht wieder theilnahmlos sich zerstreuen mögen, sondern im Sinne der vorzüglich durch die Blätter ihnen zu Theile gewordenen gemeinsamen geistigen Interessen auch weiterhin ihre Zusammengehörigkeit gerne auf irgend eine Weise bekunden wollen: so steht mit Sicherheit zu hoffen, dass der grössere Theil unserer Mitglieder auch dann, wenn er nicht sogleich vollzählig in den neuen Verein übergehen sollte, doch mit dem weiteren *Abonnement auf die Blatter* der Sache treu bleiben und als eine freie geistige Genossenschaft fortbestehen werde.

Wir fordern demnach alle unsere alten Mitglieder hier bei den Festspielen selber, welche sie in eine so weihevoll erhebende Gemeinschaft inniger und edeler Empfindungen versetzen mussten, zur erneuten und dauernden Theilnahme an unseren, mit dieser Kunst enge zusammenhangenden, auf sie hinleitenden und an sie anknüpfenden litterarischen Bestrebungen auf. Da wir zum Beginne der neuen Thätigkeit doch schon einer gewissen Uebersicht über

die uns zu Gebote stehenden Mittel und Kräfte bedurfen, so haben wir uns erlaubt, gleich diesem Stücke ein Blatt beizulegen, auf welchem provisorisch diejenigen, welche sich bereits entschlossen haben ferner als Abonnenten bei uns zu bleiben, vor der Abreise aus unserer Festspielstadt ihre Namen uns zurückzulassen gebeten sind.

Es wird auch unter diesen bleibenden Abonnenten für Manche ein freundlicher Gedanke sein, dass die Ueberschüsse aus ihren Abonnements bereits der neuen Stiftung für die Stipendiaten des Patronates zufliessen sollen, so dass ein Jeder, der irgend mit einigem Interesse theilnimmt an dem *geistigen* Leben unseres Kreises, zugleich auch *materiell* mithelfig ist für die Unterstützung der im Leben minder glücklich gestellten Genossen unserer gemeinsamen idealen Interessen.

So besteht denn für uns Alle die künftige Gemeinschaft darin, dass wir zu gleicher Zeit etwas Gutes erfahren und etwas Gutes thun.

Um die Erfahrungen des Guten, von den verschiedensten Gebieten her, möglichst zu vermehren und zu erweitern, sind bereits mehre neue, wohl Manchen bereits werth gewordene Mitarbeiter (wie H. Steinhausen, A. Wahrmund, W. Tappert) für den nächsten Jahrgang der Blätter gewonnen worden. Unsere bisherigen Mitarbeiter werden uns auch weiterhin in gewohnter Weise und nach einer freien Ordnung durch ihre Beiträge unterstützen. Unser Meister wird seine Ausführungen zu „Religion und Kunst“ zunächst mit einer grösseren Arbeit fortsetzen. Eine Reihe von Artikeln „über die Ungleichheit der menschlichen Rassen“, welche im Anschlusse an „die Religion des Mitleidens“ mit dem nächsten Stücke beginnen, werden abgeschlossen werden durch ein längeres Schlusskapitel über das Hauptthema. Konstantin Frantz, dessen weitere Mitarbeiterschaft wir uns gesichert hoffen dürfen, wird in einer Spezialstudie als ein merkwürdiges Beispiel deutschen Sinnes, Denkens und Arbeitens bei uns besprochen werden. Heinrich Porges wird in seinen Berichten über die Bayreuther Bühnenproben fortfahren, Ludwig Schemann über Schopenhauer und seine Philosophie der Kunst, Heinrich von Stein über Schiller und die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes schreiben, sowie der Kritik litterarischer Erscheinungen in gelegentlichen Zusammenfassungen sich annehmen. —

So werden die „Bayreuther Blätter“ sich bemühen, die vor fünf Jahren begonnene und nach Kräften weitergeführte Arbeit der Charakterbildung durch Klärung des Blickes in die Zeit und durch Bestärkung der Gesinnung für das Ideale in würdiger Form fortzusetzen und neue Freunde heranzuziehen zu der treu bleibenden Gemeinde ihrer alten Leser, denen für ihre andauernde Theilnahme an unseren oft vom Gewohnten abweichenden, und daher mit journalistischer Leichtigkeit nicht zu erledigenden litterarischen Darbietungen ein herzlicher Dank hier nochmals offen ausgesprochen sei.

Die Religion des Mitleidens.

Auffassungen und Probleme als ein Vorwort

von Hans v. Wolzogen.

I. Einleitung.

„*Das Ende ist die That.*“ Mit diesem Satze schloss der Einleitungs-Artikel dieses Jahrganges. Dieser Satz auch war das Thema, welches ich in meinem letzten Buche über „*unsere Zeit und unsere Kunst*“ durch die Variationen der sozial-politischen, historischen und ethischen Weltbetrachtung durchzuführen versucht hatte.*)

Die *That*, das moralische Monogramm der menschlichen Seele, ist der Gipfel aller „Entwickelung“. In ihr steht der „Fortschritt“ still und mag sich darauf besinnen, was er bedeute. Auf sie hinzuleiten, sie hervorzurufen, zu ermöglichen, das ist die Aufgabe jeder Erziehung, sei es durch das Gesetz, sei es durch die Liebe. „Aber die Liebe ist die Grösseste unter ihnen.“ Dass etwas *geschehe*, dass etwas thatsächlich *vorhanden* sei, dass „kühn Kräfte sich regen,“ — nicht dass etwas erreicht, vollendet, abgeschlossen werde, — darauf kommt es an bei allen Bemühungen des Individuums wie der Weltgeschichte um den Ausdruck einer entsprechenden Kultur. Die höchste Kultur unseres Geschlechtes, das ist die Gesammtheit seiner *guten Thaten*, der kleinsten wie der grössesten, gleicherweise.

Sehen wir unser Kunstwerk an: diese gute That des Genius für sein Volk. Wir haben uns bemüht, dass es in vollster Lebendigkeit *vorhanden* sei vor den Sinnen aller Derer, die an ihm theilnehmen, es auf sich wirken lassen wollen. **Damit ist etwas *geschehen*, und das ist die Hauptsache.** Wir wissen aber, dass damit eben so wenig „erreicht, vollendet, abgeschlossen“ sei, wie etwa vor sechs Jahren mit der Ermöglichung des ersten Festspieles in Bayreuth. Im Sinne der *Idee* stehen wir noch gleich weit von dem Ziele, das die Realisation des Ideales bedeutet und uns damit in das ewige Dunkel der *Zukunft* verweist. Und doch ist in Wahrheit, ist in der Realität des Vorhandenen, des Wirkenden, unendlich viel und Grosses geschehen. Die *That* steht verkörpert da, wie in dem Hause, das wir der Kunst gebaut haben, und es *ist* eine gute That. Alles, was wir nun noch jemals im Dienste dieser That zu Stande bringen, mag man als „Schritte zum Ziele“ auffassen, wenn man den Werth desselben von einem Begriffe aus schätzen will, der selbst vielleicht niemals „That“ werden kann. Dieses aber ist nicht das Entscheidende, sondern immer nur das, was wirklich That wird; und das ist jedes einzelne Gute, was uns auf unserem Wege gelingt, mag dieser selbst in die Höhe, in die Tiefe, vorwärts oder rückwärts führen, die Welt umspannen oder im Nichts sich verlieren. Diese Alles sind Maasse und Bestimmungen, die mit

*) „Heutiges für Künftiges“, Bayreuther Blätter, V. Jahrg. 1882. 1. Stück. — „Unsere Zeit und unsere Kunst“, Verlag der Liebe Senf, Leipzig.

dem ganzen Scheine dieses Weltbildes verschwinden; aber das einmal That gewordene Gute trägt die Unsterblichkeit im lebendig schlagenden Herzen.

Nochmals: seht unser Kunstwerk an! Denkt euch seine *rein künstlerischen* Wirkungen so gross und gewaltig, als ihr könnt, — glaubt ihr, dass sie allein im Stande seien, *gute Thaten* zu ermöglichen, die der Erhabenheit des Geistes dieses Kunstwerkes würdig wären? — Bestenfalls allmählich sich vervollkommnende Nachbildungen, die doch niemals Dem gleichkommen werden, was den einzigen Werth der wirklichen „That", der Erstlingsthat des künstlichen Genius selber, an sich trug! — Und werden selbst diese Nachbildungen in ernstlicherer Weise denkbar sein, wenn nicht, ausser der reinkünstlerischen Wirkung unseres vorbildlichen Kunstwerkes, etwas von dem *ethischen* Geiste, der in ihm als „gute That" für das Volk sich verkörpert hatte, auf jenes „Volk" übertragen werden könnte, welches dereinst auch die Nachbildungen wirklich verlangt und versteht, sich gefallen lässt und selbst zu Stande bringt? Wir haben mehrfach gesagt: es gilt an dem Aufbau einer Kultur zu arbeiten, welche so geartet wäre, dass der höchste Styl edler Kunst der natürliche Ausdruck ihres ethischen Wesens wäre. Könnte eine solche Kultur jemals allein durch Kunstwirkungen und Kunstwerke aufgebaut werden? Aus *Herzen* wird sie erbaut, und *Herzen* müssen erzogen werden, zu guten Thaten. Nur eine Kultur, deren lebendige Träger solche Herzen sind, welche nicht anders als in guten Thaten sich zu äussern vermögen, würde das Ideal erfüllen können, welches in dem Gedanken sich ausspricht: *„eine Kultur für den höchsten Kunst-Ausdruck."*

Denken wir uns aber eine solche Kultur, so könnte es uns auch zugleich denkbar erscheinen, dass sie des Kunstwerkes als ihres Ausdruckes gar nicht mehr bedürfte, weil sie weit Höheres erreicht hätte als jenes: anstatt des Vorbildes und Bildes — die Wahrheit und das Wesen. Die Kultur des Guten würde aller Wahrscheinlichkeit nach das Schöne nicht viel anders, denn als die gemeinsame Sprache einer edlen Erinnerung und das gesellige Spiel einer feierlichen Freude, nicht aber mehr als *werkende That*, als Kulturmoment, in ihren heiligen Gränzen hegen und pflegen. Der Werth des Kunstwerkes für diese Kultur liegt in seinen ethischen Wirkungen für ihre Ermöglichung, und damit wiederum in jener Wirkung der einzelnen *Thaten*, gleichviel ob das Ziel, wofür gethan, gearbeitet, geschaffen wird, ein mögliches, ein sich jemals verwirklichendes sei. Das Kunstwerk lehrt uns *die Wahrheit, die Würde, die Grösse* kennen in Zeiten der Unwahrheit, Würdelosigkeit und Kleinheit; es weckt unsere zarteren, reineren und edleren Empfindungen in Zeiten der Rohheit und Gefühlsschwäche; es giebt uns den Werth der Menschlichkeit, ästhetisch gefasst, wieder — und diese wiedergewonnene Menschlichkeit nun *moralisch* zu bethätigen, das ist der lebendige Reflex seines Vorhandenseins in der Seele derer, die es innig an sich erleben.

Zu der moralischen Bethätigung gehört aber als Erstes und gleichsam als Lebenskeim aller Möglichkeiten: die *Gesinnung*. So auch muss das Kunst-

werk gesinnung-bildend wirken, wenn es jenen Reflex in unserer Seele hervorrufen soll, der zugleich ein Ahnungsschein der ersehnten Kultur der Zukunft ist. Die Freude an der Wahrheit, die Ehrfurcht vor der Würde und Grösse des Kunstwerkes muss ein Theil unseres Charakters werden. Es kann sich hierbei aber nur um ein Bewusstwerden handeln; denn wer nicht die Fähigkeit dazu in sich schlummernd schon mit an das Kunstwerk heranträgt, der wird sicherlich nicht durch seine Macht als ein neuer Mensch wie aus dem Nichts geschaffen werden. Aus der *Besinnung* auf uns selbst kommen wir zu der *Gesinnung*, welche uns die moralische Bethätigung ermöglicht. Aus der Gesinnung auf sich selbst, nicht durch ein bodenloses Schöpfungswunder am achten oder neunten Tage, ist auch die Kunst noch in unserer Zeit bis zu unserem Kunstwerke gelangt. Besinnung, Gesinnung, Bethätigung, das sind die Stufen, auf welchen wir vom Kunstwerk aus dahin gelangen, was wir das *Leben der Zukunft* nennen dürfen. Und leicht kann es geschehen, dass wir mit der also besonnen gewordenen Gesinnung an einer Stelle unseres Weges vor die Alternative gestellt werden: das Kunstwerk Preis zu geben — oder die moralische Bedeutung der Welt zu verleugnen; etwa, wenn es sich darum handelte, durch die Opferung des Kunstwerkes ein vernichtendes Schicksal der leidenden Menschheit abzuwenden. Dann wird die Gesinnung, welche dem Kunstwerke selbst ihre Erweckung und Kräftigung zum Heroismus des Guten verdankt, keinen Augenblick zweifeln, was Preis zu geben sei. Die stille moralische That steht gleichen Werthes neben der leuchtenden Erscheinung des Kunstwerkes vor den Augen des gerechten Richters in der menschlichen Seele, welche an eben diesem Kunstwerke zur Besinnung des wahrhaftig, würdig und gross Gesonnenseins erweckt werden konnte.

Diese besonnenen Menschenseelen sind es, welche das *Leben der Zukunft* in der Gegenwärtigkeit ihrer edelen Bestrebungen leben; sie, welche uns nicht etwa, wie die menschgewordenen Heroen der Tragödie, als geweihte Vorbilder vor Augen stehen sollen, nein, an deren Erweckung und Bildung wir mit nicht minderem Eifer und Hingebung arbeiten müssen, als an der uns gestellten hohen Aufgabe, dafür zu sorgen, dass möglichst wenig Genie in der Welt verloren gehe.*) Dass möglichst viel Genie des *Guten* in der Welt das Licht erblicke und zum Bewusstsein erwache: dahin zu wirken, das ist die Thätigkeit, womit wir für das Leben der Zukunft allezeit selbst die wirkungsvollste Arbeit liefern werden. —

II. Die Welt als Wille und Vorstellung.

Denken wir uns das Leben der Zukunft als ein Leben *guter Thaten*, was lehrt uns dieser Gedanke?

Er enthält die tröstliche Versicherung, dass die lebendigen Keime solcher Zukunft in jeglicher Gegenwart schon vorhanden sind, und dass sie durch

*) Bayr. Blätter 1881 S. 320.

einen Jeden von uns gepflegt und gefördert werden können. In jedem einzelnen Guten, welches heute geschieht, lebt ein Geist, der über die Gegenwart hinausreicht, weil er für sich erfüllt, was sie als Zeit unerfüllt lässt. Wiederum auf eine Zeit bezogen, erscheint er uns daher gerne als der Geist einer künftigen Gegenwart, die er sich selber herbeizuführen berufen sei.

Diese durch die ganze Geschichte unseres Geschlechtes sich hinziehende Sehnsucht nach einer Zukunft der Herrschaft des Guten bestätigt uns die fortdauernde Gegenwärtigkeit des Schlechten und Bösen, welche unsere grössesten Dichter und Weisen als ein *Weltgesetz* uns haben erkennen lassen. In allem Gewordenen wirkt derselbe Trieb, welcher es werden liess, fort und fort als ein gegen sich selber wüthender Dämon. Es ist diess derjenige Trieb, welchen Schopenhauer als den *Willen zum Leben* bezeichnet hat. Das Gute stellt sich diesem allgemeinen Wesen der Welt gegenüber nur in den vereinzelten Widerständen unter der Form vorübergehender Erscheinungen dar.

Wie nun, wenn dieses Weltgesetz unsere erhoffte Zukunft niemals gegenwärtig werden liesse? Wenn das Gute, wie das Grosse und Schöne, immer nur das Einzelne verbleiben müsste? Wenn es in dem endlosen Hinträumen dieser an der Kette der Zeit und im Kerker des Raumes gebannt liegenden Geschichte unseres Geschlechtes unmöglich wäre, dass dasselbe jemals eine gleichmässig hohe Stufe der Sittlichkeit erreiche, welche man als *moralische Kultur* bezeichnen könnte? Sollen wir die Hände in den Schooss legen und mit einer ungewissen oder unglaublichen Zukunft auch jede gewisse oder vorhandene Gegenwart aufgeben, welche doch selber aus einer stäten Zukünftigkeit uns hervorquillt und gegenwärtig wird, um alsbald einer neuen Zukunft wiederum Platz zu machen?

Der Blick in diesen unaufhörlichen Wechsel der Zeiten, vom philosophischen Geiste uns gedeutet, lässt uns das Gesetz von der *Idealität der Erscheinungswelt* erkennen. Niemals als wirklich erfassbar und bestimmbar, aus punktuellen Nichtigkeiten sich zu einer endlosen Reihe von verschwundenen Vergangenheiten und noch nicht vorhandenen Zukünftigkeiten zusammenfügend, allein durch die menschlichen Vorstellungsformen der Zeit und des Raumes, und die aus beiden sich ergebende begriffliche Form der Ursächlichkeit, in unserem Intellekte zu idealer Existenz gebracht: so erscheint uns nun diese ganze für real gehaltene Welt als ein *Traum*, der uns wie oft schon so tief beängstigt hat, dass wir in krampfhafter Sehnsucht nach dem Erwachen rangen, ohne zu wissen, wozu wir erwachen würden, wenn dieser für uns Schläfer des Daseins einzig vorhandene Traum des Lebens einmal völlig verginge.

Tiefer in das Wesen dieses Traumes sich versenkend, musste es dem philosophischen Geiste klar werden, wie auch die ganze Fülle der *Erscheinungen* dieser phantastischen Welt, in ihrer Vereinzelung zur unendlichen Vielheit der Individuen, nur eben die eigenthümliche Form des Traumes sei. Ja, der Träumende auch, insoferne er sich selber träumte — insoferne er

sich als Individuum neben anderen Individuen lebend sich bewegen sah, musste sich nun als blosse Form einer Vorstellungskraft begreifen, welche selbst nur in individueller Fassung thätig zu werden vermochte.

Ein furchtbares Geheimniss kündete sich hier an, welches doch, zur alleinigen Befreiung des Menschen von den Wehen des Traumes bestimmt, in einen seligen Frieden endlich sich auflösen soll.

Wie der Schmerz des Körpers uns erst im Gehirne zur bewussten Empfindung kommt, so wird auch das Leiden alles Daseins dieser Erscheinungswelt erst von dem Augenblicke an wirklich lebendig, d. h. es existirt für den Leidenden, wann die Vorstellung, der Intellekt, unter irgend welcher Form in Thätigkeit tritt. Auf der einen Grundform dieser Vorstellung, auf dem Raume, beruht allein die *Vielheit*, in welcher alles Seiende sich darstellt, und durch welche wiederum alles Seiende als ein ewig wider einander Streitendes oder nach einander Verlangendes unter endlosen Schmerzen am sinnlichen Leben erhalten erscheint. Auf der anderen Grundform, der Zeit, beruht die *Vergänglichkeit*, welche zugleich all jene neu aufkeimende und neu sich zertheilende, in zahllosen Individuationen über die Welt sich ausgiessende Vielheit als totale Nichtigkeit und den weiten Boden ihrer schmerzreichen Bethätigung, *Geschichte* genannt, als eine gespenstische Kausalitäts-Konstruktion für ein Spiel des Scheines erkennen lässt, das in der Zeit endlos, ausser der Zeit — *Nichts* ist.

Dieses Spiel, mit allen seinen, für den lebenden Träumer so höchst real sich fühlbar machenden Aergernissen und Schmerzen, wäre also nur aufzuheben durch eine Macht, welche die Zeitlichkeit selbst überwände. Eine solche Macht dürfte keine Macht der Vorstellung sein; sie müsste weit tiefer wurzeln: etwa dort, wo der Träumende in seinem innersten Wesen über alle Traumvorstellung hinaus das *wirkliche Subjekt* der ganzen Traumerscheinung unmittelbar empfände, d. h. wo diese seine Empfindung, welche er Selbstbewusstsein nennt, ihr eigenes Subjekt als ein nicht nur Bewusstes und Empfundenes, sondern als ein Wirkliches erkennen könnte.

Schopenhauer hat dieses Wo — welches doch eben so wenig ein Wo mehr ist, wie es ein Wann für die Existenz seines Wesens giebt — nach der Analogie der individuellen Selbstkenntniss als den Willen bezeichnet. Dieser Wille giebt sich in dem Banne der Formen einer uns für die eigentliche Realität selber geltenden Erscheinungswelt als jener Dämon des *Bösen* zu erkennen, welcher in der individuell zersplitterten Vielgestaltung seiner Erscheinung ruhelos mit Hass und Begierde gegen sich selber wüthet. Trotzdem aber ist dieser Wille, als das einzige ausserhalb der Erscheinungswelt (der Welt als Vorstellung) wahrhaft und wirklich Seiende, auch einzig mächtig, deren Formen zu durchbrechen und die Wahrheit der *Einheit* (Identität) des inneren Wesens alles Lebenden zu verkünden, sobald er recht eigentlich zu sich selber heimkehrt. Eine solche Heimkehr vollzieht sich, sobald der Wille nicht mehr das Leben *bejaht*, wie es erscheint, nämlich als

individuelles Leben mit seinen egoistischen Interessen und Begierden (und das ist es, was wir „Leben" heissen), sondern wenn er dieses Leben — nach Schopenhauer's Ausdrucke — *„verneint"*.

Der Philosoph selbst fügt aber den Trost hinzu,*) dass diese Negation, in welcher seine Lehre gipfele, nur eine relative, nicht eine absolute sei, und durch die Beschränkung des philosophischen Standpunktes bedingt werde, während sie von anderen Standpunkten aus, z. B. für den christlichen Mystiker, den indischen Buddhisten, oder den islamitischen Sufi, als ein durchaus Positives erschaut, ja, persönlich erfahren werden könne. In diesem Sinne sagt er:**)

> „Die Identität (des inneren Wesens alles Lebenden) ist eigentlich nur im Zustande der Verneinung des Willens (Nirwana) vorhanden, da seine Bejahung (Sansara) die Erscheinung desselben in der Vielheit zur Form hat. Bejahung des Willens zum Leben, Erscheinungswelt, Diversität aller Wesen, Individualität, Egoismus, Hass, Bosheit entspringen aus einer Wurzel; und ebenso andererseits Welt des Dinges an sich, Identität aller Wesen, Gerechtigkeit, Menschenliebe, Verneinung des Willens zum Leben."

Dass aber diese Wurzel im tiefsten Grunde bei beiden Fällen der Willensbethätigung Dieselbe sei, bestätigt er kurz darauf***) durch den Ausspruch, dass *Bejahung und Verneinung entgegengesetzte Akte desselben Willens sind, dessen Fähigkeit zu Beiden die alleinige, wahre Freiheit ist*, wobei er sich den *lusus ingenii* verstattet, die Bejahung mit dem Gott-Vater, die Verneinung mit dem heiligen Geiste zu vergleichen. Wie nun nach christlicher Anschauung die Macht des heiligen Geistes lebendig wirkt in allen Bethätigungen des *Guten*, welche aus menschlichen Herzen hervorgehen: so tritt auch jene Macht des alleinigen Weltwesens, welche der Philosoph nur als eine, die individuelle Bejahung des Willens zum Leben in der Zeitlichkeit *verneinende* bezeichnen konnte, ebenfalls in den guten Thaten strahlend an das Licht, wie ein ewiger Gott unter die flüchtigen Scharen der sündhaften Kinder des Tages. Schopenhauer selbst drückt sich darüber in unmittelbarem Anschlusse an den oben zuerst zitirten Satz folgendermassen aus:

> „Wenn schon die moralischen Tugenden aus dem Innewerden jener Identität aller Wesen entstehen, diese aber nicht in der Erscheinung, sondern nur im Dinge an sich, in der Wurzel aller Wesen liegt: so ist die tugendhafte Handlung ein momentaner Durchgang durch den Punkt, zu welchem die bleibende Rückkehr die Verneinung des Willens zum Leben ist."

Da nun der hier angewandte Begriff des Momentanen noch gänzlich unter die nur für die Erscheinungswelt geltende Kategorie der Zeitlichkeit fällt, so ist damit die gute Handlung auch nur erst in ihrer speziellen Beziehung zu einem der Erscheinungswelt angehörigen Individuum bezeichnet, noch nicht aber ihr Wesen erschöpft, mit welchem sie dem Grunde des Seienden selbst entstammt: als lebendiger Ausdruck jenes ausserzeitlichen Wesens, in welchem das Ich und das Du in Eines verschmilzt, und das sich doch innerhalb

*) Welt als Wille und Vorstellung II. S. 703. **) S. 709. ***) S. 724.

der Erscheinungswelt nur in individualisirter Gestaltung und in zeitlichen Momenten dokumentiren kann. Aber eben indem dieses von Schopenhauer als Wille bezeichnete Weltwesen sich in der *That* moralisch entscheidet, nicht mehr als das Böse, das individuelle Leben als absoluten Zweck bejahend, — sondern dieses nur zum Mittel bedürfend, als *das Gute* wirksam zu werden: so gewinnen wir in diesen seinen wahrhaft guten Bethätigungen jene ersehnte Kraft, welche einerseits die Zeitlichkeit durch ein Ausserzeitliches besiegt, und uns andererseits auf die Möglichkeit hoffen lässt, diese überzeitliche Macht auch in der Zeitlichkeit als eine *moralische Kultur* zur Herrschaft bringen zu können.

III. Das Mitleiden als das Fundament der Moral.

Die Erkenntniss des Weltwesens als „Willen" in den entgegengesetzten Akten seiner Bethätigung, wie wir sie der Philosophie Schopenhauer's verdanken dürfen, hat uns mit neuen Hoffnungen für die moralische Bestimmung unseres Geschlechtes beglückt. Haben wir erkannt, dass jede gute That sich mit dem Wesen ihrer Güte über den Moment der That hinaushebt und unmittelbar dem zeitlosen Grunde des Seins angehört, — so führt uns solche Erkenntniss wieder zu dem Glauben an die erhabensten Möglichkeiten des menschlichen Daseins. Die göttlich zu heissende Kraft, welche bei jedem Durchbruche einer solchen überzeitlichen (ewigen) Macht im Menschenherzen, in der guten That sich uns offenbart, erweckt in uns die freudige Hoffnung auf ein ferneres Wunder: dass nämlich diese Kraft und Macht sich ausbilden lasse zu einer *dauernden Charaktereigenschaft* eines so grossen Theiles der Menschheit, wie er nöthig sein würde, um der Willenspotenz des *Guten* die Herrschaft über die Erscheinungsformen der Geschichte unseres Geschlechtes zu verschaffen, ohne dass diese Formen selbst dadurch etwa aufgehoben würden. Denn nicht anders kann es gelingen, dies zu erreichen, als in menschlichen Herzen. Der Wille in der Natur dagegen liegt nicht in der Gewalt des wollenden Menschen, sondern unter der moralischen Kultur des menschlichen Geschlechtes wird er fort und fort zeugend und vernichtend thätig bleiben; stellt er doch schliesslich in dem Leben des menschlichen Körpers mit seinem ganzen Vorstellungsapparate selbst die natürliche Basis aller Moralität und die einzige Möglichkeit für uns dar: gute Thaten zu verrichten und gute Seelen in uns auszubilden.

Dies aber ist die Aufgabe jedes Theilnehmers an der Hoffnung auf eine moralische Kultur: gute Menschen zu bilden. Die Kultur der Zukunft bedarf vor Allem der *sittlichen Charaktere*, d. h. solcher Menschen, welche das Gute nicht nur um des Guten willen thun, sondern aus gutem Willen. Hiermit haben wir den Punkt wiederum erreicht, wo wir das Wesen jenes *Guten*, das wir bisher nur erst im Allgemeinen als Zeitbesiegendes erklärten, näher betrachten und die darauf zu begründende Kultur als ein Werk der *Religion des Mitleidens* erkennen müssen. —

Was ist das Gute? Ist es nicht nur ein abstrakter Begriff, der in den verschiedenen Völkerseelen sehr verschiedene Gestalt angenommen hat? Die Einen nannten das Angenehme oder das Vortheilhafte, die Anderen das Schöne oder das Ehrenhafte *gut*, aber die Vorstellungen des Schönen und der Ehre, die Verhältnisse des Angenehmen und des Vortheiles sind dem Wechsel unterworfen, und es giebt dafür keine bindende Formel. Was ist also das Gute, davon wir schon geredet haben, als wüssten wir genau, worin es bestehe?

Wir konnten unsere Auffassung desselben nur jenem moralischen Selbstbewusstsein entnehmen, welches die Frucht der Sittengeschichte des menschlichen Geschlechtes im Allgemeinen ist und als solche übereinstimmt mit den vollkommensten *Religionen*, welche in der Menschheit zur Ausbildung gelangt sind, und mit den tiefstblickenden *Weisen*, welche uns über unser Wesen und das Wesen der Welt belehrt haben. Auf dem höchsten Grade geistiger Kultur, welchen unser Geschlecht nicht etwa am Ziele seiner Geschichte, sondern innerhalb der Geschichte an verschiedenen Punkten und in genialen Individuen erreichen konnte, erscheint das Gute aufgefasst: als der Gegensatz dessen, was man den *Egoismus* nennt. Hierin zeigt sich schon die tiefere Bedeutung an, dass es seinem Wesen nach eine Macht sei, für welche die trennenden Schranken des alle unsere Vorstellungen und Begehrungen absolut beherrschenden Ich's nicht mehr bestehen. Wie dieses nun sich verhalte, darüber gehen allerdings die Ansichten weit auseinander, und die grosse Mehrzahl Derer, die vom Guten reden, noch mehr aber Derer, die das Gute thun, sind sich des Verhältnisses zwischen dieser Macht und ihrem Ich als eines Gegensatzes gar nicht bewusst. Ja, für die wirklich Thätigen, diese recht eigentlich *guten Menschen*, darf man es als ein Axiom aufstellen, dass in ihnen das Gute um so mächtiger sei, je weniger sie es von ihrem Ich zu trennen vermögen, je mehr es also die unwillkürliche Aeusserung ihres eigensten Wollens ist: gut zu sein und Gutes zu thun.

Dieser intensivsten Form des Guten im menschlichen Herzen entnahm Schopenhauer, auf dem Grunde der geistvollsten Religionen der Erde, Brahmanismus und Buddhismus, verbunden mit der schärfsten Erkenntniss deutscher Philosophie in Kant's Kritik der reinen Vernunft, den schönsten Namen für jene spezifisch moralische Macht, indem er sie *das Mitleiden* nannte. Mit diesem Worte hat er die abstrakte Philosophie in das schöpferisch lebensvolle Zauberland der menschlichen Empfindung, das geschwächte Religionsgefühl an den Heilsquell zurückgeführt, aus welchem uns das Sonnenbild eines starken, ursprünglichen „Christenthumes" entgegenleuchtet, wenn wir es nur über uns gewinnen, unseren Blick tief und innig in seine geheimnissvolle Fluth zu versenken. Der Weg ist uns nun eröffnet in einen Positivismus des Empfindens, Denkens und Handelns, und damit in der That zu einer moralischen Kultur, wie wir ihn keiner anderen, mit Begriffen konstruirenden Weisheit, oder auf Hypothesen basirten Wissenschaft verdanken können.

Was sagt uns das Wort *Mitleiden?* — Es weist uns mit dem Begriffe des *Leidens* auf die, in ihrer schmerzvollen Zerrissenheit zur Vielheit vergänglicher Individuation erkannte Eigenart der ganzen Erscheinungswelt, der wir angehören; zugleich aber enthält es in dem Vorwörtlein *Mit* den Begriff der Einheit, welcher diesem ewigen Zwiespalte des Erscheinenden, nicht als leerer Begriff, sondern als wirkliches *Seiendes*, oder „Ding an sich", d. h. als Nichtvergängliches und Nichtvieles zu Grunde liegt, — und zwar enthält es diesen Begriff in derjenigen thatsächlich vorstellbaren Form, welche uns selbst Vereinzelten ein moralisches Handeln und damit eine thätige Ueberwindung des Leidensbannes unseres Daseins ermöglicht.

Aus dem grossen Leiden des Daseins entwickelt sich in jedem einzelnen Individuum, welches es erleidet, ein heftiger Trieb zur *Leidenslinderung*. Aber im natürlichen Fortschreiten auf dem geraden Wege der Bejahung des Daseins selbst, deren lebendiger Ausdruck das Individuum mit seinem ganzen Leben ist, wird diese Leidenslinderung sich immer nur auf das leidende Subjekt als solches beziehen und in dem instinktiven Eifer sich äussern, sich selber von Leiden möglichst frei zu erhalten und dieses arme kurze Leben mit einem möglichst reichen Schmucke von, mehr oder minder rasch vorübergehenden, irdischen Freuden und Annehmlichkeiten auszustatten. Tritt dazu in derselben geraden Richtung erkenntnissloser Lebenswanderung die dämonische Intensität des tiefen Grundes dieses Triebes, nämlich des Dranges auch aus dem letzten Leiden, der Individualität selbst, hinauszukommen: dann wird die einfache Bemühung der Leidenslinderung sogar zur ganz entschiedenen Leidensmehrung für die Mitindividuen. Der Einzelne sucht nun sich dadurch vor sich selbst zu retten, dass er alles, was als „Anderes" ihm erscheint, ebenfalls sich selbst zuzueignen wüthend bestrebt ist, um dergestalt sein Ich, von dem er dennoch nicht sich zu befreien weiss, durch Raub zu einer falschen Ganzheit auszuweiten. So kommt man auf dem besagten geraden Wege der Bejahung des individuellen Daseins schliesslich bis zum Menschenteufel. Im Grunde aber ist diese räuberische Menschenteufelei nichts anderes, als was wir sonst mit hochklingendem Worte die *Weltgeschichte* nennen. —

Damit der Trieb der Leidenslinderung, der auch diese letzte grosse Teufelei in das Leben gejagt hat, wirklich *moralisch* werde, dazu muss eine Umkehr im Inneren des Individuums, in dem Kerne seiner Existenz, also in seinem Willen stattfinden. Aus der Bejahung seines individuellen Daseins muss in irgend einer Form eine Verneinung, d. h. eine Aufhebung seiner in der Erscheinungswelt aufgerichteten Schranken werden. Der individuelle Mensch muss sich selbst vergessen können über einem Anderen, gleich ihm Leidenden, und er muss das Verkehrteste thun, was der individuellen Vorstellung nach gethan werden kann: ein Leiden lindern, welches nicht sein Leiden ist. Solange das Individuum dieses Leiden mit unverwandelt kühlem Herzen nur als das Leiden des „Anderen" betrachtet und als solches mit moralischer Ueberlegung, dass dies gut sei, zu lindern sich vornimmt, bleibt

es noch durchaus ein Gefangener in den trennenden Schranken der leidenvollen Erscheinungswelt. Seine Handlung mag ihm das augenblickliche angenehme Gefühl einer Pflichterfüllung verschaffen, aber sie hat nichts Befreiendes, Erlösendes. Dazu muss das Leiden des Anderen wie eigenes Leiden gefühlt werden und unmittelbar, mit innerem Zwange, als eigenste Willensmacht zur Linderung treiben. Nur dann ist in der That das Mitleiden nicht nur eine wehmüthig angenehme Ausweichung vor dem Widerwärtigen des fremden Leidens, sondern eine Blüthe aus jener Tiefe unseres Seins, in welcher wir keine Ich und Du mehr sind, sondern wo ein einziger Wille, der sich nun als der Wille zum Guten uns offenbart, mit göttlicher Heilsgewalt uns Alle in wahrhafter Freiheit vereint.

IV. Die Verkennung des Mitleidens.

Eine Verkennung der einzig wahrhaften moralischen Macht des Mitleidens von Seiten der Kritiker der Schopenhauer'schen Ethik war um so leichter möglich, als jener selbige Trieb der *Leidenslinderung*, wie wir gesehen haben, eben so gut bis zum verruchtesten Egoismus führen kann, wie zur moralischen That, und die allein beide Richtungen scheidende innere *Umkehr* des Willens den Wenigsten bemerkbar oder gar begreiflich ist.

Nein, das wahre Mitleiden ist nicht ein egoistisches Sichforthelfen über das Leiden. Es darf nicht identifizirt werden, mit jenem süsslich-wehmüthigen Lächeln, das auf dem breiten Gesichte der gesellschaftlichen Menschheit beim Anblicke fremden Leidens alsbald sich zu zeigen gewohnt ist, um eben so leichtlich wieder in den süffisanten Ausdruck der selbstgefälligen Richterfreude am Unglück des Nachsten überzugehen. Mitleid in unserem Sinne ist nicht das schnelle, oberflächliche *Bedauern* und *Bemitleiden*, welches fast nur als eine blosse Reflexbewegung der Nerven oder als eine Konvention der gesellschaftlichen Sitten, s. z. s. aller Welt eignet, ohne dass man bemerkte, sie sei durch diese allgemeine Eigenthümlichkeit ihrer Gefühlsgewohnheit moralisch besser, und von den Herzlosigkeiten und Brutalitäten aller Zeiten der Geschichte freier geworden. Dieses Bedauern entsteht — man möchte sagen — naturgemäss aus der gegenseitigen Reibung der lebenden Einzelheiten in der grossen Vielheit der Erscheinungswelt. Es ist gewissermaassen eine Art schwächeren Reizes wie der Zank und Streit, welcher sehr leicht bei stärkeren Anlässen aus denselben Verhältnissen sich ergeben kann, die bei leichter Berührung ganz mitleidige Regungen hervorrufen mögen. Dieses Mitleid ist und bleibt individuell, in Raum und Zeit befangen, und wird im Wirbel der Kausalitäten verschlungen, als wäre es nie gewesen. Es ist weder eine wirkliche Charaktereigenschaft, noch überhaupt ein lebendes Wesen aus dem Kerne der Willenswelt, sondern eine Gewöhnung oder eine Gelegenheitlichkeit, meistens durch die äusserliche Kraft der Vorstellung, die *Phantasie*, stark beeinflusst. Moralisch ist die mitleidige Regung der Seele aber erst dann

von Bedeutung, wenn die grosse Prüfung kommt, der gewaltige Anlass eintritt, und nun, anstatt des Widerstreites, sich das wahre, grosse, erhabene Mitleiden selber als unfraglich entschiedene That aus dem menschlichen Herzen an das Licht dieser leidenfrohen Sonne ergiesst.

Es mag in der Tiefe der Menschenbrust lange stumm verschlossen geruht haben, und Niemand hat es geahnt. Vielleicht war er ein kalter, harter, mürrischer Gesell, vielleicht gar ein bekannter Bösewicht, von Allen gescheut und verachtet, der jahrelang durch das Leben dahinging, ein für die Sittlichkeit verlorenes Glied der menschlichen Gesellschaft, wie ein grauer Schatten, ein wüster Schreck durch die sonnigen Gefilde mühsam bewahrter fremder Glückseligkeiten, ungerührt von der Lust, aber auch blind gegen das Leid, das oft wie Hagelschlag über jene Gefilde niederging, — allen den ehrsamen und erfahrenen Meistern der allgemeinen *sozialen* Moralität, den strikten Erfüllern ihrer bürgerlichen Pflichten, die am Karren der Geschichte als Sklaven der Ordnung ziehen, und sich vor der stets drohenden Störung derselben bange ducken, — diesen braven Leuten ein unaufhörlicher Grund des Anstosses und des Aergernisses und eine widerwärtige Mahnung an die dämonischen Gewalten, die man nicht in seiner Macht hat: — da bringt ein Tag ein neues Unglück, ein so grosses und offenbares, dass alle Staatsbürger in zitterndem Entsetzen nach der Gewalthilfe oder dem Fluchtwinkel sich umschauen — vielleicht auch ein so verstecktes, armseliges, dass sie Alle theilnahmlos daran vorübergehen — und mit einem Male bricht aus der verstockten Brust des verachteten, bösen Individuums jenes göttliche Wesen mit dem vollen Strahlenglanze seiner Güte blitzartig, unwiderstehlich überwältigend hervor, und das *Gute* feiert in der schlichten Pracht der That seinen himmlischen Sieg auf Erden.

Schämet euch dann, ihr Alle, die ihr nur die *moralischen Pflichten* kanntet, welche euch das eigene Wohl oder die Institutionen der Gesellschaft und des Staates auferlegten!

Aber ihr werdet es nicht thun; sondern, wenn die gute That des Einzelnen euch insgesammt einen erspürbaren Vortheil bringt, werdet ihr seiner Vergangenheit vergessend ihn als einen Helden feiern, — wenn aber seine That im Verborgenen bleibt, werdet ihr sie bestenfalls eine sonderbare Eruption des Affektes nennen, ihr aber gerade um deswillen den Charakter der *Moralität* absprechen.

Das Moralische, heisst es, soll nicht Sache des affektiven Willens, sondern der klaren selbstbewussten Vernunft sein. So lautet heutzutage noch ein allgemeines ethisches Verdikt. In dieser irrthümlichen Auffassung des Guten war unsere gebildete Gesellschaft bestärkt worden durch die abstrakten Deduktionen der philosophischen Ethik, welche in Kant zum prägnantesten Ausdruck gekommen waren. Blieb diesem grossen Philosophen, hinter der mit aller Schärfe des Verstandes erkannten Idealität der Anschauungsformen der Erscheinung, das Ding an sich, das *Wesen* der Erscheinung, ein blosses Ab-

straktum: so konnte er auch das Wesen der Moral nur mit einer Abstraktion aus dem Gebiete der reinen Vernunft ausdrücken, als welche wiederum in dem begrifflichen Verstande seiner Schüler dem leichten Missverständnisse ausgesetzt bleiben musste. Das Gute ward bestimmt als *„Diejenige Form der Handlung, welche zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten kann"*. Das Bewusstsein dieses Grundgesetzes sollte nach Kant *ein Faktum der Vernunft* sein. Allerdings hatte er selbst hinzugefügt: der *reinen* Vernunft, und ferner ausgeführt: der Mensch *als Ding an sich* (d. h. also: als ausserhalb der Erscheinungswelt seiendes „freies Wesen") gebe sich selbst das sittliche Gesetz. Aber erst Schopenhauer musste kommen, um dieses „Ding an sich" als den *Willen* zu erklären, diesen Willen aber in dem ethischen Theile seiner Lehre aus seinem zersplitterten Wirken in der Erscheinungswelt hinzuleiten zur eigenen Erlösung durch jene moralische Macht des Willens zum *Guten*, die als das Mitleiden den Bann der Erscheinung selbst durchbricht. Nachdem diese grosse That der Philosophie vollzogen, und sie damit an die äusserste Gränze ihrer nur durch das Mittel der Begriffe ermöglichten Leistungen geführt worden war, ward auch jener Kantische Satz seines missverständlichen abstrakten Charakters entkleidet. Ist das Ding an sich, welches sich selbst das sittliche Gesetz giebt, jener tiefste, universelle Kern aller Erscheinung, der in der freien Umkehr von dem Erscheinungszwange als die Macht des Mitleidens sich bethätigende Wille: so ist sein Gesetz auch keine Formel des abstrahirenden Bewusstseins der Individuen, sondern der lebendige Ausdruck des befreienden Wesens, das mit heiliger Nothwendigkeit hervortritt, wo immer es über die Erscheinung in ihrer Vielheit und Vergänglichkeit die Macht gewinnt: in der *guten That*.

Diese erst ist *wahre Moralität* im höchsten Sinne, die aus dem Grunde des Menschenwesens quillt, und selbst wenn ihre Resultate in der Erscheinungswelt noch so winzig und nichtig wären, dennoch von siegender Gewalt bliebe; denn Zeit und Raum existiren für das ewige Wesen dieser Thaten nicht. Ist das Gute einmal geschehen, so mag die Erscheinung, worein es sich kleidet, und auf welche es sich beziehen musste, immerhin sich verwandeln und vergehen: das Gute stammt aus einer anderen Heimath, — es trägt die Ewigkeit mit sich in das Leben und über das Leben hinaus in die Ewigkeit.

Was dagegen der von solcher Unmacht erschreckte, und sie nur als momentane Leidenschaftlichkeit des individuellen Empfindens begreifende gewöhnliche Menschenverstand als *das Moralische* aufstellt, dies hat lediglich Bedeutung für das Leben und die Erscheinungswelt selbst. Es beruht, wo es mit Bewusstsein geschieht, auf der abstrakten Erkenntniss: Dies ist „gut", darum muss der moralische Mensch es thun und Anderes als „ungut" meiden. Ob das Herz (um populär zu reden) dabei in dem handelnden Menschen mitwirke, gilt als unwesentlich, wenn nicht gar als störend für den reinen moralischen Werth der Handlung. In der Welt unseres Lebens und Zusammenlebens kommt es vor Allem auf das Geschehen oder Nichtgeschehen, nicht

aber auf den Quell an, welchem dieses als Handlung oder Unterlassung zu verdanken ist. Der von Natur im Allgemeinen schwach veranschlagte Durchschnittsmensch scheint nur auf diesem Wege dahin geführt werden zu können, sich einer Lebensweise zu befleissigen, welche ein erträgliches Gesammtleben der Gesellschaft ermöglicht. Je mehr ein solcher sittlicher Schwächling sich überwindet und anständig gegen seine Mitmenschen beträgt, je mehr er seiner Natur durch seine Vernunft den Zaum anlegte oder den Sporn gab, um so so höher steht er alsdann im Ansehen seiner moralischen Kraft.

Das ist jene *bürgerliche Moralität*, welche die Menschen in den Stand setzen soll, mit dem Leben auszukommen, indessen wahre Moralität dem dazu verhelfen soll: aus dem Leben hinaus zu kommen. Mit solcher Bürgermoral aber kommen wir nicht über das Leben fort und also auch stets nur zu einer Kultur, in welcher eine *christliche Kunst*, die gleichfalls über das Leben hinausführt, allein als Fremdling existiren kann: mitwirkend zwar zur Bildung des moralischen Gemüthes, nicht aber als natürlicher Ausdruck einer herrschenden Volkskultur, welche ihrem Wesen nach *religiös* sein müsste, um eine solche Kunst aus sich selbst zu erzeugen.

V. Die Stufen zur moralischen Kultur.

Die *Religion des Mitleidens* kann nicht aus der *bürgerlichen Moralität* hervorgehen. Diese Moralität ist ebenso *heidnisch*, wie der Staat heidnisch ist, dem sie dient. Sie ist etwas ausserordentlich Nutzbringendes, ja, etwas durchaus Nothwendiges für den Bestand der menschlichen Gesellschaft und für das, was man im Allgemeinen „*Kultur*" nennt; wobei man im Ernste doch meistens nur an ein mehr oder minder würdiges soziätäres Fertigwerden mit den Lebensnöthen und Menschlichkeiten unseres Geschlechtes zu denken pflegt, was man auch mit dem tönenden Modeworte der „*Zivilisation*" bezeichnet. Die bürgerliche Moralität ist aber auch für das Individuum, welches sich nach ihren Vorschriften richtet, etwas sehr Verdienstliches, und macht ihm, als Menschen in diesem seinem individuellen Leben, die grösseste Ehre. Ja, ohne diese bürgerliche Moralität würden wir uns wohl mehr zu den Bestien als zu den Menschen gehörig erscheinen; durch sie bekundet sich das Geschöpf unseres Geschlechtes als Mensch, wenn auch nur erst als Mensch für dieses sein individuelles und sein bürgerliches Leben, welches das Leben der Individuen mit einander bedeutet. So aber ist diese bürgerliche Moralität keine religiöse, sondern im Grunde doch nur eine *polizeiliche* Macht, welche meistentheils nichts weniger als auf Erkenntniss des Guten, sondern auf einer, durch die Selbstliebe und die Furcht vor Unannehmlichkeiten stäts neu aufgefrischte, herkömmliche Gewohnheit der allgemeinen Sitte beruht. Die Menschen sind in dieser ihrer bürgerlichen Moralitäts-Gewohnheit *gut*, um *leben* zu können, während sie kraft der wahren Moral *leben* sollten, um *gut* zu sein.

Es ist bereits eine etwas höhere Stufe der Erkenntniss, bezeichnet im Wesentlichen aber doch noch dieselbe Auffassung des Moralischen, welche jener missverständliche Satz Kant's den philosophischen Köpfen unserer Zeit, trotz Schopenhauer, noch immer auszudrücken scheint: nämlich jene Stufe, auf welcher der feiner gebildete Mensch sich eine besonders würdevolle und edele Haltung zu geben bemüht, in dem Bewusstsein, ohne Gedanken an sich selbst und seinen Vortheil oder an bürgerliche Rücksichten, einfach zu handeln, wie es *das sittliche Gesetz* vorschreibt, eben weil dieses *gut* ist. Der heidnische Charakter auch dieser ehrwürdigen Erscheinung lässt sich daraus erkennen, dass bereits die in der Stoik gipfelnde Moral der antiken Weltweisheit es ebensoweit in der Auffassung und Erfüllung der ethischen Pflichten gebracht hatte. Man begreift also danach wenig, wofür das Christenthum inzwischen auf die Welt gekommen sei. Doch besinne man sich zur rechten Zeit darauf, dass die menschliche Seele schon vor der Erfindung der stoischen Tugend eine höhere, ja die höchste Stufe der Erkenntniss erreicht hatte, welche sie zu einer Moral für das *Leben*, wenn auch für ein ewiges Leben in stäten Wiedergeburten, hinführen konnte. Diese merkwürdige Stufe ist im Buddhismus gegeben, und zwar hier schon in einer Form, welche die Abstraktion mit dem Gefühle vertauscht zeigt. In der reinen Lehre des Buddha heisst es: für die Masse des Volkes, welche nicht fähig ist mit der heiligen Energie der Erleuchteten in die selige Tiefe des Nirwanam sich zu versenken, sei zur Linderung des damit ihr zufallenden Schicksales leidenvoller Wiedergeburten zu diesem traurigen Dasein im Sansara der Erscheinungswelt, als einziges Heilmittel, das *Mitleid* gegeben, welches ein Jeder seinen Mitleidenden theilnahmvoll thätig zu erweisen habe, um so an Stelle der Erlösung zum Nichtsein einen wohlthätig gespendeten Trost im Dasein selbst zu ermöglichen. Hier hören die Begriffe von Staat, Gesellschaft, Kultur auf und der *fühlende Mensch* tritt an ihre Stelle. Aber es ist doch immer nur der individuelle, ja, der zu endloser Individuation verdammte Mensch, und wir kommen nicht aus der Zeitlichkeit, nicht aus der Erscheinungswelt, nicht aus dem Sansara hinaus. Der Buddhismus ward die Religion der ältesten Staatskultur und verlor sich in das bürgerliche Aberglaubenbedürfniss mongolischer Toleranzphilister. Es giebt im Buddhismus keinen Gott.

Jenes im höchsten Sinne *wahre Mitleiden* dagegen, welches durch die moralische Umkehr des individuellen Lebens aus dem Grunde Dessen erzeugt und geboren wird, was der Buddhist Nirwanam nannte, und was wir positiv als die All-Einheit des Willens bezeichnen dürfen, dieses wahre Mitleiden ist selber *göttlich*, und das einzig Göttliche dieses Mitleidens ist uns persönlich erschienen, als der Heiland unserer Religion: in Christus dem Erlöser. Er hat „das Gesetz erfüllt" durch die Liebe, die er verkündet und gelebt, und welche ihn in den Tod und über den Tod hinaus geführt hat. Wir nennen diese christliche Liebe das Mitleiden, weil der Begriff der Liebe in unserer Sprache den Begriff des Begehrens, also der Vielheit, zur Wurzel

hat, während das Mitleiden auf die Einheit wenigstens hinzudeuten vermag. Die christliche Liebe ist nicht ein Sittengebot, nicht eine moralische Maxime, welche auch fühllose Herzen durch einfache Befolgung der Vorschrift erfüllen könnten. Diese Liebe ist selbst *Erfüllung*, ist schöpferisch wirkende Kraft. Sie fordert den ganzen Menschen, das innerste Mark seiner Seele; ja, wer sie im vollen göttlichen Sinne ausüben soll, der muss zum „*anderen Menschen*“ werden. Aus jener Tiefe der menschlichen Natur, aus welcher das Individuum selbst als Erscheinung erst sich loslöst, muss diese Liebe That werden. Es müssen liebevolle, gute Menschenherzen sein, welche das erwirken sollen, was man wahrhaftiges *Christenthum* nennen könnte, und was wir als *moralische Kultur* erstreben.

Dass diese Moralität, welche den ganzen Menschen umwandelt und ihn aus den Wurzeln des Daseins heraus neu erwachsen lässt, nicht in Abhängigkeit stehe von den vorhandenen Formen für ein moralisches Leben in Familie, Gesellschaft, Volk oder gar Staat, dies hat Christus mit sehr prägnanten, aber gerade darum leicht missverständlichen Worten ausgesprochen, als er sagte: *man müsse Vater und Mutter verlassen, um ihm nachzufolgen.*

Schliessen wir den Staat zunächst hier gänzlich aus. Wie er aus seinen universalistisch-römischen Wurzeln in den Sommertagen des politischen Liberalismus sich blühend herausgebildet hat, erscheint er gleich einem Dornenhag um das in den Freiheitszauber gebannte Volk. Eine polizeiliche Schutzgewalt für die Gesellschaft, könnte er das mittelalterliche Recht sich „christlich“ zu nennen nur mit verwirrender Inkonsequenz noch behaupten wollen. Jede Gesellschaft hat den Staat, den sie will, d. h. den sie wollen kann. Man sagt daher gerne, wenn etwas noch „christlich“ sein könne, so sei dies gar nicht der Staat, sondern die Gesellschaft, die er schützt; und wenn die Gesellschaft „christlich“ wäre, dann schüfe sie sich auch ihren eigenen Staat. Dabei handelt es sich im Ernste gar nicht um ein wirkliches Christlichsein, sondern nur um das fingirte politische Rechtsphantom eines vorgeblichen Seinkönnens, womit der moderne Geist sich begnügt, weil er das Christenthum überall nicht will. In dem Augenblicke, wann mit dem christlichen Willen irgendwo in der Gesellschaft sollte Ernst gemacht werden, würde es sich ringsum wie eine sittliche Empörung dawider erheben, und jeder Versuch zur Selbstbesinnung christlicher Seelen würde als konfessionelle Intoleranz verschrieen und mit dem Staatsanwalte bedroht werden, — schlimmstenfalls unter dem bescheidenen Vorwande, dass „berechtigte Interessen zu wahren“ seien. Allerdings wäre dies nun auch wiederum eine Inkonsequenz; denn gerade der liberale Staat unserer Zeit hat mit dem Ethos des Menschenwesens nichts zu schaffen und will mit ihm nichts zu schaffen haben. Zuletzt aber stehen doch hinter jedem noch so gewaltig aufgetriebenen Staatsbegriffe lebendige Menschenseelen, die da leben wollen, — wozu für Einige auch das Glaubenwollen gehört. Da ergiebt es sich denn ganz natürlich, dass unter der abstrakten Staatsmacht das grosse Elend des losgelassenen Daseinskampfes

zum Vortheile der freiheitlich garantirten Individualausnützung sich in das Maasslose ausbreitet. Jeder Versuch zur Sicherstellung wirklicher, oder auch nur angemaasster, Menschenrechte in diesem Kampfe, von welcher Seite er auch ausgehen möge, wird dann stäts den Charakter des Widerspruches, der Inkonsequenz, des Anormalen an sich tragen. Mit beliebigen, leicht verbreiteten, abschreckenden Phrasen durch die Gegenpartei politisch etikettirt, muss solch ein Versuch die allgemeine Verwirrung nur noch vermehren. Das ist die natürliche Folge davon, wenn ein Volk sich selber untreu wird; und nirgends musste diese Folge verderblicher sein, als bei demjenigen Volke, dessen eigenartige Gesellschafts- und Staatsformen ursprünglich gerade auf dem Nationalcharakter der Treue begründet gewesen waren. Was wir heute bei uns Staat nennen, das ist nicht der deutsche Staat, so wenig wie es der christliche Staat ist. Es ist vielmehr eine modernisirte Ueberführung römischer Staatsbegriffe in das aufgelöste Wesen der christlichen Staaten des germanischen Mittelalters. Oder wie wäre das ein christlicher Staat, „welcher bis diesen Tag kein Bedenken trägt, das altrömische und eminent heidnische Schuldrecht zu praktiziren, wonach der Gläubiger den Schuldner rücksichtslos vernichten darf, wie auch der Fiskus den nicht zahlungsfähigen Steuerpflichtigen“ ?!*) Ehrenwerthe Anstrengungen diesem historisch verbildeten Staate eine moralische Bedeutung nachträglich wieder zuzuweisen, werden wir als christliche Regungen aus den Tiefen der unertödteten deutschen Volksseele sympathisch begrüssen. Wer von uns draussen auf dem Felde des Kampfes steht, wird sich verpflichtet fühlen, nach Möglichkeit zur Verstärkung solcher besseren Regungen mitthätig zu sein. In der Reihenfolge der Begebenheiten auf dem Boden der Geschichte ist diess ein Augenblick, in welchem Menschen von reinerer Empfindung für das Mitleidende im Leben, unter dem zunehmenden Staube und Dampfe des sie umwogenden sozial-politischen Wirrsals, neue Hoffnungen schöpfen. Dass in ihren schweren Kämpfen um das Dasein die Hoffnung ein besonders glänzendes Festgewand tragen sollte, da vielmehr die Erkenntnis im Bußkleide an der Spitze der Bewegung schreiten müsste: diess wird freilich dem stillen Beobachter auf den Höhen immer von Neuem zweifelhaft. Nicht wird er darüber vergessen, wofür das Herz ihm lebendiger schlagen muss, wenn er auf die leidensvollen Ringer in der dumpfen, lärmenden Tiefe blickt; aber welch ein Schauspiel im Grossen sieht er dort immer und immer wiederholt?! Der Mächtige, wenn er den edelen Regungen des leidenden Guten seine Hand darbieten möchte, — kann er wohl den Götzen des Schlechten, an den er niemals geglaubt hat, mit einem starken Mammesrufe zum Teufel schicken? Nein, auf dessen eigenem, allseitig gepflegtem Altare muss er ihm seine besten Kräfte, Gedanken und Wünsche mit widerstrebenden Kompromissen zum Opfer bringen, bis das Fruchtbarste davon in Rauch aufgegangen

*) *Konstantin Frantz*, die Weltpolitik unter besonderer Bezugnahme auf Deutschland (Chemnitz E. Schmeitzner.) I. S. 85.

ist, dem Götzen der Geschichtlichkeit, dem Dämon des Gewordenseins, und zwar des thörichtesten Gewordenseins, zum süssen Wohlgeruche! Wer soll an den künstlichen Geweben der politischen Welt die Penelope spielen, das von der Thorheit der Jahrhunderte Zusammengewobene auflösen und — von Neuem anfangen? Den römischen Juden seiner Zeit erwiderte Christus auf ihre politische Fangfrage das schlicht entscheidende Wort: *„Gebet dem Staate, was des Staates ist, und Gotte, was Gottes ist"*. So trägt noch heute und allezeit, wie auch Staaten und Politiken sich wenden und wandeln mögen, ein jeder sittliche Mensch den „neuen Anfang" einzig im eigensten Herzen, sobald er dem wahren Gotte giebt, was sein ist. Ja, auch der Mächtigste ist darin am Grössesten, wo das Mitleiden seines Herzens um edele Bethätigungen im Reiche des Wahnes sich mannhaft bemüht. Wo aber der Mensch „moderner Staatsbürger" ist, da werden wir das Göttliche in ihm nicht finden, — da werden wir den Menschen nicht finden, der am Kreuze seinen Gott erkennt.

Den Gott und den Menschen müssen wir bei den Menschen suchen, nicht in den historischen Zivilisationen und ihren formalen Bildungen. Da treffen wir zunächst auf die Gesellschaft, deren Begriff das Volk und die Familie umfasst. So kommen wir aus der Abstraktion der Historie zu den wirklichen Menschen in den natürlichen Beziehungen ihres Lebens. Aber wenn Gott und Staat zweierlei waren, so bleiben Familie und Volk gegenüber dem Göttlich-Guten immerdar das Zweite. Der christliche Mensch, nach dem richtigen Verständnisse dieses Begriffes, hat nicht gut zu sein wegen seiner Familie, wegen seines Volkes. Er ist nicht zuerst Sohn und Bürger, sondern Mensch und Christ. Familie und Volk aber sind die natürlichen und geheiligten *Mittelsformen*, um das Gutsein und Gutesthun der Menschenindividuen zu fördern und ihm zu erweiterter Wirkung zu verhelfen; und zwar Formen, welche der christliche Geist aus sich selber neu zu beseelen und auszubilden hätte, damit sie jene Wirkung in menschenmöglicher Vollkommenheit ausüben könnten. Innerhalb der Familie und des Volkes wird das Gute, welches der Einzelne thut, freilich zunächst nur wiederum dem Einzelnen, vom Menschen dem Menschen gethan: aber indem der Einzelne zur Familie und zum Volke gehört, kommt das einzelne Gute der Gesammtheit zu Gute, und ein grösserer Theil der am Leben Leidenden wird durch das Gute, von je mehren Gliedern des Ganzen es gethan wird, umsomehr mit Leidenslinderung versehen und in eine sittliche Lebensgemeinsamkeit gebracht, welche das natürliche Fundament einer moralischen Kultur bedeutet.

Sehen wir bei den heidnischen Kulturvölkern die Bedeutung des Volkes jene der Familie überwiegen, so tritt dagegen mit dem Christenthume die Bedeutung der Familie entschiedener hervor. Hierdurch erscheint also die menschliche Gesellschaft wiederum an jenen Naturquell zurückgeführt, aus welchem der kulturbildende Strom ihrer Entwickelung sich ursprünglich ergossen hatte, um nunmehr aber von demselben Punkte aus zu einer Kultur im *christlich-moralischen* Sinne hingeleitet werden zu sollen. Eine solche Kultur

träte jedoch alsdann erst ein, wenn, wie wir zu Anfang gesagt hatten, die gute Handlung der Einzelnen nicht mehr bestenfalls um des Guten willen, sondern aus gutem Willen geschähe, wenn also die Einzelnen selber *wahrhafte Christen* geworden wären. Aus diesen in sich selbst umgewandelten wahrhaften Christen bildete sich zunächst auch die Familie um in eine wahrhafte Christenfamilie, und aus den Christenfamilien würde ein christliches Volk. Gehen wir noch einen Schritt weiter — von welchem wir jetzt eben deshalb so unendlich ferne sind, weil unsere Familien und unsere Völker nicht christlich sind —: so kommen wir endlich zu der *christlichen Menschheit*, einer Völkervereinigung, als grösseter Mittelsform für die allgemeine Ausübung des Guten, welche selbst die *moralische Kultur* auf ihrer höchsten Stufe darstellt.

VI. Ueberleitung.

Hier müssen wir für dieses Mal einen Halt machen.

Zuletzt schon sind wir nur in Sprüngen über Verhältnisse der geschichtlichen Realität hinweg gegangen, welche wie ein Stoppelfeld mit den abgeernteten Resten der Historie dem freien Wandel in der schönen Natur der Idee fortwährend hemmende Widerstände bereiteten. Von Staat, Gesellschaft, Familie, ja selbst vom Individuum lässt sich schwer reden, wenn man überall daran gemahnt wird, wie Staat, Gesellschaft, Familie und Individuum in der Gegenwart sich verhalten, auf welcher doch schliesslich alle Zukunft ihrerseits wieder, zum mindestens zeitlich, zu fussen hat. Und noch mehr: über dieses Stoppelfeld der Realität, wo auch so manche liebliche Blume dem Schnitter Zeit zum Opfer fiel, da weht ein scharfer Wind uns gerade in das Gesicht; denn er fährt der Richtung entgegengesetzt, welche wir einzuschlagen hatten. Das ist der Wind des *modernen Prinzip's*, der Hauch des sogenannten, nicht des wahren „liberalen" Gedankens, dieses echten und rechten Windgedankens vom *laisser aller* und *laisser faire*. Es ist der Wind des noch mehr „sogenannten" *Fortschrittes*, der einem Jeden, welcher auf seiner Strasse dagegen anzukämpfen, zu „reagiren" hat, alsbald den Vorwurf des „Reaktionär's", als eines „Gegner's des Fortschrittes", anbläst. Mag er seinerseits fort und vorwärts schreiten, so kühn und tüchtig er nur kann: es haftet ihm etwas an, was mindestens von ferne gesehen nicht gut sich ausnimmt, und daher selbst manchen Wohlmeinenden davon abhält, einem Solchen zu ernstlicher Unterhaltung näher zu treten. Er bleibt eben Einer, der *gegen den Fortschritt* ist; und muss das nicht etwas Arges sein: denn was wäre wohl menschenwürdiger als der Fortschritt?

Wie aus dem Athem die Rede, so entsteht aus einem Prinzip ein Schlagwort, und dieses Schlagwort schlägt nun, gleich den Windmühlenflügeln in der berühmten Historie des kühnen Lepantischen Kämpen Don Miguel Saavedra, nur durch sein Umdrehen und Wiederumdrehen, durch seine verwünschten Wendungen im Winde, auch Phrasen genannt, den verwegenen Versuchen eines

anders gearteten und nach anderer Windrichtung hingewandten Idealismus empfindlich störend wie Hagelschlag um Helm und Haupt. Wir stehen mitten inne zwischen solchen Schlagwörtern, sobald wir uns auf dem Stoppelfelde der Realität gegen den Wind des Fortschrittes zu bewegen versuchen. Worte — Worte — Worte erwidern uns von allen Seiten, die wir nach den *Thaten* rufen! Und Eines der nachdrücklichsten dieser Worte ist dasjenige, wonach das, was wir „Thaten" nennen, die Bethätigungen des moralischen Willens, des wahrhaftigen Charakters, der lebendigen Seele, die Thaten aus dem Urgrunde des Göttlichen im Menschen, — wonach diese alle gar nichts weiter zu bedeuten haben sollen, wenn nur erst der allgemeine und gleichmässige Fortschritt die glückliche Menschheit auf den höchsten Gipfel der universalen und kosmopolitischen *Bildung* hinaufgebracht haben wird. Bildung soll uns Alles erfüllen, was wir von den Herzen verlangen; an Stelle des wissenden Mitleidens tritt ein mitleidloses Wissen; der „Bildungsphilister" unserer Tage in seiner vollständigsten Entwickelung wirft sich vor der ewigen Zukunft in die Brust, aus welcher das Göttliche, als luxuriöser Ueberrest alter Geschichtsperioden, ausgeschieden worden ist. Wie der „Fortschritt" hieran schon jetzt mit allen seinen Kräften arbeitet, das haben wir täglich vor Augen, und das Schlagwort fliegt uns dabei wie die pfeifende Fledermaus vor dem Einbruche der Nacht um die Ohren: „wir müssen den Menschen, der also zum wissenschaftlich-humanen Allerweltsherrn *gebildet* werden soll, vor Allem zum *freien* Menschen machen". Damit steigt das Gespenst einer Freiheit vor uns auf, welche jener Freiheit des Philosophen, in der Entschliessung des Willens zum Guten oder Bösen, mit keinem Zuge gleicht.

Betrachten wir uns den „freien Menschen", wie er uns im Verlaufe des historischen Fortschrittes entgegentritt, so sehen wir ihn zunächst unendlich verschiedenartig nach jeglicher seiner Begabungen und Eigenschaften. Wie kann diese sich immer weiter vererbende Verschiedenheit, dem *laisser aller* überantwortet, jemals sich ausgleichen und zuspitzen zu jenem erstrebten Gipfel der allgemeinen und gleichmässigen humanen Bildung, wo alle Menschenkinder zusammen *frei* und *gleich* sein sollen, da jede Ungleichheit die freisinnige Humanität alsbald wiederum schädigen müsste? — Diese Frage halten wir fest, da wir nun hier auf eine Weile stille stehen; es ist die erste, die zu beantworten wäre, und danach erst kann man weiter fragen, wenn es noch nöthig erscheinen sollte: „was führt eher zum Ziele — die wissenschaftliche Humanität zum wahren Mitleiden, oder das wissende Mitleiden zur wahren Humanität?"

Alle Verschiedenheit der geistigen Charaktere, Anlagen, Richtungen leitet schliesslich darauf, worauf auch die physischen Verschiedenheiten zurückführen, und was im Individuum wie in der Völkergeschichte die natürliche Basis aller Entwickelung bildet: das ist die Verschiedenheit des Ursprunges, der Herkunft, oder — wie man zu sagen pflegt: des *Blutes*. Es ist diese mehr als ein bildlicher Ausdruck. Das Blut baut sowohl das Körperhaus des

Menschen, wie es auch die Mühle seines Geistes treibt. Mit seinem Blute verschreibt er sich dem Satan, und sein Blut bringt er seinem Gotte dar. Ueberall ist die Art und die Mischung des Blutes das Entscheidende; solange nicht die Einwirkungen des Blutes thatsächlich überwunden sind, kann von einem Siege des Geistes keine ehrliche Rede sein. Nur Eines — das sagen wir jetzt schon — Eines zeigt sich uns in allem Blute gleicherweise: die *Möglichkeit des Guten*. Von diesem *moralischen* Grunde der Menschennatur vorerst also abgesehen, werden wir es aber zugeben müssen, dass sich die Menschheit, in ihrer Verschiedenartigkeit, der Betrachtung als das Resultat von Blutmischungen zeige, worin, als im Boden der *Natur* selbst, alle Möglichkeit des geistigen Fortschrittes, nämlich alle Mischung und Entwickelung der intellektualen Elemente der menschlichen Kultur, ursprünglich wurzele. Niemand wird uns dazu mehr das Recht geben, als dieselbe moderne Wissenschaft, von welcher sich andrerseits der Fortschritt die reichlichste Beförderung zur Bildung der wahren Humanität der Zukunft verspricht. Sicherlich kann und muss man die Geschichte des Geistes auch noch von ganz andern Gesichtspunkten aus betrachten und beurtheilen lernen; die Charaktere unserer Völker, wie der Individuen, bieten gleichsam das Bild eines stäts sich verändernden Rechnungsfazit's dar, dessen Faktoren und Koëffizienten aus den mannigfaltigsten geistigen Einwirkungen bestehen. Aber etwas bleibt in allem Wandel durchgängig erhalten, und dieses ist dasselbe, was im tiefsten Grunde aller jener geistigen Einwirkungen sich immer wieder als die natürliche Wurzel jeder Entwickelung herausgraben lässt. Fasst man die Frage der Kulturen aber nicht an der *Wurzel* an, so bleibt man stäts im vagen Schwanken der luftigen „Worte". Zuletzt hangen die Wurzeln aller Kulturen in jenes „Blut" hinab, welches wir auch in dem Riesen- und Götterblute der ehrwürdigen Schöpfungs-, richtiger Entstehungs- oder Werdesagen der Völker wiederfinden. Stehen wir heute, wie man glaubt, auf einem höheren Grunde, nämlich dem einer geschichtlich gewonnenen *rein geistigen* Kultur, einer eroberten neuen Welt: „Zivilisation" genannt: so müssen wir, um diesen Vorzug richtig schätzen zu können, vorerst noch prüfen, wie und woraus diese Zivilisation sich gebildet hat. Wenn wir dann hieraus erkannt haben werden, was die moderne Gleichheit, d. i. der ebene Boden der *universellen Zivilisation*, zu bedeuten hat, dann können wir abwägen, welchen Werth sie habe für eine ideale Humanität, gegenüber der moralischen Gleichheit, eben jener gemeinsamen *Möglichkeit des Guten* in den Menschen- und Völkerseelen von verschiedenstem Ursprunge und auch aus verschiedenster Bildungsgeschichte.

Wir haben auf unserem Wege nach dem Ziele einer bewussten Erkenntniss von der *Möglichkeit* idealer Kultur zur rechten Zeit uns der Hilfe eines vielgewanderten, weltkundigen Mannes versichern dürfen, welcher uns darüber wissenschaftlich belehrt hat, wie die inneren *Naturbedingungen* des Menschengeschlechtes, seiner Raçen, Völker und Nationen, in ihrer weiteren Entwickelung Dasjenige hervor- und zu Stande gebracht haben, was heutzutage

die *moderne Welt* bedeutet. Tritt uns diese moderne Welt jetzt in den Weg, den wir einschlagen mussten, um zum Anblicke einer Zukunft zu gelangen, wie sie unserem Kulturideal entspräche: so wollen wir vor Allem, an der Hand jenes verehrten Freundes, ernstlich zusehen, wie es mit der besagten Welt da vor und um uns sich eigentlich verhält, und ob die frei gelassene Menschheitshumanität, welche auf solchen Naturbedingungen ruht, wirklich im Stande sei uns das zu ersetzen, was wir mit einem erhabenen Namen: *„Die Religion des Mitleidens"* heissen. Die volle Bedeutung auch dieses Namens kann erst dann erkannt werden, wenn wir wissen, was ihr entgegensteht, und weil es ihr gleich zu gelten meint, sie mit Gleichgiltigkeit behandelt. Denn unsere gepriesene Humanität ist mitleidlos; und wie sie dazu gekommen ist, und dazu kommen musste, und immer weiter dazu kommen wird, das ist es, was wir nun in einer längeren Zwischenbetrachtung uns gemeinsam klar machen wollen.

Diese Zwischenbetrachtung soll bestehen in einer gedrängten Wiedergabe des Inhaltes jenes schon oft bei uns genannten, aber den Wenigsten unserer Leser näher bekannten grossen Werkes von Gobineau *„über die Ungleichheit der menschlichen Racen"*. Nach der Lösung dieser, wenn auch länger währenden, so doch wohl um so mehr allgemein interessirenden Aufgabe kehren wir dann wieder zurück zu der „Religion des Mitleidens", um in einem Schlusskapitel an die Stelle der „Auffassungen und Probleme" mit besserem Rechte auch Urtheile und Resultate treten zu lassen.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Jean Paul

von Heinrich von Stein.

Als eine klangreiche Antwort auf die Frage, was deutsch sei, deuten wir uns die Dichtungen Jean Paul's, als „das vielleicht eminenteste Beispiel deutscher Anlage", nach dem Ausdruck und im Sinne der Wolzogen'schen Besprechung Wilhelm Raabe's. Was ward aus germanischer Heldenart unter den Zurückgebliebenen im trüben, ärmlichen deutschen Lande? Dürfen wir mit Innigkeit von einem deutschen Wesen reden, welches den Untergang der germanischen Welt überdauert hat und, zu einstiger, menschlich-ersichtlicher Grösse, lebt? Ach, kann der sorglich suchende Blick ein solches Wesen noch in unserem Volke erschauen — und wer von uns getraut sich hier, recht zu suchen und recht zu deuten?

In unseren Dichtern aber lebt und athmet, was wir deutschen Geist mit Stolz benennen wollen. „Die Ueberlegenheit des Ariers", lehrt Gobineau, „liegt nicht „in einer aussergewöhnlichen, dauernden Entwickelung moralischer Fähigkeiten: „sie besteht in einem grösseren Vorrath der Grundeigenthümlichkeiten, welchen

„jene entfliessen; der Arier ist, wenn nicht der beste Mensch unter dem Gesichts-„punkt moralischen Thuns betrachtet, sich doch der intensiven, sittlichen Bedeutung „seines Thuns am meisten bewusst.“ Dementsprechend ist deutsch: „die Sache, „die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben.“ (Deutsche Kunst und d. P. Ges. Schr. VIII, 124.) „Der sich erkennende Deutsche zeigte „dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei. Diese Thaten voll-„brachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen, sich seiner „bewusst zu werden. Und dieses Bewusstsein sagte ihm, was er zum ersten Male „der Welt verkünden konnte, dass das Schöne und Edle nicht um des Vortheils, „ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: „und alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist deutsch.“ (Bayreuther Blätter 1880, S. 38.) Daher werden wir „deutsche Anlage“ in demjenigen er-kennen, der obschon machtlos bezüglich seines weltlichen Geschicks sich mit er-habener Gleichgiltigkeit gegen seine persönliche Lage aus Enge und Armuth ein Reich erschafft, das nicht von dieser Welt ist, und daran herrscht. Da sehet nun diesen Sohn des rauhen, armen Fichtelgebirges, wie ihn äusserste Noth von der Hochschule — denn er hatte seinem Vater nacheifern wollen, der ein Pfarrer gewesen war — in das Stüblein der Mutter nach Hof zurücktreibt und er daselbst ein Dichter wird; sein Leben verläuft, fast ohne Abwechslung und angebbare Ereignisse, im engsten Umkreise einiger kleiner thüringischer und fränkischer Städte: eine Welt aber unter einem weiten Himmel und einer ewigen Sonne ist uns in seinen Schriften noch heute aufgethan. Durch seine schrankenlos phantastische Redeweise und seine als zahllos oft berufenen Metaphern belebt er in denselben alle Zauber des Südens und die fernen Gestirne, am liebsten aber und vor allem die Wiese, die er heute betrat, den Bach, den er täglich über-schreitet. Die Stadt, in der Richter am längsten gelebt, und in der er ge-storben ist, ist Bayreuth. Diesen der Welt nun so wohlbekannten und uns theuer gewordenen „deutschen Winkel“ hat das überströmende Herz des Dichters am innigsten geliebt, ihn hat er in seinen Dichtungen am reichsten verherrlicht. So erinnern denn den Fremden hier an ihn ein Denkmal, Tafeln und eine Stube in Rollwenzel's Haus; weit Mehres aber, in Stadt und Umgebung, den Kenner und Freund seiner Werke. Diese Thäler und Wälder, Dörflein, wie Eckersdorf, auch Eremitage und Fantaisie, all das scheint demselben Jean Paul's Sprache zu sprechen: weil Jener die Sprache dieser Fluren verstanden und gesprochen hat. Desshalb nun darf, wer etwa diess traute Gelände lieb gewonnen, gewiss auch von Jean Paul's Dichtungen einen freundlichen Eindruck erwarten; und es wird vielleicht mancher der Festgäste dieses Sommers, um hier verbrachter Stunden zu gedenken, Jean Paul zur Hand zu nehmen geneigt sein.

Die *Flegeljahre* nennen wir diesem als des Dichters Meisterwerk. Der Athem unserer fränkischen Berge durchweht die rührende Geschichte von Walt und Vult, den Brüdern, die sich Freunde sein wollten, aber in bitterem Nicht-Verstehen von einander getrieben werden; hier vor allem werden aus engsten Lebens- und Thatenkreisen weltumspannende Gefühle laut. Richters Sprache ist in diesem Romane verständlicher, als sie den Meisten sonst erscheint, die Erzählung selbst wohl angeordnet und ohne Abschweifungen verlaufend*). — Zögernd, und endlich nur, weil Jean Paul selbst es gethan, weisen wir dem *Titan* die zweite Stelle

*) Wenn uns nicht Jean Paul's eigene, unzweideutige Aussage dafür angeführt wird, so halten wir die Notiz der Litteraturgeschichten, die Flegeljahre seien unvollendet, für falsch. Dass am Ende des Buches das Testament noch nicht zur Hälfte ausgeführt ist, kann als eine neckische Laune des Dichters angesehen werden, die Geschichte der beiden Brüder aber ist zu Ende mit Vults erneuter Flucht.

unter seinen Werken an. Denn die verschiedenen Seiten seines poetischen Vermögens treten in diesem Werke reicher hervor; der Dichter verlässt die deutsche Enge, er schildert die Fremde, und stellt Weltbürger dar, schlimme und edle, in den Gestalten dieses Romans: in ihrer Mitte der Prinz Albano, in Unkenntniss seines fürstlichen Berufs von Freunden, Feinden und dem ehernen Geschick zum königlichen Menschen erzogen, — ein Idealbild, welches der Dichter dem anbrechenden Jahrhundert vorhält*). — Diese beiden Dichtungen erfordern und belohnen Leser, welche sich denselben hingebend widmen. Wer sie sich im Fluge, als ‚Romane', aneignen wollte, würde wenig Gewinn oder Genuss verspüren, und der fremdartigen Manier des Dichters gram werden; indessen schon Mancher mit besonderer Neigung stets wieder zu ihnen zurückkehrte, der die einzelnen Worte und Wendungen Jean Paul's, still ihnen lauschend, im Gemüthe widerhallen und verklingen liess.

„Man betrachte die wundervollen Romane Jean Paul's", sagt Schopenhauer Par. II. 474, „und sehe, wie so sehr viel inneres Leben sie auf der schmalsten Grundlage von äusserem sich bewegen lassen." Dieser Vorzug nun schliesst die Gefahr ein, dass durch ein Uebermaass empfindsamer Schilderung unsere Empfindungen nicht gesteigert, sondern vielmehr durch die nun erst fühlbar werdende Bedeutungslosigkeit des Gegenstandes ermüdet und herabgezogen werden. Wer aus jedem Geräusch des Alltags Sphärenharmonien vernimmt, wird zwar oft dem an die Scholle gefesselten Menschen innig wohl thun, aber nicht eigentlich ihn selbst beflügeln zum Flug in den Weltenraum himmlischer Sphären. Daher ist der Eindruck zahlreicher anderer Dichtungen Jean Paul's, die zu ihrer Zeit überschwänglich gewirkt haben, vielmehr ernüchternd für den künstlerischen Sinn. Er sagt einmal von dem Dichter, dass derselbe „einst Gott und Welt glaubte und hatte, und malte, weil er schaute, indess er jetzt malt um zu schauen", (Werke Berlin 1840 Bd. XIX 85), ist aber selbst nicht selten in diesem Sinne modern und sodann wirkungslos. Aus diesem Grunde wüssten wir Romane wie den *Siebenkas*, *Quintus Fixlein*, *Hesperus* u. A. nicht in gleichem Maasse zu rühmen.

Dagegen verdienen die weit weniger bekannten philosophischen Schriften Richters die liebevollste Beachtung: Das Kampanerthal, Vorschule zur Aesthetik, vor allem aber Levana oder Erziehlehre; diess letztere mag als sein drittes angesehen werden. Man könnte die Eigenart Jean Paul's dahin auslegen, dass er als gereifter, ja durch bittere Lebensnöthe gestählter Mann die Dinge dennoch mit ungetrübtem Kinderauge gesehen, und daher also nach Weise eines Kindes dem Unscheinbaren unendliche Bedeutung zu verleihen vermocht habe. Dazu würde sehr wohl stimmen, dass er, in seiner Erziehlehre, ein Anwalt des Kindes ist, dessen Empfindungen lebendig mitfühlt und überzeugend darstellt, Absichten aber und Maassregeln des Erziehers nach der vollgiltigen Wirklichkeit des kindlichen Lebens zu bemessen räth und lehrt. „Möchten wir doch überhaupt bedenken, ehe wir die Verwechselung der Seefahrer, welche oft Eisfelder für Land ansahen, umkehren, und das Land der Zukunft für Eisfeld halten, dass allen Völkern der Erde, sogar den knechtischen, geschweige freieren, die Kinderstube der Erziehung als ein Sonnenlehn und eine Freistadt der Freiheit verblieb von Zeit und Verhältniss unerobert." Rechte Schätzung des Kinderlebens giebt ihm also zugleich die ihm eigene hohe Meinung von der Erziehung ein. „Lasst uns mit dem kurzen Kinderarm, d. h. mit dem langen Hebelarm die Zukunft bauen und bewegen" . . . Gerade das deutsche Volk ist das erziehende; „ja man könnte an den Deutschen

*) Der Titel: Titan, d. i. Helios, ist auf Albano zu deuten; obwohl eben Titan und nicht Helios gewählt wurde, um die titanenhafte Natur eines Schoppe und Roquairol, oder der Titanide Linda unter dem Titelwort mit zu befassen.

uns vielleicht die Erzieher der Zukunft versprechen." (XXII, 13/14). — Der schöne Grundsatz Richter'scher Erziehlehre ist: „jede wahre Kraft, es sei des Herzens oder Kopfes, kann, bei Kinderliebe, auch in der Ferne gewöhnlicher Methoden, mit Segen erziehen" (XXII, 9); der „Geist der Erziehung" ist ihm „das Bestreben, den Idealmenschen, der in jedem Kinde umhüllt liegt, frei zu machen durch einen Freigewordenen"; obgleich dieser nun „bei der Anwendung des Göttlichen aufs Kindliche einzelne Brauchbarkeiten, zeitige, individuelle oder nächste Zwecke verschmähen muss: so muss er sich doch, um zu erscheinen, in die bestimmtesten Anwendungen verkörpern." „Liebe und Kraft, oder innere Harmonie und Tapferkeit sind die Pole der Erziehung (13.); sie sind zwei Gegensätze des inneren Menschen; aber Religion ist die göttliche Gleichsetzung beider, und der Mensch im Menschen (S. 75)." Deshalb spricht Jean Paul von einer „Bildung zur Religion", aber unter der Voraussetzung, „dass eine ganze religiöse Metaphysik träumend schon im Kinde schlafe ... Wie Sterbende und Ohnmächtige innere Musik hören, welche kein Aussen giebt, so sind Ideen solche innere Töne." (82.) Also, „je jünger das Kind ist, desto weniger hör' es das Unaussprechliche nennen, das ihm durch ein Wort nur zum Aussprechlichen wird; aber es sehe dessen Symbole. Das Erhabene ist die Tempelstufe zur Religion". (S. 84.) Vor allem „kann niemand Religion lehren, als wer sie besitzt," daher der Denker sorglichst dem Erzieher Religion an das Herz legt: „Religion ist die Poesie der Moral" „Wie doch über dem höchsten Gebirge noch hoch der Adler schwebt, so über der schwer ersteigbaren Pflicht die rechte Liebe"*) „Wo Religion ist, werden Menschen geliebt und Thiere und alles All" So ist ihm „Religion der Glaube an Gott"; Gott aber, nach einem Worte Sebastian Franks, „ein unaussprechlicher Seufzer, im Grunde der Seele gelegen". „Wer etwas Höheres im Wesen, nicht blos im Grade sucht, als das Leben geben oder nehmen kann, der hat Religion." Was er dann später von Bildung zu sittlicher Stärke und zur Liebe sagt, schliesst sich dem Sinne nach unmittelbar hieran an. „Man stärke den Knaben, nicht aber etwa mit der Rede: ‚es thut nicht weh' — denn in diesem Falle würde das Schaf so tapfer anrücken, als der Löwe, sondern mit der bessern: ‚was thuts? Nur weh.' Denn in jeder Menschenbrust, dürft ihr auf etwas rechnen, das keine Wunden erreichen, auf eine feste Himmelsachse, mitten unter geschwungenen Erdachsen, insofern er ja ungleich dem Thiere, noch mehr zu lieben hat, als den Schmerz." Liebe nennt er „die eigentliche positive Sittenlehre"; die Hauptregel auch hier: „lehrt lieben, das heisst, liebt". Als ein besonderes Hilfsmittel gelte, „dass das Kind alles thierische Leben heilig halten lerne" und so in fremdes Leben sich versetze, denn es ist „die Uebersetzung ins fremde Leben, durch welche die Gutartigkeit unserer Natur allein alle Liebe entwickeln kann." — Was wir oben über Jean Paul's eigene Sinnesart aussagten, erklärt, warum er besonders lange bei den ersten zehn Jahren, bei dem gleichsam noch träumenden Kinde, seinen Schicksalen und seinen Thaten, d. h. seinen Spielen, verweilt; weniger, aber ebenfalls äusserst Beherzigenswerthes sagt er über den Unterricht des Heranreifenden: er gesteht die erste, formale Bildung zwar neben der Mathematik dem Lateinischen zu, unterscheidet aber das Studium der Antike völlig davon, und verweist es in ein gereifteres Alter; „gebt der Naturlehre und Naturgeschichte, der Stern-, der Messkunde u. s. w. und ganzen grossen Stücken

*) Dies meint wohl auch, in der Selina, „die Heiterkeit der Religion" (XXXIII, 4), welche sich der Denker davon erwartet, „dass eine höhere Ausbildung uns höhere Vorstellungen als die jüdischen gebe"; und beides erinnert an die Ansicht Schillers vom Christenthum als der ästhetischen Religion. („Was nützt uns diese Erkenntnis.")

der Brodstudien nur Hör- und Lehrstellen in den Gymnasien . . . . . dann bleiben die hohen Schulen den hohen Lehrern schon übrig, den Alten." *)

In diesem Buche ist nun vor allem Rousseau's auf Jean Paul ausgeübter Einfluss wahrnehmbar, wenn es auch manchen Paragraphen enthält, „den Rousseau nicht hatte schreiben können", und man oft daran erinnert wird, dass Jean Paul von den eigenen Kindern lernte. „Rousseau's Emil", sagt er in der Vorrede, „nenne ich zuerst und zuletzt. Kein vorhergehendes Werk ist seinem zu vergleichen; die nachfolgenden Ab- und Zuschreiber erscheinen ihm ähnlicher. Nicht Rousseau's einzelne Regeln, wovon viele unrichtig sein können ohne Schaden des Ganzen, sondern der Geist der Erziehung, der dasselbe durchzieht und beseelt, erschütterte und reinigte in Europa die Schulgebäude bis zu den Kinderstuben herab. In keinem Erziehwerke vorher war Ideal und Beobachtung so reich und schön verbunden, als in dem seinigen; er wurde ein Mensch, dann leicht ein Kind, und so rettete und deutete er die kindliche Natur." Diese liebevolle Schätzung Rousseau's tritt jedoch nicht nur hier hervor. Es scheinen dessen Schriften gewesen zu sein, welche dem jungen Richter im Grubenschacht der Noth den Silberblick natürlichen Empfindens entdecken halfen. Ich vermuthe, dass er mit Beziehung auf diese entscheidenden Eindrücke seinen Schriftstellernamen Jean Paul dem Jean Jaques des grossen Genfer nachgebildet habe. So lässt sich auch die Beiden gemeinsame Gesinnung als der Idealismus eines gereinigten und gesteigerten Gefühles für die Natur bezeichnen; hiess in diesem Sinne Rousseau den Jean Paul ein rezeptives Genie**), so trifft diese Bezeichnung wohl nicht weniger für ihn selber zu. Erfüllt von den Anschauungen der Natur, „die, des Dichters ewiges Eigenthum, doch auch einzig alle positive Philosophie begründen und ermöglichen (vgl. das „Schreiben an meinen Sohn Hans Paul über die Philosophie" Bd. XIII.), scheint er geneigt, die unzubestimmende Empfindung des Ideals allzusehr zu bevorzugen, und wahrt, wie Rousseau, Denker und Dichter zugleich, anders als Jener der Dichtkunst den ausschliesslichen Vorrang. — Die Ideale eines Schiller gleichen den vielleicht unersteiglichen, aber darum nur um so ersichtlicher ehernen und unvergänglichen Schneegebirgen:

„Was Hände bauten, können Hände stürzen,
Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet."

Dagegen ruft Jean Paul: „Gebt mir das feinste, stärkste Gift der Ideale ein, damit ich meinen Augenblick verträume und dann daran versterbe". Und doch nähert er sich, in seiner Weise, der Sinnesart Schillers, wenn er ein anderes Mal sagt: „Am Nordpol versteint (nach dem Märchen) der Winter den Strom der Musik, aber in den Frühlingslüften fliessen die aufgelösten Töne wieder laut dahin: so wird manches warme Wort erstarren und die heiligen Laute wird niemand hören; aber sprecht sie aus, so kommt die mildere Zeit und dann klingt die Aeolsharfe aus der rauhen neu".

In diesem letzteren Ausspruch finden wir abermals Ideen durch die Metapher der Musik bezeichnet. Jean Pauls Gefühl für das Reich der Töne spricht sich in allen seinen Schriften mit grosser Wärme aus; er ist hierin, wie in manchen anderen Zügen, Hoffmanns Vorbild geworden. „Sein schwellendes Herz musst' er mit der sanften Schneide der Tonkunst öffnen, damit die nächsten und grössten Tropfen des Schmerzens daraus flössen — er griff einen einzigen Dreiklang auf dem Klavier, und griff ihn wieder, und liess ihn verwogen — wie die Wolkchen flogen, starben die Töne aus, der Wohllaut schwang sich träger, zitterte nach

*) Vgl. Bayr. Blätter „Ueber Goethe's Wanderjahre." 1881, 227.
**) Vgl. Bayr. Blätter „Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's." 1881, 348.

und wurde starr, und die Stille stand da wie ein Grab". (XII, 55.) Im Hesperus heisst es (VI, 91.): „Im Menschen ist ein grosser Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber alles was du ihm nennest und alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst oder nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist, oder der Himmel gestirnt, oder wenn du sehr glücklich bist. Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsere Saiten und Töne dem Menschengeiste — der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen, und ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: ja alles, was ihr nennt, das fehlet mir . ." Und in den Flegeljahren, wenn Walt seinem Bruder im Konzertsaale zuhört (XX, 214.): „O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist euere Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein und eurer Thränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist". Bedeutungsvoll klingt in uns auch Schoppe's barockes Wort nach (Titan Ed. XVI, 420.): „Und in Wahrheit, errichtete der Erzengel Michael eine heilige Legion gegen das gemeine Wesen der Welt, kündigte er Riesenkrieg dem Pöbelaufgebote an . . . um alle geistige Knechte zu leiblichen zu machen: sei versichert, in diesem glücklichen Fall stellte ich mich am ersten hinter die Spitze und führte die Kanonen mit der kurzen flüchtigen Bemerkung: wie Händel zuerst Kanonen in die Musik, so brächte man hier umgewandt zuerst Musik in die Kanonen". Ein anderes Mal beschreibt der Dichter Musik durch das kurze Wort (XXXII, 87.): „Das Weltmeer des Lebens ist von Ungeheuern bewohnt; die Töne sind blaue Wogen, welche die Ungestalt überschleiern."

Jean Paul ist zu seinen Lebzeiten wohl mehr gelesen, und kaum weniger bewundert worden, als die Grossen von Weimar. Auch als ihm sodann die lesende Welt untreu zu werden schien, dauerte doch in Schriftstellern seine Dichtweise und Sinnesart fort: an dem grossen Carlyle, an einem Adalbert Stifter, einem Gottfried Keller, einem Wilhelm Raabe ist sein Einfluss besonders deutlich wahrnehmbar. So wird er vielleicht stets auf Einzelne und durch Einzelnes eine Wirkung ausüben, deren eigenthümlicher Reiz sich mit wenig anderen Eindrücken vergleichen lässt, und der greise Einsiedler von Bayreuth stellt sich auch heute im edlen Sinne als ein Einsamer dar. Zugleich aber dürfte diese Auffassung eine angemessenere Schätzung des Dichters im Verhältniss zu seinen grossen Zeitgenossen vermitteln, als diese dem gleichzeitigen Publikum gelang. Er selbst hat zwar die Dichtungen Goethe's hoch gepriesen, sich aber dessen Bestrebungen ferne gehalten; er würde sein eigenes Thun und Dichten kaum für Kunst in dem Sinne Schiller's haben halten wollen: so einten zwar den Bayreuther Dichter und die Meister von Weimar gleiche Grundempfindungen, aber es eignete ihnen kein gemeinsames Schaffen, keine gleiche Gesinnung zu gleichem Werke. Gerade aber das Werk, dessen Vornehmen in Weimar Herd und Heimath fand, ist, von Zeitgenossen unverstanden, der ewig bedeutsame Inhalt jener Zeit. Wir nennen dasselbe heute mit dem Namen von Richter's Stadt „Bayreuth"; und von den stillen Hügeln, welche Jenem einst so lieb und vertraut waren, klingt der hohe Sang von Glaube und Liebe in alle Welt. Jean Paul würde diesem Sang mit Hingebung lauschen, er würde ihn tief und voll vernehmen und wiederklingen. Denn die Grundstimmung, die seine eigenen Dichtungen durchwebt und beseelt, ist in ihrer sehnsuchtsvollen Weichheit dennoch jenen gewaltigen Klängen verwandt: es ist uns, als dränge sie als ein leises, eindringliches „Liebet euch unter einander" an unser Ohr, in unser Herz.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Aus den Vereinen. (1. Halbjahr 1882.)

10. März: Richard Wagner-Verein in Minden, musikalische Aufführung Wagner'scher Werke (Meistersinger III. 2, Tristan und Isolde, Schluss; Walküre I. Akt), Mitwirkende: Herr Carl Schaffer (Berlin Zweig-Verein), Hr. J. Schleich, Frln. A. Löwenstein aus Berlin.

24. März: Berlin, Vortrag des Herrn Dr. Bernhard Förster über „Deutsche Kunst von ihren Anfängen bis auf Richard Wagner und das Kunstwerk der Zukunft."

Im März: Graz, 4 Vorträge des Herrn Dr. Friedrich von Hausegger über (1) Wesen und Entwickelung der Kunst, (2) insbesondere von Oper und Drama, (3) den künstlerischen Styl und (4) die philosophischen Ideen in Wagner's Werken.

3. April: Metz, zweiter im Allgemeinen Militärkasino veranstalteter Leseabend des Redakteurs der „Lothringer Zeitung" Herrn J. B. Alfeld: ein sehr beifällig aufgenommener Vortrag über R. Wagner's Parsifal, welcher nach den ausführlichen Mittheilungen in Nr. 86 bis 88 der genannten Zeitung zu urtheilen, durch verständnissvolle Erfassung und klare Wiedergebung der zu Grunde liegenden und leitenden Gedanken des Kunstwerkes sich ausgezeichnet hat.

4 April: Kassel, Wagner-Verein: Quintett und Preislied a. d. „Meistersingern", Siegmund's Liebesgesang a. d. „Walküre", Siegfried und die Rheintöchter a. d. „Götterdämmerung", alles mit Klavierbegleitung.

Mai. — Zum Geburtstage R. Wagner's haben einige Vereine oder Vertretungen ihre Mitglieder zu einer gemeinsamen Audition eines Theiles des neu erschienenen Klavierauszuges des „*Parsifal*" versammelt. Es ist sehr begreiflich, dass die ernstlich an dem bevorstehenden Festspielen theilnehmenden Mitglieder unseres Vereines sich im Voraus eingehender mit dem dort zu erlebenden Kunstwerke vertraut machen wollten und diess zugleich als eine geeignete Weise der Feier des Meisters in ihren intimeren Kreisen ansahen. Am Passendsten erscheint dieses Verlangen ausgedrückt in der von der Leipziger Vertretung getroffenen Einrichtung *interner Studienabende* der Leipziger Patronatsmitglieder unter sich. In der dazu von Herrn Kaufmann Rudolf Zenker erlassenen brieflichen Privateinladung heisst es ausdrücklich: „dass in nächster Zeit zur Vorbereitung für Bayreuth 3 musikalische Studienabende im Kreise [illegible] Freunde stattfinden sollen, bei welchen Hr. Georg Unger, Frau Unger-Haupt, Frl. Anna [illegible], Hr. Wollersen und Hr. Dr. Stade die Ausführung übernehmen wollen." In Mannheim hat danach Herr E. Heckel ähnliche „Studien" veranstaltet. — Dass auch [illegible] Wiener Akad. Wagner-Vereine veranstaltete Geburtstagfeier, eine Interpretation des I. Aktes im Vereinskreise, sich in den schicklichen Gränzen einer solchen begeisternden Verständigung treuer Freunde über das gemeinsam erwartete Kunstwerk gehalten haben werde, liess sich bei dem bewährten Geiste dieses Vereines voraussetzen.

10 Mai: Kassel, Wagner-Verein: Vortrag des Hrn. Dr. Bernhard Förster aus Berlin: „Der Ring des Nibelungen von seiner ethischen und ästhetischen Seite", nach den vorausgegangenen Vorträgen im Vereine für Sozialpolitik, über „nationale Kunst mit besonderer Berücksichtigung R. Wagner's" und über „nationale Erziehung."

24 Juni: Kassel, Wagner-Verein: Lesung der Dichtung des „Parsifal" durch den Vorsitzenden Hrn. Gottke und Frl. Harke. —

Der Abdruck des nachfolgenden, von unserem Mitarbeiter H. v. Stein verfassten Aufrufes in dieser Festnummer erfolgt in der Absicht, die Verbreitung desselben über den Kreis unserer Abonnenten hinaus durch die grössere Auflage dieser Nummer möglichst zu befördern. So sei auch jeder unserer Leser herzlich gebeten, sich für eine solche weitere Verbreitung zu bemühen, und es stehen zu diesem Zwecke Separat-Abzüge in genügender Anzahl zur Verfügung. Insbesondere aber ersuchen wir gleichgesinnte Zeitschriften und Zeitungen, den Aufruf in ihre Spalten aufzunehmen.

Aufruf

an Lehrer und Studirende der deutschen Universitäten in Sachen der Vivisektion.

Der Kampf gegen die Vivisektion ist aus dem bei immer Mehren wach gewordenen Gefühle für das hilflos leidende Thier hervorgegangen. Während nämlich dem Gemüthe des Menschen göttliche Heilkraft wider die herbsten Leiden innewohnt, ist vielmehr der dumpfe Schmerz des Thieres heillos und unbedingt; deshalb wird es dem besonnenen Menschen unmittelbar unmöglich sein, die mannigfache Pein, welcher das Thier im Laufe der Natur anheimfällt, seinerseits durch willkürlich angethane, neue Qualen zu vermehren, — was auch immer hierdurch erreichbar dünken mag.

Die Erregung dieses Kampfes richtete sich besonders gegen die Veranstalter qualvoller physiologischer Vivisektionen an den Universitäten; an diese, vor allem also an diejenigen Dozenten, welche den Vortrag physiologischer Theoreme durch Folterung lebendiger Thiere zu unterstützen pflegen, wenden wir uns heute zunächst. Sie sollen hiermit von Herzen gemahnt und gebeten sein, von ihrem Verfahren abzustehen, um des Aergernisses willen, das sie mit demselben geben. Denn wir dürfen uns nicht vermessen auf ihre Ueberzeugung einwirken zu wollen: sonst würden wir daran erinnern, dass ein Fortschritt, dessen sich jene in ihrer Wissenschaft stäts so laut berühmen, doch auch in der Gewinnung und Klärung sittlicher Begriffe anzuerkennen sei, und also das vivisektorische Treiben zur unsühnbaren Schuld wird, nachdem die moralische Empfindung hierin rege geworden ist, selbst wenn es vorher für entschuldbar hätte gehalten werden dürfen. In jedem Falle aber müssen die gelehrten Vivisektoren ihre blutige Methode der allgemeinen Missbilligung zum Opfer bringen, auch ohne von der Berechtigung dieses Missfallens überzeugt zu sein; ebenso wie dem Ungläubigen nicht sein Unglaube, wohl aber eine unziemliche Verletzung des Glaubens Anderer zu verwehren ist. Und insbesondere geben wir den akademischen Lehrern zu bedenken, ob während der Dauer der Bewegung dieses öffentlichen Kampfes wider die Vivisektion, bei dem Lernenden eine unbefangene Theilnahme an der Vorführung der in Rede stehenden Versuche vorauszusetzen sei, und ob nicht vielmehr ihnen selbst, sie mögen es bedauern oder nicht, eine Demonstration an dem zerlegten, lebenden Organismus augenblicklich als theoretisch wirksames wissenschaftliches Lehrmittel ungeeignet erscheinen müsse.

Hiermit nun wenden wir uns an euch, Studirende der Medizin!

An euch ist es, mit Einem Schlage dem schlimmsten Unwesen in dieser Sache ein Ende zu machen — ohne Einfluss weder staatlicher Legislative, noch andrerseits subversiver Umtriebe, sondern durch den aus noch unverfälschter Empfindung hervorgehenden, freien Entschluss, nie einen Hörsaal, ein Laboratium zu betreten, in welchem vivisezirt wird. Die Belehrung, welche sich euch dort vermittelst Ertödtung eures Gemüthes aufdrängt, ist Trug und Wahn! Ihr werdet weiser und besser werden, wenn ihr derselben entsagt!

Aber ihr entgegnet, dass den bestehenden Einrichtungen der staatlichen Prüfung künftiger Aerzte gemäss eine solche Enthaltung euch

den Zugang zu einem erwählten Berufe verschliessen würde. Zwar vermöchten sicherlich Einige unter euch bereits jetzt durch beharrlichen Fleiss und besonnen geleitetes Studium die Entbehrlichkeit vivisektorischer Demonstrationen dem Examinator zu beweisen: dass z. B. das verabscheuungswerthe Verfahren, die Lage und Funktion der Nerven durch sukzessives Zerschneiden derselben an einem geöffneten lebenden Thiere dem Auditorium nachzuweisen, durch gesteigerte Sorgfalt in der Erforschung des Leichnams ersetzt werden könne, darf nicht bezweifelt werden. Und hier gälte es, den Ruhm einer grossen That zu gewinnen: denn derjenige Kandidat des ärztlichen Berufs, welcher, ohne sich jemals an einer Vivisektion betheiligt zu haben, die Prüfung besteht, hat in Wahrheit diese unserem sittlichen Gefühle anstössige Lehrweise abgeschafft.

Solltet ihr aber, um eurem Berufe nicht entsagen zu müssen, euch gezwungen glauben, in einem einzelnen Falle einer gewaltsamen Demonstration am lebenden Thiere beizuwohnen, so werdet euch der furchtbaren Verantwortlichkeit bewusst, welche in solchen Augenblicken, selbst wenn dieselben euch noch unentrinnbar scheinen, dennoch auch auf euch lastet! Ihr blickt, mit banger Nöthigung, nur auf das wissenschaftliche Ziel, dessen Erreichung euch auf diesem Wege versprochen ist — aber vergesst dennoch nicht, dass ihr ein empfindendes Wesen leiden seht, und messt, wenn ihr es wagt, an diesem Bewusstsein die Grösse der euch vorschwebenden wissenschaftlichen Aufgabe. Lindert das Leiden dieses hilflos vor euch liegenden Thieres, wenn ihr es wirklich nicht verhindern zu können glaubt! Duldet nicht, dass man es unbetäubt peinige, dass man es, tödtlich verwundet, am Leben lasse, dass man wohl gar, entsetzlich zu sagen, um Gehles willen dasselbe Thier mehr als einmal peinige! Es gilt, ohne Verzug der gemarterten Thierwelt einige geringe Hilfe zu bringen; und durch eine solche Wahrung des schlichtesten moralischen Gefühls uns selbst und einem menschlichen Geschlechte aufzuhelfen, welches in Rohheit und Stumpfheit seiner Würde vergisst und seine Bestimmung verkennt.

Achtet unser Mahnwort nicht gering, ihr Jünglinge und Männer, die ihr in Leben und Thun der Hochschule dem ungelehrten Volke ein weithin sichtbares Beispiel gebt! Ihr insbesondere folget demselben, denen wir künftig uns zur Heilung anvertrauen sollen! Denn wir verlassen uns nicht auf Auge und Hand des Arztes allein, sondern auf die echte warme Theilnahme, durch welche er unser Leiden sieht und demselben abzuhelfen weiss. Deshalb wird euch alle an sich so dienliche, mechanische Kunst, die in vivisektorischen Praktiken verlorene Fähigkeit lebendigen Mitleidens nimmermehr ersetzen. Ja, ihr müsstet dieses Verlustes in eurem Berufe einstmals mit Schrecken inne werden, denn derselbe stellt euch täglich jenen dunklen Gewalten gegenüber, welcher endlich sogar einzig, in euch und euren Schutzbefohlenen, ein tief geheiligtes Gemüth heilkräftig sieghaft zu begegnen vermag.

Bayreuth, im Juli 1882.

Das nächste Stück der „Bayreuther Blätter" erscheint zum Schlusse der Festspiele

Im Verlage des Patronat-Vereines.

In Buchhandel zu beziehen durch Carl Giesel, Bayreuth

Druck von Th. Berger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September. Doppelstück. 1882.
Oktober. Erstes Heftes.

Inhalt: — Bayreuther Patronat-Verein. An unsere Leser. — Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke von Hans von Wolzogen. Einleitung. I. Ueber die Zivilisation und die menschliche Perfektibilität des Menschengeschlechts. II. Assyrien und Aegypten.

Bayreuther Patronat-Verein.

An unsere Mitglieder.

Am 1. Dezember 1880 erklärte Richard Wagner in diesen Blättern:

„dass die Veranlassung zu der Erneuerung der Bühnenfestspiele „nicht sowohl durch den Vermögensstand des Patronates, als vielmehr „aus der Erwägung der undenklichen Verzögerung ihm entstanden „sei, welcher diese Erneuerung ausgesetzt sein würde, sobald sie von „der Stärke jenes Vermögensstandes abhängig erhalten bliebe".

Bereits damals mussten wir uns eingestehen, dass, trotz den edelen Bemühungen seiner einzelnen Mitglieder, der „Patronat-Verein", als ein Solcher, seine vollständige und eigentliche Aufgabe zu erfüllen nicht vermocht habe. Die veränderten Umstände haben nun nicht allein die Aufführung des „Parsifal" in diesem Jahre ermöglicht, sondern auch die Wiederholung desselben für das nächste und die folgenden Jahre gesichert. Hieran dürfen

sich vor Allem diejenigen erfreuen, welche in den Zeiten einer nothwendig gewordenen Abschliessung von jeder eigentlichen Oeffentlichkeit für Wort und Gedanken von Bayreuth eingetreten sind.

Diesen seinen Freunden, den bisherigen Patronat-Vereins-Mitgliedern, wünscht der Meister sich dankbar zu beweisen, indem er zugleich darauf bedacht ist, ihrer ferneren Zusammengehörigkeit eine neue Form zu geben. Er hat desshalb die Einrichtung getroffen:

„dass Jeder, der mit 20 Mark jährl. auf die „Bayreuther „Blätter" abonnirt, mit diesem Abonnement zugleich „das Recht des Besuches einer in das Abonnementsjahr „fallenden Festspiel-Aufführung erwirkt".

(Wer auf einen Platz zu einer Aufführung verzichtet, zahlt nur das Abonnement auf die Blätter mit 8 Mark. Verkaufen kann er sein Anrecht auf einen Platz keinenfalls; sondern, kann er dasselbe aus Verhinderungsgründen im betr. Jahr nicht brauchen, so hat er seine Berechtigungsanweisung an den Verwaltungsrath gegen Zurückzahlung von 12 Mark zur Verfügung zu stellen.)

Dadurch, dass Richard Wagner diese Vergünstigung den Lesern der „Bayreuther Blätter" gewährt, wünscht er zu bekunden, wie grosses Gewicht er auf die Fortdauer der, durch die Blätter vertretenen, geistigen Zusammengehörigkeit seiner Anhänger legt, deren Bedeutsamkeit er denn auch durch weitere, dieser Zeitschrift zu übergebende Veröffentlichungen zu vermehren gesonnen ist.

Diejenigen Freunde der Sache aber, welche derselben auch fernerhin durch Spenden und materielle Opfer zu dienen gewillt sein sollten, weist Richard Wagner auf die unter dem Vorstande des Herrn Friedrich Schön in Worms begründete Stipendien-Stiftung hin, über welche näher eingehende Mittheilungen in Kurzem erfolgen werden.

Bayreuth, September 1882.

Im Auftrage Richard Wagner's veröffentlicht durch die
Redaktion der „Bayreuther Blätter".

Die Ungleichheit der menschlichen Racen.

Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke

von Hans v. Wolzogen.

Einleitung.

In unseren Blättern ist so vielfach auf das Hauptwerk des Grafen Gobineau über die Ungleichheit der menschlichen Racen*) hingewiesen worden, dass aus Leserkreisen selbst der Wunsch laut ward, es möchte einmal der reiche Inhalt desselben in seinen wesentlichen Punkten an dieser Stelle ausführlicher mitgetheilt werden. Man muss, wenn man darauf einzugehen sich entschliesst, in Erwägung ziehen, dass man in Deutschland lebt, dem Lande des Bücherschreibens aber nicht Bücherkaufens, und dass das Original in französischer Sprache verfasst, noch nicht übersetzt, und bei aller Vorzüglichkeit anschaulich lebendiger Darstellung doch durchaus wissenschaftlichen Charakters ist. Das Werk behandelt den gewaltigen Stoff der Racengeschichte mit eindringlichster Durchführung in neun starken Bänden auf nicht weniger als 1780 Seiten gross Oktav, und — was nicht zu unterschätzen — : es ist bereits vor dreissig Jahren zu Paris erschienen, daher nur mit Aufwand einigen antiquarischen Eifers heute noch zu erhalten. Schon um das Interesse des Publikums soweit dafür neu zu erwecken, dass eine in diesem Jahre endlich erscheinende zweite Auflage auch in Deutschland zahlreichere Leser finden möge, dürfte eine anregende Besprechung wohl angezeigt sein, und es fragt sich nur, ob sie gerade bei uns am rechten Orte sei?

Darauf liesse sich vor Allem erwidern, dass ja zunächst eben nur hier bei uns darnach gefragt worden ist. Wohl ein nicht geringer Theil unserer älteren Ethnologen hatte, von dem vortrefflichen Pott an, der seinerzeit ehrlich mit Gobineau sich auseinandersetzte, die Ideen und Forschungen unseres hochgeehrten französischen Mitarbeiters nicht ohne Nutzen, sehr oft aber ohne Erwähnung der Quelle, sich zu eigen gemacht. Wo etwa Spuren solcher Einwirkung noch jetzt sich zeigen, pflegen sie sogar nicht unbereit dafür zu sprechen, dass man ihnen folgend sich auf richtigem Wege befand und auch den neueren Entdeckungen der Archäologie und Ethnologie in manchen Stücken schon vorausgegriffen hatte. Wenn also von uns aus vielleicht eine Erweckung des Andenkens an Gobineau in volleren Tönen auch die Aufmerksamkeit der Fernerstehenden wieder auf ihn lenken sollte, welche gegenwärtig an den neuen Forschungen im alten Mutterlande der Menschenracen theilnehmen; so wäre ihnen damit wahrscheinlich mehr gedient, als sie selbst

*) Essai sur l'inegalite des races humaines par M. A. de Gobineau, premier secretaire de la legation de France en Perse, membre de la societe asiatique de Paris. (Paris, F. Didot frères, 1853–1855.)

es zunächst im begeisternden Wirrsal ihrer Einzelfunde zugeben möchten. Es wäre ihnen nämlich inmitten einer anstrengend an das oben Vorliegende tesgeladen Tagesarbeit der bedeutende Anhalt und Zielpunkt einer grossen *Idee* recht deutlich und nachdrücklich wiederum vor die Augen gehalten — einer Idee, welche zu tief in den Daseins- und Entwicklungsgesetzen unserer Gattung begründet liegt, als dass sie, auch bei allen etwaigen Abweichungen der einzelnen Folgerungen von den Resultaten fernerer Forschung, jemals den Werth eines der gewichtigsten und heilsamsten Regulatoren für den immer regen wissenschaftlichen Konstruktionseifer in unserer Gelehrtenwelt einbüssen könnte.

Haben wir darauf bereits am Schlusse des Vorwortes über die „Religion des Mitleidens" genügend hingewiesen, so bleibt uns hier nur noch daran zu erinnern, dass eine über die wissenschaftlichen Einzelinteressen hinausreichende Bedeutung des Werkes von Gobineau, nämlich seine Bedeutung für eine auf den Verfall und die Regeneration der Menschheit ideell begründete Weltanschauung, gerade hier in unseren Blättern auf der Basis von „Religion und Kunst" durch den Meister selbst in der Ausführung „Heidenthum und Christenthum" *) mit grosser Bestimmtheit hervorgehoben und für unseren Gedankengang abgegrenzt worden war. Somit glauben wir uns in der That berechtigt, auch weiterhin das einmal erweckte Interesse unserer Leser durch nähere Bekanntmachung mit dem Inhalte jener bedeutenden Arbeit ausgiebig befriedigen zu dürfen, ohne dadurch gegen den Charakter unserer Zeitschrift zu verstossen, als welcher, bei aller Ausschliesslichkeit der *Gesinnung*, doch ein unbeschränkt weites Feld der *Betrachtung* eröffnet bleibt. Denn ihr grosses Thema ist der Mensch — der Mensch, welcher im „Kunstwerke der Zukunft" die Erhebung seiner Natur zu einer *Kultur* der Zukunft vorgebildet erkennen soll.

In dem schon einige Male hier zitirten Buche von Dr. Eugen Dühring „Sache, Leben und Feinde" finden wir (S. 313) folgende, für uns beachtenswerthe Stelle:

> „Auch ist mit der Vertiefung der Rassenfrage, welche der Geist des 18. Jahrhunderts völlig unkundig verkannt hatte, eine neue Aufgabe geschaffen. Die Auseinandersetzung der Nationalitäten und Rassen nach Aussen und im Innern ist bis zur ernstesten Schärfe zugespitzt worden. An die Stelle der blos eingebildeten Eigenschaften und unwahren Konventionen erspäht man das wirkliche Naturell der Rassen und Völker. Mit dem Streben nach einem Feuds allgemeiner menschlicher Gleichheit hat sich unwillkürlich auch ein entsprechendes Geltendmachen der natürlichen Ungleichheiten und ihrer Kulturfolgen verbunden. Noch aber fehlt es in der Kreuzung von Bestrebungen und Gegenbestrebungen dieser Art an einem orientirenden Kompass."

Sollten wir — „unter uns" — einen solchen Kompass nicht besitzen? Sollte er uns nicht klar und lebendig genug von unserem Meister aufgewiesen sein? Wenn man im „Draussen" meint, dass man ihn dort nicht gebrauchen

*) Bayreuther Blätter 1881 X.

könne, dass er etwa falsch zeige, weil ihn die seltsamen atmosphärischen Einflüsse dieses Draussen von seiner geraden Richtung ablenken, — so würde dieses eher für uns, als gegen unseren Kompass sprechen. Unser Kompass zeigt zwischen allem Gleich und Ungleich im Geschiebe und Getriebe der Zivilisationen hindurch nach dem Nordpole, auf welchen wir selber neulich mit dem Bilde der „Mitternachtssonne" hinzudeuten versuchten. Auch könnte man die zitternde Magnetnadel vielleicht mit jenem bei uns öfters betonten Gedanken fixiren: „Die Welt hat eine *moralische Bedeutung*." — Von der „Gesinnung" spricht der Verfasser des oben zitirten Buches; — „Mitleid" nennt es Schopenhauer; — der Christ sieht seinen Magnetberg auf Golgatha und betet zu dem Heiland am Kreuze; — von „Glaube und Liebe" singen die Chöre im Parsifal. Ein Hauch der ewigen Wahrheit weht durch dieses Alles und schafft sich darin Begriffe, Bilder und heilige Wirklichkeit. „O weh, Mutter, was ist *Gott*?" fragt Wolfram's Parzival, und Herzeloyde erwidert: „Er ist noch lichter denn der Tag." — Das wäre noch der uralte ethnische Djaushpita, Zempater, Jupiter, der Vater des himmlischen Lichtes. Doch wie ein wunderbarer Wiederklang, der zum Ausgange der Frage zurückschwebt, erklingt dieselbe in unserem eigenen Parsifal: „Wer ist *gut*?" und Gurnemanz antwortet: „deine Mutter!" — Das „Ewigweibliche" des Faust. — Faust aber sagt zum Gretchen im erhabenen Liebesentzücken:

„Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen dafür!
Gefühl ist Alles;
Name ist Schall und Rauch,
umnebelnd Himmelsglüth!"

So lassen auch wir die Namen bei Seite und halten nur daran fest: die magnetische Kraft des Kompasses muss man im eigenen Herzen tragen; und die Herzen müssen dazu erzogen werden. Dafür aber haben wir wieder unseren eigenen Kompass; und der ist das Kunstwerk.

Von diesem uns eigenthümlichen Gesichtspunkte wollen wir nun auch Goldmann's Werk betrachten, welches selbst von einem sehr bestimmten, aber ganz anderen Gesichtspunkte aus, von dem des ethnologischen Historikers verfasst worden ist. Was es durch die reine, rücksichtslose Darstellung seiner Erkenntnisse unserer eigenen Weltanschauung sagt, das wird erst zum Schlusse unsererseits ausführlicher zu erörtern sein. Solange wir es aber selbst in seiner Eigenart einfach an uns vorüberführen, wollen wir es doch nicht so sehr wie eine wissenschaftlich belehrende Lektüre behandeln, sondern gleichfalls wie eine Art von Kunstwerk ansehen, das uns die Tragödie der historischen Wahrheit in grossen Scenen darstellt. Die Walstatt der Wissenschaften, wo diese sich durch steten Widerspruch zu neuen Standpunkten hindurchkämpfen, welche wieder neue Widersprüche wecken, um niemals volle *Wahrheit*, sondern immer nur *Wissen* als solches sich zu gewinnen — diese Walstatt wollen wir uns betreten liegen lassen, und indem wir schon mit einem

flüchtigen Blicke auf die dichtgedrängten Zitate aus gelehrtesten Quellen unter dem Texte unseres Buches es für gesichert annehmen, dass Gobineau selbst nirgends ohne wissenschaftliche Begründung redet, was er uns zu sagen weiss, so wollen wir doch das uns Gesagte zunächst auffassen, wie es uns sympathisch entgegenkommt: als ein dramatisch lebendiges Bild der Weltgeschichte, wiedergespiegelt im Kopfe eines geistvollen Mannes, — als ein den Fraglichkeiten wissenschaftlicher Hypothesen und Kontroversen enthobenes, ungemein wahrhaftig sich darstellendes Bild des Geschichtsdramas der Völkermeere in seinen grossesten Zügen. Wir wollen in diesen grossartigen Wandelbildern den Menschen von dem Punkte an verfolgen, wo er in die „Geschichte" eintritt. Das geschieht aber erst, nachdem er aus dem *Affenmenschen* der biologischen Hypothese bereits zum *Rassenmenschen* der historischen Gewissheit sich geschieden und fixirt hat. Dabei mag es unerörtert bleiben, wie und woher diese Rassen selber entstanden seien, ob sie aus einer Wurzel, oder aus verschiedenen entsprossten. Wer diese Frage aufwirft, thut bei aller scheinbaren Gründlichkeit doch nur erst einen Halbschritt in das Dunkel des Chaos hinein. Er muss dann ebenso ernstlich darnach fragen: wie sind die *beiden Geschlechter* unserer Gattung, ja, aller geschlechtlichen Gattungen der Lebewesen entstanden? Diese sind weit und tief gehende Fragen, auf welche Antwort zu geben nicht die Aufgabe eines Werkes ist, das den Menschen allein in seiner Erscheinung als *historisches* Wesen behandelt, unter vollständiger Ausscheidung sowohl der physischen Vorentwicklung, wie auch der moralischen Bedeutung des Lebens von Gattung und Individuum. Der Mensch, wie er in die Geschichte tritt, ist *Rassenmensch*, und die Geschöpfe, zu denen auch er gehört, wie sie in das Leben treten, sind *geschlechtliche* Geschöpfe. Wo das Geschöpf seinen Geschlechtsunterschied zu bethätigen beginnt, da beginnt auch das Leben der Gattung; und wo der Mensch seinen Rassenunterschied zu bethätigen beginnt, da beginnt auch die Geschichte der Menschheit.

Diese Bethätigung nun manifestirt sich, nach Gobineau, zuerst bei der Berührung der schwarzen Rasse in Asien durch die weisse. Die gelbe Rasse kommt im Hintergrunde der Zivilisationen als eine Masse fremder Wanderer von Osten drängend und zerstörend dazwischen; aber auch sie wird erst durch die Berührung mit der weissen Rasse, in vermuthlich sehr frühen Zeiten bereits, zur historischen Erscheinung. Jetzt wird das älteste Kulturvolk Asiens aus den Keilschriften der altassyrischen Bibliotheken als ein turanisches entziffert. Als Indoskythen, d. h. asiatische Sukadoten oder Saken, Völker entschieden stark arischer Mischung, lässt auch unsere Gelehrtenwelt diese Kuruner gelten. Es sind die Skythen der Alten, die „ältesten Menschen" der hellenischen Geschichtssage, ja, auch wohl die Oriask (Aria-Sak), die Riesen der magyarischen Märchenwelt. Damit sind wir in jene Urzeit verwiesen, welche vor den Einflüssen der weissen Rasse auf die schwarze gleichsam die Ausgangsrasse der Gattung in ihrem Dunkel birgt. Dagegen, was von diesem

Einflusse an und durch ihn fortwährend geschieht, also die „Geschichte“ als solche, darin entwickelt sich gewissermaassen, durch allen Höllengräuel und Teufelspuk der historischen Jahrtausende hindurch — die *Theogonie* des Menschengeschlechtes. Der Gott, der in den menschlichen Herzen aus dieser Geschichte, als ihr menschgewordener Logos, zu Kreuzigung und Auferstehung sich ewig fort und fort erzeugt: es ist der Gott, den die Religion des Mitleidens gläubig bekennt und auch in ihrer edelsten Kunst verehrend feiert.

In Anbetracht dieser Theogonie des Menschengeschlechtes, von welcher uns Gobineau selbst, der Historiker der Rassen, nichts mitzutheilen hat, die wir aber als den eigentlichen übrig bleibenden Ertrag aus seiner vernichtenden Kritik der Geschichte uns entnehmen müssen, — nicht in Hinblick auf wissenschaftliche Errungenschaften, welche nur den Stoff der Kritik und die Kenntnis dessen, was „werth, dass es zu Grunde geht“, vermehren, — versenken wir uns also hier in das zuschauende Miterleben jenes grossen, von Gobineau vor uns auf die Scene der Rassenwelten beschworenen Geschichtsdramas. Es soll uns, als Menschen, einer Shakespeare'schen Historientragödie gleich, zum Aufbau des moralischen Selbstbewusstseins als einer Kulturmacht behilflich sein. Kommt es dabei auf die Möglichkeit einer grossgefassten Orientirung und Begründung sittlicher Weltanschauung an, so bietet uns Gobineau hierzu die vorbereitenden und vorbereiteten Materialien in künstlerisch edeler Gestaltung und Ordnung dar. Die *Welt* — das historische Wesen, darinnen auch die Kunst lebt — uns zu erklären deutlich, führt uns so das Kunstwerk absonderlicher Betrachtung an seinem Ende, gleich unserer eigenen Kunst, wieder hin und heim zur *Kategorie*.

I.

Ueber die Zivilisation und die unendliche Perfektibilität des Menschengeschlechts.

Wenn ein Mann wie Gobineau, mit dem starken Gefühle für das Naturwüchsig-Echte einer edelen Gebürt aus reinem Blute, die Geschichte der menschlichen Gesellschaften und Zivilisationen betrachtet, so wird ihn nicht der bunte, vielfältige Anschein des Fortschrittes blenden, welcher die mit- und nachlebenden Kinder dieser Zivilisationen zu betrügen pflegt; sondern er wird unwillkürlich seinen Blick von dem grossen Phänomene des Entstehens, Wachsens und Gedeihens solcher Erscheinungen ab und dem eigentlich wunderbaren Ergebnisse aller zivilisatorischen Anstrengungen zuwenden, als welches er in dem schliesslichen, von der Auflösung der politischen Staatsformen unabhängigen, aber immer unvermeidlichen Untergange der Zivilisationen erkennen muss. So betreffen denn seine einleitenden allgemeinen Erwägungen zuvörderst die Todesursachen in der Lebensgeschichte der Zivilisationen, wobei er vor Allem die oft angeführten und mit Beispielen belegten sozialen und politischen Ursachen, welche sich im äusseren Verlaufe der Geschichte einfinden, wie Luxus, Sittenverderbniss, Fanatismus, Despotie, Irreligiosität und

schlechte Staatseinrichtungen unter Anführung gegentheiliger Beispiele abweist. Die schlechteste Staatseinrichtung hat ein Volk bei seinem Entstehen, aber es besteht dennoch; dagegen enden die Völker ihr Leben mitunter in der Hut einer besseren Regierung, als diejenige ihrer Blüthezeit gewesen war. Die wahre, innere Ursache des Unterganges ist mit einem Worte die *Degeneration*. Ein degenerirtes Volk ist also ein solches, das seine ursprüngliche Kraft nicht bewahrt hat, weil nicht mehr dasselbe Blut in seinen Adern fliesst, als wodurch die Race seiner Begründer stark und eigenartig produktiv war; „der degenerirte Mensch ist ein anderes Produkt als der Heros der grossen Epochen". Die Degeneration tritt durch allmählich Vermischung des Blutes ein, und zwar bildet sich andererseits gerade durch diese Vermischungen dasjenige aus, was wir in der Geschichte als Gesellschaften und Zivilisationen bezeichnen. Also jede Gesellschaftsbildung trägt in ihrem Bildungsferment schon den Todeskeim in sich, etwa wie jede Zeugung, auch tief religiöser Auffassung, den Samen jener ewigen Schuld des Lebens, auf welcher nach Schopenhauer die Todesstrafe steht.

Das Bild der Zivilisationsgeschichte im Allgemeinen ist das folgende. Höher begabte Stämme machen die gefangenen Schwächeren zu ihren Sklaven und formen aus ihnen niedere Klassen, Kasten, mit denen sich zu vermischen gesetzlich verboten wird. Noch höher Begabte erobern auch das Land der Schwächeren, und eine Zeit lang wird das Volk dieses Landes sich neben und unter den Eroberern noch rein erhalten. Aber mit dem Anwachsen der Zahl tritt auch ein Anwachsen der Bedürfnisse ein, und mit diesen Bedürfnissen, zu deren Befriedigung ein vielfaches Ueberschreiten der ursprünglich gezogenen natürlichen Gränzen der ersten Gesellschaft nothwendig wird, beginnt auch die Vermischung der einzelnen Gesellschaftsklassen. Wenn in der Mischung die letzte Spur des alten Herrscherblutes verschwunden ist, dann ist die Gesellschaft, nachdem sie ihre zivilisatorische Höhe erreicht hat, thatsächlich untergegangen. Durch dieses ganze Gegenspiel von Kräften erkennt man aber das eine tragische Gesetz der Geschichte: das niedere Volk wird durch die Verbindung mit dem höheren in seiner sozialen Entwickelung weitergetrieben, wogegen das höhere durch die Vermischung allmählich depravirt und aufgelöst wird. Da es zudem zuvor an Zahl geringer ist — denn es siegte einst durch die heroische Kraft, die seinen Einzelnen innewohnte, über die Masse, der dieser Kraft nicht Theilhaftigen — und da es ferner auch allen Gefahren des Krieges für seine Sicherung und Stärkung und der Empörungen gegen seine Ohnmacht mehr ausgesetzt bleibt: so wird sein Untergang noch beschleunigt, während die Masse unter ihm fortwuchert und von dem degenerirten Safte seiner eigenen hinsiechenden Kraft sich nährt. Auf diese Weise kann ein Volk wohl noch Jahrhunderte lang durch die Ueberreste seiner ursprünglichen Kräfte, Sitten, Traditionen und Institutionen sich erhalten; aber endlich stirbt die Zivilisation doch an ihrer Degeneration, und die haltlose Masse fällt in den verschlingenden Schooss einer noch gröberen

Masse oder unter die Gewalt eines neuen nachgeborenen Heroismus reinerer Herkunft, worauf das Spiel abermals beginnt.

Jemehr sich das reine Blut der ursprünglichen Herrscher in der anwachsenden Vermischung verliert, um so mehr schwächt sich auch das Gefühl für Legitimität und Autorität, der revolutionäre Gedanke wird lebendig und giebt den heraufkommenden Schwächeren, den nur in der Masse Mächtigen, das hilfreiche Band der theoretischen Begeisterung für das sozial-politisch aufgefasste Losungswort: „Alle Menschen sind Brüder." Bei dieser Entwickelung von der geschichtlichen Grundordnung der Gesellschaft bis zur philosophischen Auslöschung der letzten Traditionen verändern sich auch die jeweiligen staatlichen Institutionen im Verhältnisse zu der Zunahme der Mischungen, als welche ihrerseits, je komplizirter im Verlaufe der Geschichte sie sich gestalten, je mehr auch einen geistigen Charakter an Stelle des ursprünglich rein physischen annehmen. So bildet sich aus ihrem fortwährenden leisen Wandelungsprozesse der *Volksgeist*, die Institutionen aber sind das Werk des Volksgeistes, und das Gesetz trägt den Stempel der Nation, bevor es dieser den seinigen giebt. Eine Aufzwingung fremder Institutionen vor der natürlichen Assimilirung haben die weisen Eroberer der Vorzeit vermieden. Intoleranter ist die Neuzeit, welche ihre grosseuropäische Kultur als einzig wahre der ganzen Welt gleichmässig aufnöthigen möchte. Dennoch wird es ihr niemals glücken, etwa die Malayen zu Holländern, die Indier zu Angelsachsen zu machen; und selbst die Südamerikaner, diesen grossen Mischvolk aus siegreichen Europäern und untergehenden Indianervölkern, stellen nur noch ein trauriges Mestizenthum dar, in welchem der starke, stolze und edele Spanier und Portugiese des 16. Jahrhunderts bereits seit lange völlig degenerirt erscheint. Unsere hochmüthige moderne Zivilisation vermag es **nicht**, alle Menschen zu Brüdern zu machen; sondern nach grausamster Ausrottung des irgend widerstrebenden Barbarenthumes bringt sie aus dem zivilisationslustigen Reste der Erdbevölkerung nichts Anderes zu Stande, als die verfälschten Scheinbilder eines mehr oder minder eingebildeten und unbestimmten Europäismus, welcher selbst nur eine der unzähligen ihrem Untergange zureifenden Zivilisationsformen ist und noch heute in seiner üppigen Entwickelung die degenerirten Nationen des eigenen europäischen Mutterlandes nicht bestimmen kann zu vergessen, dass sie „Nationen" sind.

Bevor nun Gobineau zur näheren Untersuchung des Begriffes der Zivilisation schreitet, prüft er die Berechtigung solcher Einwände gegen seine Auffassung, welche entweder, gleich ihr selbst, dem Bereiche der Natur entnommen sind — wie die Behauptung von dem massgebenden Einflusse des *Klimas* auf die Bildung der Zivilisationen —, oder welche sich auf eine Macht gründen, die über alle Natur und Geschichte erhaben, gleichsam eine höhere Natur und eine innerliche Geschichte des Menschengeschlechtes in die Welt eingeführt hat: die Macht des Göttlichen, offenbart in der Religion des *Christenthumes*.

Wir wollen uns nicht länger aufhalten bei den geschickt und geistvoll

ausgewählten Beispielen, welche gegen die Ansicht von dem Einflusse der Klimate zeugen sollen. Dass in den verschiedenartigsten Klimaten ähnliche Gesellschaften, und andererseits unter ähnlichen Klimaten sehr verschiedenartige Zivilisationen sich gebildet haben, wird nicht leicht zu leugnen sein. Wenn dies dort geschehen konnte, warum geschah es nicht z. B. auch da? das ist eine müssige Frage. Gewiss sind einige, durch bestimmte lokale Vortheile ausgezeichnete Punkte vorzüglich geeignet für eine besondere Entfaltung zivilisatorischer Kräfte; aber es kommt immer noch darauf an, welche Race an diese Punkte gelangt, sich der Vortheile bemächtigt und sie zivilisatorisch auszunutzen versteht. So wurden nur die Phönizier an felsig schmaler Meeresküste ein mächtiges, auf seine Weise für die Weltzivilisation hochbedeutendes Volk, während die ähnlich situirten Marokkaner, die Bewohner des indischen Archipels, der Südseeinseln, niemals dazu Anstalten gemacht haben. Die Weltherrschaft im Alterthume ging auf eine Stadt über, welche sich in der ungünstigsten Lage befand, die sich denken lässt, und Rom ohne diese Herrschaft des Latiumms sinkt als Stadt in die Bedeutungslosigkeit seiner Lage zurück. Welcher unserer asiatischen Vorfahren, als sie sich zuerst in Deutschland zu orientiren begannen, hätte gemeint, dass einst die Machtinteressen des ganzen grossen europäischen Mittellandes dorthin konzentrirt sein würden, wo die langsam fortschreitende Geschichte nur ein oder Durchgangsgebiet wandernden Langobarden, eine armselige Zufluchtsstätte schwefondender Slaven fand? Der Sachse, dieser letzte reine Deutsche, musste jene einstige Sandwüste der späteren Mark Brandenburg zu seinem fleissig kultivirten Koloniallande machen, und der kraftig besonnene Hohenzollernstamm sich dort die Königs- und Kaiserkrone gleichsam wie durch „tägliche Eroberung" gewinnen. Die bedeutendste Stelle eines Zivilisationszentrums scheint uns heute dort zu sein, wo der Panamá-Kanal dereinst die beiden Hälften der Erde verbinden soll: eine bürgerliche Niederlassung daselbst zu gründen würde nicht schwer fallen, und das angeblich „mörderische Klima" würde wie an anderen weltbeherrschenden Orten in der Hartnäckigkeit des zivilisirenden menschlichen Geschlechtes seinen Meister finden; ob aber der Mischling von Mexiko, oder ob der Angelsachse der Vereinigten Staaten sich dort festsetzt, das erst entscheidet über die faktische Weltbedeutung jener Zukunftsstadt. Das Klima und die natürlichen Verhältnisse des Landes schaffen wohl Vorbedingungen für die Zivilisationen, aber die menschliche Race giebt den Ausschlag; die Natur des Menschen überwiegt die Natur der Erde und ihrer Atmosphäre, worinnen der Mensch als Zivilisator gepflanzt ist. Lehrt ihn aber die eigene Geschichte, wohin er endlich mit aller Zivilisation gerathe, so lehrt ihn andererseits, was ihm über alle Zivilisation hinaus als Aufgabe auf dieser Erde gesetzt sei: die *Religion*.

Wenn Gobineau, immer mit den loyalen Vorbehalten eines Mannes, welcher der altwürdigen Kirche, worin er erzogen ist, seine Ehrfurcht zu erweisen nicht unterlassen mag, von dem Christenthume spricht, so geräth er

denselben im Allgemeinen nicht eigentlich (wie unser Meister in „Hellenthum und Christenthum") die Bedeutung eines neuen s. z. s. geistigen Blutes zu, welches in die Adern der degenerirten Menschheit zu ihrer unsterblichen Wiedergeburt gegossen wäre. Von seinem bestimmten Standpunkte der Racengeschichte aus nennt er ihm vielmehr nur einen nebenher thätigen, indirekten Einfluss auf die Entwickelung menschlicher Zivilisationen ein. Dagegen verrathen uns doch im Einzelnen seine Betrachtungen so tiefe Blicke in das Wesen der Religion, dass wir selbst, die wir sie hier nur andeutungsweise erwähnen können, in unserem Schlusskapitel zur ernstlich ausgesprochenen Uebereinstimmung mit jenen ahnungsvollen Einsichten gelangen werden. Nicht ohne ironischen Beigeschmack giebt sich die einleitende Bemerkung, wodurch Gobineau diejenigen beruhigen will, welche dem Christenthume als einer Religion der Entsagung und Weltabkehr einen kulturfeindlichen Charakter vindiziren möchten. Er meint, dass es, was die Entsagung betreffe, keine Noth mit der Menschheit habe, welche vielmehr ihrer Natur nach niemals gänzlich auf die Dinge der Zeitlichkeit verzichten und ihre wirklichen Anlagen für eine weltgeschichtliche Bedeutung durch kein religiöses Dogma sich werde beeinträchtigen lassen. Dagegen trage das Christenthum als ein grosses soziales Hilfsmittel dazu bei die Sitten zu mildern, die Thätigkeit des Mitleidens zu erweitern, die Gewaltsamkeit und Grausamkeit zu verurtheilen, auf die Kraft der menschlichen Vernunft zu verweisen und dergestalt der Seele eine Bedeutung in der Ordnung der menschlichen Dinge einzuräumen, welche in unzähliger Anwendung zum wohlverstandenen Heile für das menschliche Leben ausschlagen müsse. Durch die Reinheit ihrer Moral und die Erhabenheit ihrer dogmatischen Metaphysik zieht die christliche Religion den menschlichen Geist von mancherlei Schwächen, Verirrungen und Lastern ab, welche dem intellektuellen und selbst dem materiellen Fortschritte der Kultur gefährlich werden können. Insofern also gilt auch das Christenthum dem gelehrten Forscher der Racengeschichte als eine zivilisatorische Macht; aber — fügt er hinzu — *es giebt deshalb doch keine christliche Zivilisation*. Alle Zivilisationen sind Racenzivilisationen; das Christenthum aber hat kein Volk für sich, sondern die Völker haben das Christenthum. Es gibt heidnische, brahmanische, buddhistische, jüdische Zivilisationen, deren Basis eine Religion ist, wie sie ohne eben das Volk, welchem sie nun diesen Kulturgrund bildet, gar nicht gedacht werden könnte. Das Christenthum sieht die Zivilisation der Völker, zu denen es mit seiner Botschaft kommt, nur darauf hin an, ob etwas in ihnen vorhanden ist, was dem Heile der Seele schaden kann, und diess sucht es zu entfernen, — oder etwas, was ihm nützen kann, und diess sucht es zu kräftigen und auszubilden. In dieser Hinsicht ist ihm der armseligste Eskimo so viel werth wie der höchstgebildete Europäer; ja, das Herz des Eskimo mag sich ihm leichtlich mit grösserer Bereitwilligkeit eröffnen, als jenes des Europäers, welches religionsfeindliche und seelenschädigende Zivilisationselemente, aufgehäuft in einer Jahrtausende

alten Geschichte, vor dem reinen Hauche des heiligen Geistes trotzig versperrt hatten. Das Christenthum spricht die Sprache dieses heiligen Geistes zu Jedermann; seine Heiligen sind gleich verehrt, ob sie arme Zöllner und Sünder, ob sie weise Kirchenväter sind. Indem es jede Zivilisation in ihrer Eigenthümlichkeit belauscht und sich an ihre Seele wendet, trennt es nicht die Racen, sondern verbindet sie, ohne doch aus ihnen Allen eine neue Mischrace schaffen zu wollen oder die gleichmässig zu seiner Aufnahme befähigten Völker*racen* unter sich auch als Völker*racen* gleich zu machen. Damit hat es nichts zu thun — denn „sein Reich ist nicht von dieser Welt“ —; aber die vorhandenen Elemente der verschiedensten Racen macht es in gleicher Weise fruchtbar zur Aufnahme des heiligen Geistes der christlichen Sitte und des christlichen Glaubens. Die Unterschiede der Menschennatur, so fureitbar entscheidend für die ganze Entwickelung unserer erdenweltlichen Geschichte, sie existiren nicht für das Christenthum, es bedarf ihrer Existenz nicht; denn es lebt von Dem, was in aller Menschen Seelengrunde lebt, auch wenn es noch so tief schlummert oder in völliger Ohnmacht liegt: das Christenthum erweckt es, und nun schwingt es sich beflügelt über alle Nöthe und Leiden der Völkergeschichte empor in die Arme einer alliebenden Gottheit. Darin besteht „die leuchtende Superiorität des Christenthumes“, jener Charakter der Gnade, dem keine Macht zivilisatorischer Bildung, welche mit den Zivilisationen geschichtlich depravirt wird und zu Grunde geht, jemals sich gleichzustellen vermag. Daher ist es auch nichts Herabwürdigendes, wenn von Gobineau behauptet wird, das Christenthum als solches habe nicht einem einzigen Volke zu einer Zivilisation verholfen, ausser wenn dasselbe schon aus sich heraus zu einer zivilisatorischen Bedeutung berufen war.

So hatten denn, schliessen wir aus obigen Zitaten, die Zivilisationen dem Christenthume gegenüber nichts zu thun, als sich seiner erhabenen Lehre möglichst anzugleichen, wobei es sich dann herausstellen müsste, in welchem Grade die natürlichen Anlagen der Nationalitäten dem Wesen der christlichen Religion zugeartet seien oder ihm widersprechen. Wir Deutschen aber haben den Glauben, dass, wenn unsere Entwickelung sich der fremdfeindlichen Zivilisationseinflüsse noch einmal kräftig entledigen könnte, in der That gerade der deutsche Volkscharakter, der ursprünglichen Barbarei seines heidnischen Heroenthums zu höheren geistigen Bewegung frei enthoben, dem christlichen Geiste eines der würdigsten Gefässe zu seiner Hut in dieser Welt des Rassenkampfes darzubieten befähigt sei. Daher liegt in dem von uns öfter hervorgehobenen Begriffe, an welchem Gobineau noch nicht rührt, in dem Begriffe einer *Germanisirung des Christenthums*, im Grunde nur jener andere, gerade durch Gobineau's Betrachtungen uns neu geklärte, einer *Christianisirung des Germanenthums*. Gobineau sagt:

„Überall zeigt unsere Kultur zwei gemeinsame Charaktereigenschaften: erstens, dass sie wenig oder beraubt worden ist vom germanischen Wesen, und zweitens, dass sie christlich ist, aber das Letztere, obwohl es zunächst in die Augen fällt,

ist nicht das absolut Wesentliche, denn viele Nationen sind christlich oder können es doch werden, welche keinen Theil an unserer Zivilisation haben, wogegen der erstere Charakter entscheidend ist, denn da, wo niemals germanisches Element hingedrungen ist, giebt es auch keine Zivilisation in unserem Sinn."

Wohl dem, das Christenthum bedarf nicht der Zivilisation, aber die Zivilisation bedarf des Christenthums. Wer empfände dies nicht heute, wenn er diese unsere, als „germanisch" bezeichnete Zivilisation betrachtet und sich in ihr, je deutscher er geartet, je weniger befriedigt fühlt! Vielleicht aber ward seine Empfindung ihm selber durch die Maske falscher Begriffe darüber getäuscht, so dass er, was uns das Christenthum auch in zivilisatorischer Beziehung gewähren kann, vielmehr in dem Füllhorn der Theorien eines vagen Allerweltfortschrittes suchen möchte? Ja, wir sind durch die Jahrhunderte fortgeschritten, aber wie steht es mit uns? Wenn wir weiser sind als unsere Vorfahren, so hat unsere Weisheit keine Besserung unseres Charakters zur Folge gehabt; wenn wir aber besser sind, so hilft uns unser Bessersein offenbar zu keinem weiseren Verhalten untereinander. In dem unaufhörlichen Spiele der Racenmischungen hat die angeborene Güte und Weisheit unserer ursprünglichen Race sich verflüchtigt in die Vielfältigkeit der Talente und Interessen einer historischen Zivilisation. Wo aber ist jene Güte und Weisheit geblieben, welche zu der Zeit der ersten Mischung der rein germanischen Race mit der antiken Welt als eine neue Heil verheissende Religion in diese Welt hineintrat? Während das Werk der germanischen Zivilisation auf seine Weise fortgeschritten ist, blieb das Werk des Christenthums noch unvollbracht. Wenn nun Gobineau Recht behält, wenn die Race bis an alles Ende das Entscheidende bleibt, wenn das Christenthum niemals im Stande ist aus dem Grabe der *Racen*zivilisationen eine wahrhaftige *Seelen*kultur zu erwecken, so muss unsere letzte Hoffnung schweigen. Wir aber wollen unsere Hoffnung vielmehr auf den Boden jener von Gobineau selbst betonten Thatsache pflanzen, dass das Christenthum fruchtbar mache, und wäre es die niedrigste und verderbteste Natur, fruchtbar zur Empfängniss der höchsten, heiligsten Gabe. Wir wollen hoffen, dass es ihm noch vorbehalten ist, sein Heilswerk zu vollenden, und indem es sich selbst im Geiste eines energisch es erfassenden edelen Volkes wiederfindet, auch eine auf das Tiefste depravirte Weltzivilisation mit der Macht seiner göttlichen Wahrheit neu zu befruchten. Sie, die am Ende aller Dinge in erhabener Freudigkeit bestätigt und verwirklicht erscheinen wird, — es ist keine andere Wahrheit, als dass „sein Reich nicht von dieser Welt", dass das Ende aller zivilisatorischen Wirksamkeit der Religion gewisslich dennoch die „*Entsagung*" sei, eine Entsagung aber im Sinne lebendiger „*Erlösung*", einer thätigen Erhebung der guten und weisen Seele über alles Elend der Geschichte zu einem friedevollen Greisenglücke im Abendsonnenscheine reiner Menschlichkeit.

Haben wir auf dem Gebiete der Religion ein Weniges über Gobineau vordeutend hinauszublicken versucht, so dürfen wir nun dem auf sein eigentliches Gebiet Zurückkehrenden um so enger uns anschliessen und vorzüglich

aus seiner Kritik unserer Zivilisation ganze Stellen geradezu wörtlich wiedergeben. Unsere Zivilisation befindet sich in dem Falle, dass sie, befangen von dem Glauben an eine *unendliche Perfektibilität des menschlichen Geschlechtes* (worin sie eine der höchsten Stufen bereits erreicht habe), auf den Glauben an das unendlich Erhabene einer übergeschichtlich waltenden göttlichen Macht verzichten, die Religion also entbehren zu können vermeint. Was ist nun diese zu solchem stolzen Selbstbewusstsein gelangte Zivilisation? Welche neuen, alles Frühere hinter sich zurücklassenden Elemente des Fortschrittes hat sie in sich aufgenommen, um derart von sich denken zu können, und auf welche Geschichte blickt sie von ihrer Höhe zurück, um an die stetige Vervollkommnung des menschlichen Geschlechtes glauben zu dürfen? Wie ist sie selbst geworden, und was sind ihre Bestandtheile?

Wenn ein Stamm so begabt ist, dass er seine Art zum Gesetze für eine Menge zu erheben vermag und auf diese Weise zu einem Volke wird, dann bewegt sich sein Geist in der Richtung nach einer Zivilisation. Dieselbe ist jedoch erst dann erreicht, wenn ein Zustand relativer Stabilität eintritt, in welchem die Massen auf friedliche Weise ihren Bedürfnissen gemeinsam zu genügen und sich moralisch und intellektuell auf einer gewissen Höhe zu erhalten suchen, welche sie über die Zustände nicht an ihrer Entwickelung theilnehmender Völker, die sie Barbaren nennen, erhebt. Dahin gelangt ein Volksgeist nur durch einen langen Prozess stäter Oszillationen, je nachdem er die Geister fremder Racen in sich aufnimmt und so, seine äussere Macht vermehrend, sein inneres Wesen durch mannigfache Verschmelzungen umgestaltet. Denken wir uns das Menschengeschlecht in einem Urzustande noch unvollkommener physischer Ausbildung überrascht von den übergewaltigen Einflüssen seither niemals wiederholter elementarer Erdrevolutionen und dadurch zuerst zersprengt in jene Urtheile, welche hernach als fertige und in sich selbst unveränderliche Racen in die Geschichte treten und noch durch alle späteren und spätesten geschichtlichen Mischungen und Theilvermengungen hindurch sich deutlich bemerkbar machen. Von jener angenommenen Urreinheit bleibt da nichts übrig, als die gemeinsamen Grundzüge des physischen Organismus, und der gemeinsame Besitz der Sprache.*) Die Zivilisationen

*) Von der Sprache handelt bei Gobineau ein besonderes Kapitel: „Die Sprachen, ungleich unter sich, stehen durchaus im Verhältnisse zu den relativen Vorzügen der Racen." So wenig es einen absoluten Menschen gab, so wenig gab es eine absolute Ursprache. Dem Zustande der Volksintelligenz entspricht der Zustand der dem Volke eigenthümlichen Sprache. Die Wandelungen und Mischungen der Völker erleiden auch ihre Sprachen; nur darf man nicht zu bestimmt von den letzteren auf die ersteren schliessen: die edelsten Sprachen können im Kontakte mit niedrigen und barbarischen allmählich verschwinden, erobernde Völker vertauschen mitunter ihre Sprachen durchaus gegen die der Unterworfenen, oft aber auch erhält sich die Sprache länger als der Staatskörper der Völker. Als Beispiel stäten Sprachwechsels führt Gobineau die Juden an, welche immer die Sprache des Landes annahmen, in welches sie zogen. Sie vergessen das Chaldäische und sprechen kanaanitisch; sie vergessen dieses über die Gefangenschaft und sprechen aramäisch; dann hellenisiren sie sich,

aber, welche in der Folge aus den Mischungen jener drei Urracen entstanden sind, die wir am Besten nach ihren Farben bestimmen können, charakterisirt Gobineau, allen anderen Bestimmungsversuchen entgegentretend, durch eine psychologische Unterscheidung als Völkerstämme von *männlichem*, mehr utilitarischem, oder von *weiblichem*, mehr intellektuellem Charakter. An der Spitze der sogen. männlichen Völker steht seit ältesten Zeiten China, im Westen übernahm Rom die Führung, an seine Stelle traten hernach die germanischen Stämme; wogegen Indien das weibliche Element in charakterischer Selbständigkeit repräsentirt. Das männliche Element siegt mit nüchterner Kraft über das weibliche, aber dieses theilt jenem hinwiederum von seiner geistigen Beweglichkeit und phantasiereichen Sensualität mit. So ward selbst der chinesische Geist variirt durch die Vermischung mit dem weiblichen Charakter von Yunnan, Rom durch die griechisch-orientalischen Eroberungen, und endlich die Germanen, diese letzten Heroengeschlechter männlich-arischen Urcharakters, durch die Aufnahme der ganzen Masse der südlichen, römisch-asiatischen Zivilisation, wie wir dies in unseren Blättern (1881 V/VI, S. 423 ff.) von Gobineau selbst bereits in grossen Zügen uns haben vorführen lassen. Darnach erkennen wir in unserer eigenen gegenwärtigen Zivilisation: das vor mehr als anderthalb Jahrtausenden durch germanische Kraft neu belebte und durcheinandergeschütteite Erbtheil der gesammten antiken Welt, ein demnach in sich selber ausserordentlich verschiedenartiges Konglomerat alles westlich von der mongolisch-chinesischen Welt jemals zivilisatorisch Entstandenen und Entwickelten, in den historischen Mischungen Aufgelösten und Erhaltenen. Eine einheitliche Zivilisation, wie sie die antike Welt kannte, wie sie vor Allem China und Indien aufweisen, konnte die unserige daher niemals werden; auch das Christenthum hat nicht darauf hinzuwirken vermocht, und das Germanenthum hat in der Uebermenge antiker Zivilisationselemente seine Selbständigkeit verloren. Dem entspricht die Thatsache, dass diese europäische Zivilisation nichts eigentlich *geschaffen* hat, aber Vieles ausgebildet, verfeinert, erweitert; der ungeheuere Spielraum, welcher ihr zur Vergleichung und Analyse offen steht, gewährt ihr die Mittel zur Beherrschung der verschiedensten Momente und Produkte der Zivilisation und zu einer vordem nicht in diesem Maasse vorhandenen Kenntniss der Geschichte der Menschheit und der Kräfte der Natur. Steht sie nun aber um deswillen höher als ihre Vorgängerinnen? Werden ihre Ruinen nach Jahrtausenden Grösseres von ihr zu sagen haben, als uns heute die kolossalen und wunderbaren Ueberreste vergangener Kulturen aus grauestem Alterthume verkündigen? — Lassen wir uns auf diese Fragen die Antwort sehr bestimmt in Gobineau's eigenen Worten ertheilen,

und endlich sprechen sie alle europäischen Sprachen, doch mit besonderem Akzent. Ebenso wechseln sie Sitten und Kulturen, wobei sie doch stets etwas Besonderes vorstellen wollen, und in der That als Racenart unveränderlich bleiben. Heut reden alle Völker Europa's und fast alle Westasien's in Idiomen, welche in ihren Hauptelementen ihnen nicht eigenthümlich sind.

wobei wir nur bedauern müssen, dass wir dieselben nicht ohne bedeutende Auslassungen hier zitiren können.

„Die Idee der unendlichen Perfektibilität des menschlichen Geschlechtes hat etwas sehr Verführerisches für den modernen Geist, welcher sich auf die Annahme stützt, dass unsere Zivilisation Vorzüge und Verdienste besitze, wie sie unsere Vorfahren in ihren verschiedenen Kulturen nicht besessen haben. In Wahrheit sind wir klüger als die Alten, weil wir von ihren Entdeckungen profitirt haben, weil wir ihre Fortsetzer, ihre Schüler und Erben gewesen sind. Folgt daraus, dass die Entdeckung der Dampfkraft und die Lösung etlicher mechanischer Probleme uns zur Allwissenheit führen werden? Diese Erfolge lassen uns nur eindringen in die Geheimnisse der materiellen Welt. Wenn wir diese Eroberung vollendet haben werden, für welche es noch sehr viel zu thun gibt, und Vieles noch gar nicht begonnen ist, — werden wir damit einen einzigen Schritt über die einfache Konstatirung der physischen Gesetze hinausgelangt sein? Wir werden unsere Kräfte allerdings vermehrt haben, um gegen die Natur zu reagiren und sie unseren Bedürfnissen anzupassen; wir werden die Erde von einem Ende zum anderen durchschritten oder diesen Weg definitiv als inpraktikabel erkannt haben; wir werden gelernt haben, uns durch die Lüfte zu steuern und uns um einige tausend Meter den Gränzen der atmosphärischen Luft zu nähern; einige astronomische und andere Probleme werden entdeckt und aufgeklärt sein; — doch alles dieses leitet uns nicht zum *Unendlichen*. Hätten wir alle planetarischen Systeme, welche sich im Raume bewegen, berechnet, — wir würden dem Unendlichen darum nicht näher gekommen sein, noch über die grossen Mysterien irgend etwas erfahren haben, was nicht schon die Alten gewusst hatten. Nur die Methoden haben wir gewechselt, um uns um das nämliche Geheimniss herumzudrehen; aber wir haben keinen Schritt weiter in sein Dunkel hineingethan, sondern sind mit all unserem Verwähnen und Berühmen nur erst zu dem niedrigen Geständnisse gelangt: „Ich suche und ich finde nicht." Allein unsere *Kritik* ist unzweifelhaft besser als diejenige unserer Vorfahren, und das ist ein grosser Punkt: aber Kritik will sagen *Klassifizirung*, nicht *Akquisition*.

„Was unsere neuen Ideen über die Politik betrifft, so kann man ohne Umstände sich mit ihnen noch mehr Freiheiten nehmen als mit den anderen Wissenschaften. Die Fruchtbarkeit der Theorien, worauf wir uns so viel zu Gute thun, findet man eben so stark auch in Athen nach Perikles, worüber man nur in den Aristophanischen Komödien nachzulesen braucht. Man verwirft nun wohl eine solche Vergleichung, seit man sich angewöhnt hat zu behaupten, dass zwischen unserer modernen sozialen Ordnung und den antiken Staaten die Sklaverei einen Fundamentalunterschied bilde. Die Demagogie war nur tiefer, wenn man so will; im Uebrigen sprach man damals von den Sklaven in dem nämlichen Tone, wie man heute von den Arbeitern und Proletariern spricht. Und wenden wir uns nach Rom, öffnen wir die Briefe des Cicero — ganz der moderirte Tory von heute, dieser römische Redner! vollkommene Aehnlichkeit zwischen seiner Republik und unseren konstitutionellen Staaten, sowohl in Bezug auf die Sprache der Parteien als auch auf die parlamentarischen Kämpfe! In jenen Tusculanischen Briefen haben wir den Geist des freikonservativen oder des gemässigten Fortschrittes: Sulla gegenüber waren Pompejus und Cicero Liberale, sie waren es noch nicht genug für Caesar, sie waren es zuviel für Cato. Später finden wir in Plinius d. J. den moderirten Monarchisten, den Freund der Ruhe quand même, welcher, positiv in seinen Doktrinen, weder zuviel Freiheit noch Exzess der Macht will und der verschwundenen Grösse aus der Zeit des Fabius die prosaische Administration des Trajan vorziehen möchte. Viele Andere jedoch, in der Furcht vor einer Resurrektion des alten Spartacus,

waren der Meinung, dass der Kaiser seine Macht gar nicht fühlbar genug zur Geltung bringen konnte; wogegen hinwiederum einige Provinzen verlangten und behaupteten, was wir „konstitutionelle Garantien" nennen würden, und daneben auch der sozialistische Gedanke keinen geringeren Vertreter fand als den gallischen Caesar, C. Julius Posthumus, welcher in seinen Deklamationen ausrief: „Reich und Arm sind geborene Feinde!" — Jeder Mensch mit einiger Prätention, an den Gütern der Zeit theilzunehmen, hielt damals die Gleichheit des Menschengeschlechtes, das allgemeine Recht auf Besitz, die evidente Nothwendigkeit der gräco-latinischen Zivilisation, ihre Feinheit und Vollkommenheit, ihre noch grösseren zukünftigen Erfolge, und als Krone des Ganzen ihre Unsterblichkeit kräftig und zweifellos aufrecht; und zwar waren solche Ideen nicht etwa nur der Trost und Stolz der Heiden, sondern auch die feste Hoffnung der ersten und grössesten Kirchenväter, unter denen Tertullian sich zu ihrem Interpreten machte. Endlich — um dieses Bild mit einem letzten frappanten Zuge zu vollenden — war die zahlreichste aller Parteien diejenige der Indifferenten, der zu schwachen, zu degoutirten, zu furchtsamen oder zu unentschlossenen Menschen, um inmitten der disparaten Theorien, welche sie fortwährend vor ihren Augen spielen sahen, irgend eine Ueberzeugung festzuhalten, — Leute, welche, der existirenden Ordnung froh, so gut es ging, auch die Unordnung hinnahmen, wenn sie einmal kam, und ohne sich im Uebrigen viele Gedanken zu machen, allezeit den Fortschritt der materiellen Genüsse, welche ihre Väter noch nicht gekannt hatten, bewunderten, indem sie sich zum Ueberdrusse die tröstliche Betrachtung wiederholten: „Man arbeitet doch heut zu Tag' ganz wundervoll!" — Gewiss würde es verständiger sein an die Vervollkommnung in der politischen Wissenschaft zu glauben, wenn wir irgend welches Räderwerk erfunden hätten, wie es wenigstens im Wesentlichen zuvor noch nicht in Anwendung gewesen wäre; wir sehen aber: diess ist nicht der Fall, und selbst wenn dem so wäre, wenn wir der Regierungswissenschaft eine sekundäre Vervollkommnung von unserer Erfindung hinzugefügt hätten, — würde es denn genügen, um eine so grosse Prätention zu rechtfertigen, wie diejenige einer unbegränzten Perfektibilität es ist? Nein, seien wir bescheiden, wie es einst der Weiseste der Könige war: *Nil novi sub sole.*"

„Unsere Sitten nennt man humaner" als diejenigen der anderen grossen menschlichen Kulturen. Aber wenn es heute rhetorische Schwärmer gibt, welche das Mittel des Krieges aus dem Kodex der Nationen entfernt wissen wollen, so haben sie diese Theorie dem Seneca entnommen, wie auch schon etliche Weise des Orients in dieser Hinsicht Ideen gehegt haben, welche ganz denen der Mährischen Brüder entsprechen. Nun mögen wir den Freunden des Weltfriedens alles Glück dazu wünschen, Europa den Geschmack an der Waffenentscheidung zu verderben, wie aber wollen sie auch die menschlichen Leidenschaften zu einer Umwandlung für alle Zeiten bewegen, welche weder einem Seneca noch den Brahmanen jemals gelungen ist, und wovon es doch sehr zweifelhaft scheint, ob sie gerade für uns aufgespart sein möchte? Was unsere gepriesene Humanität betrifft, so seht auf unsere Felder, blickt in unsere Strassen und betrachtet die blutigen Furchen, welche sie dort täglich gräbt! Ja, unsere Prinzipien sind rein und erhaben; aber entspricht ihnen die Praxis? Warten wir ab, bis einmal unsere Länder, welche seit dem Beginne der modernen Zivilisation noch nicht 50 Jahre ohne Blutvergiessen und Gemetzel geblieben sind, sich gleich dem römischen Italien eines zweihundertjährigen Friedens berühmen können, der nur leider für die Zukunft auch nichts Tröstliches beweisen sollte! — Um so weniger ist durch den Zustand unserer Zivilisation mit all ihrer Wissenschaft, Politik und Sittlichkeit die menschliche Perfektibilität erwiesen worden. Der Mensch hat manche Dinge lernen

können und viele andere dafür verlernen müssen; er hat keinen Sinn seinen Sinnen, kein Glied seinen Gliedern, keine Fähigkeit seiner Seele hinzugewonnen; er hat sich nur nach einer anderen Seite des Zirkels hingewandt, in den er ewig verstrickt bleibt; und die Vergleichung seines Schicksals mit demjenigen tief unter ihm stehender Thiergeschlechter ist nicht geeignet ihm einen sehr tröstenden Gedanken über sein irdisches Glück einzugeben. Arme Menschheit! Sie ist noch niemals dahin gelangt ein Mittel zu finden, um alle Welt zu bekleiden und vor Hunger und Durst zu schützen. Gewiss weiss der geringste der Wilden mehr als die Thiere, aber die Thiere kennen, was ihnen nützlich ist, und wir nicht; sie halten daran fest, und wir können es nicht bewahren, wenn wir es einmal entdeckt haben; sie leben in der Sicherheit ihres Instinktes, wie es ihrer Art vollkommen entspricht, wogegen wir zahlreiche menschliche Horden sehen, welche seit dem Beginne der Zeiten nicht aus ihrem unsicheren und jammervollen Zustande herausgekommen sind. So ist es keine Frage, dass wir es als irdische Wesen nicht besser haben wie die Thiere, nur dass wir einen etwas weiteren Horizont durchlaufen müssen, der aber schliesslich begränzt und beschränkt ist wie der ihrige."

„Dennoch glauben wir, dass unsere Zivilisation niemals untergehen könne, weil wir ja doch die Buchdruckerkunst, den Dampf und das Pulver besitzen. Nun, die *Buchdruckerkunst* ist nicht weniger bekannt in Tonkin und Annam als in Europa. Man hat dort Bücher, viel Bücher, welche zu einem weit niedrigeren Preise, als die unsern, verkauft werden; woher kommt es, dass diese Völker doch so ferne von dem Grade zivilisirter Menschen, so verderbt, schwächlich und feige sind, dass jeder Barbar bei guter Gelegenheit ihre intellektuelle Macht vernichten kann? Woher kommt es? Einzig daher, weil die Buchdruckerkunst, ebenso wie die Dampfkraft (von dem Pulver zu geschweigen, welches die Gesellschaft in ihrer Todesgefahr schwerlich erretten wird), immer nur ein Mittel ist, nicht ein Prinzip. Beauftragt ihr die Buchdruckerkunst gesunde, kräftige, heilsame Ideen zu reproduziren, so wird sie in fruchtbarster Weise thätig sein und zur Erhaltung der Zivilisation beitragen; wenn aber im Gegentheile die Intelligenzen dermaassen verderbt sind, dass Niemand mehr der Presse philosophische, historische, litterarische Werke anvertraut, welche das Genie der Nation kräftig zu nähren vermögen, wenn die Pressen nur noch dazu dienen, um die ungesunden und giftigen Ausgeburten eines entnervten Geistes, die Produktionen von der Theologie der Sektirer, von der Politik der Libellisten, von der Poesie der Libertins zu vervielfältigen, — wie und wodurch könnte dann noch die Buchdruckerkunst der Zivilisation nützen? Man meint ohne Zweifel, dass durch die Leichtigkeit, womit sie die Meisterwerke des Geistes verbreiten kann, die Buchdruckerkunst dazu beitrage sie zu konserviren und selbst in Zeiten, wann die Sterilität des geistigen Lebens nicht erlaubt ihnen Rivalen an die Seite zu stellen, sie wenigstens dem Verständnisse der Nachdenkenden darzubieten. So ist es in der That. Um jedoch ein Buch aus der Vergangenheit hervor zu suchen und sich dessen zu seiner eigenen Belehrung zu bedienen, muss man schon ohne dieses Buch den besten Theil des gewünschten Vortheils, die Kraft eines aufgeklärten Geistes, mit sich bringen. Gerade in schlechten, der Aufbesserung bedürftigen Zeiten giebt man aber herzlich wenig auf die alten Schöpfungen, und Niemand denkt daran die Ruhe der Bibliotheken zu stören. Hält man viel auf das lange Leben, welches durch die Erfindung Guttenbergs den Erzeugnissen des Geistes gesichert sei, so ist dagegen zu konstatiren, dass mit Ausnahme einiger Werke einer gewissen Periode alle Bücher heut eben so schnell wie einst die Manuskripte dahinsterben. In einigen hundert Exemplaren abgezogen, verschwinden besonders die Bücher der Wissenschaft mit Rapidität aus der gemeinsamen Domäne, so dass man sie kaum noch mit Mühe

in grossen Sammlungen finden kann. Von den Myriaden ausgezeichneter Werke, welche seit dem Tage der ersten Presse veröffentlicht worden sind, ist die Mehrzahl gänzlich vergessen, diejenigen, von welchen man noch spricht, haben keine Leser mehr, und welche man nach 50 Jahren wiedersucht, deren Titel selbst sind im allgemeinen Gedächtnisse ausgelöscht. Ist ein Volk einmal dekrepide geworden, so kann die Gelehrsamkeit es gewisslich nicht mehr retten. Mit den geistigen Schätzen des Alterthumes war es ganz dasselbe; und doch waren diese in ihren Manuskripten viel weiter verbreitet, als man es zur Erhöhung der Verdienste der Buchdruckerkunst hat mögen bekannt werden lassen. Als die römische Dekadenz vollständig war, fand noch ein Jeder, wer nach Büchern verlangte, dergleichen vor, und Vergil ward allgemein gelesen. Danach, was aus dem Mittelalter nach so vielen Kriegen, Verwüstungen, Feuersbrünsten der Klöster und Schlösser uns noch übrig geblieben ist, kann man beurtheilen, wie viel litterarische, wissenschaftliche, philosophische Werke, weit über das Maass unserer Vorstellung hinaus, damals von den zeitgenössischen Federn vervielfältigt worden sind. — Man übertreibt also die wirklichen Verdienste der Buchdruckerkunst für Wissenschaft, Poesie, Sittlichkeit und wahre Zivilisation, und man würde viel exakter verfahren, wenn man sich vor Allem an die täglichen Dienste hielte, welche eine derartige zivilisatorische Erfindung den religiösen und politischen Interessen des Volksgeistes erweist. Ich wiederhole es: das, worauf der Stolz und das Selbstvertrauen der Zivilisation beruht, sind bestenfalls wundervolle *Instrumente*, welche aber von sich selbst nicht gut funktioniren können, wenn Hand und Haupt, die sie führen und gebrauchen sollten, lahm und verderbt geworden sind."

So beschliesst Gobineau dieses Hauptkapitel seines ersten Buches mit der wiederholten Mahnung, dass wir nicht die Resultate einer Zivilisation für ihre Ursachen nehmen sollen. Die Ursachen verlieren und die Resultate vergessen sich, wenn der Geist verschwunden ist, der sie hervorrief; oder, wenn sie fortbestehen, so geschieht es Dank einem neuen Geiste, der sich ihrer bedient und ihnen oft eine ganz andere Bedeutung verleiht, als ihre ursprüngliche war. Diese fortwährenden geistigen Oszillationen, dieses immer erneute Sichaufraffen aus dem Niedergange, in Folge fremder Einflüsse, hat eine jede Zivilisation, gleich der unserigen, für ein Zeichen ihrer Unsterblichkeit gehalten. Zurückblickend von ihrer erreichten Stufe — obwohl sie im Grunde stäts zu gleicher Zeit höher und niedriger als ihre Vorgängerinnen zu stehen pflegt, — hat eine Jede auf ihren zweifellosen Fortschritt in der Richtung ihrer unendlichen Perfektibilität geschworen. Was aber in der That sich aus jenen Oszillationen der Zivilisationsgeschichte als ein temporärer Fortschritt abhebt, was zur Befreiung des Geistes, zur Milderung der Sitten, zur Verfeinerung des Geschmackes, zur Veredelung des Glaubens beiträgt — was z. B. auch noch den Mulatten zu einer Betheiligung an der gesellschaftlichen Thätigkeit befähigt, wie sie für den reinen Neger nicht möglich ist —: das eben ist der Einfluss jener *weissen Race*, vornehmlich aber des arischen Stammes, mit der Geschichte welches merkwürdigen Einflusses, wo immer in den Schicksalen des Menschengeschlechtes er sich zeigt und die grossen Zivilisationen unserer Erde schafft, die folgenden Bücher des Gobineau'schen Werkes sich beschäftigen, und die vorliegenden Artikel unsere Leser fernerhin unterhalten werden.

II.

Assyrien und Aegypten.

Von den zehn Nationen, welche allein in der geschichtlichen Welt es zu eigenen, vollständigen „Zivilisationen" gebracht haben, gehören sechs dem arischen Stamme an, und die siebente (die assyrische) erlebt in der iranischen Renaissance ihr berühmtestes historisches Moment.. Diess ist das Siebengestirn des Völkerhimmels der *weissen Race*. Die Urgebirgsmassen Zentral-Asiens scheiden diese Geburtswelt aller historisch-europäischen Zivilisation von dem zweiten grossen asiatischen Kulturkreise, welcher der *gelben Race* angehörig in China sein Zentrum hat; während jenseit des Meeres in der hypothetischen Urheimat dieser Race die beiden untergegangenen Kulturen von Mexico und Peru noch unser ernstes Gedenken verlangen. Dass auch in diesen drei Zivilisationsgebieten der gelben Race gewisse Einflüsse der weissen sich vermuthen lassen, dahin führen uns gelehrte Hypothesen und Kombinationen, welche sich Gobineau nicht entgehen lässt. Einzig der *schwarzen Race* ist in aller Welt keinerlei eigene Kulturschöpfung nachzuweisen; vielmehr bildet sie den tiefen dunkelen Untergrund, worauf wir überall in dem südlichen Mutterlande der Geschichte treffen, wenn wir eine Zivilisationsschichte nach der andern vorsichtig abzuheben uns bemühen. Das ist die formlose Masse in ihrer unerhörten Fruchtbarkeit, „die Barbarei in ihrer ganzen Häslichkeit", was dort vor aller Zivilisation nicht allein den breiten Süden Asiens und ganz Afrika bedeckt, sondern auch bis zum Norden hinauf, nach dem Küenlüen und den japanischen Inseln hin, und gen Osten in die Polynesische Meerwelt hinein noch heute die letzten Spuren einer vorgeschichtlichen, allein auf die nichtssagende Macht einer massenhaften Urexistenz begründeten Weltherrschaft herrscherloser Knechte uns aufweist.

Gegenüber dieser weitausgebreiteten schwarzen Race zeigt sich am Nordrande Asiens und nach Europa hin, wie in einem gewaltig von Osten herüber am Eismeer entlang wimmelnden Zuge, die gänzlich fremdartige Menge der gelben Geschlechter, ohne jedoch auf zentralasiatischem Boden unmittelbar in Berührung mit der schwarzen Urmasse zu gerathen; dagegen erblickt man ihren Zug als frühe gespalten und an der Ostküste hinabdrängend, woselbst dann in der That die *malayische* Mischung bald von Statten gehen musste. Hieraus ist auf ein entschiedenes Hinderniss zu schliessen, auf welches in Nordwestasien die gelben Wanderer trafen, wodurch sie dort von der schwarzen Welt geschieden und zur Theilung ihres Zuges gezwungen, nicht aber verhindert werden konnten, sich in immer nachquellenden Mengen nördlich nach Europa hinein weiter auszubreiten. Dieses merkwürdige Hemmniss, offenbar ein Völkerstamm von zwar geringerer Zahl, aber besonders heroisch trotzender Kraft, muss identisch gewesen sein mit der zu den nämlichen frühesten Morgenstunden der Geschichte wie plötzlich von Norden her stossweise in die schwarze Welt sich hineinwerfenden kulturbringenden Macht der weissen Race. Gedrängt von endlich übermächtigen gelben Stämmen drangen so wiederum die einzelnen weissen Heroengeschlechter die weichenden schwarzen Schaaren

südwärts, und wenn sie nicht vermögen die vor ihnen wogende Ueberzahl der Wilden zu verjagen, so bemächtigen sie sich ihrer durch die höhere Kraft ihres Geistes und legen als Herrschende den Grund zu den ersten Weltreichen Westasiens.

Ueber *Turan* her treten diese weissen Geschlechter sogleich unter ganz bestimmten Formen einer all ihren späteren Verzweigungen gemeinsamen ursprünglichen Kultur in die Geschichte ein. Gemeinsam ist ihre Kosmogonie, ist ihre Urgeschichte, wie sie in einfachster Gestalt ältester Traditionen die Urkunden des alten Testamentes uns bewahrt haben; gemeinsam auch ist ihre stolze Kriegskunst vom Wagen der Heroen herab, ihre Technik, ihr Hirtenleben, ihre Pferdezucht. Die Bestätigung jener biblischen Traditionen und Mythen hat man in unseren Tagen aus den Keilinschriften jener wunderbaren, drei- bis viertausend Jahre alten, babylonisch-assyrischen Backsteinbibliotheken mit unglaublichem gelehrten Spürsinn abgelesen, und daraus zugleich die Belehrung geschöpft, wie nicht erst semitischem Geiste jene ältesten Gedichte und Berichte der Babylonier, Assyrer und Juden zu verdanken, sondern dass dieselben bereits das Eigenthum eines noch älteren Volkes gewesen sind, welches als *Turanier* von Akkad und Sumer erkannt, und anscheinend einer Sprache der gelben Race sich bedienend, schon lange vor der Einwanderung des semitischen Zweiges weisser Race in jenen Wiegenlanden des Euphrat und Tigris den schwarzen Sklavenmassen die Zivilisation einer weissen Herrschaft eingepflanzt hatten.*) Bisher bezeichnete man als vorsemitische weisse Einwanderer und erste Zivilisationsbildner die *Chamiten*, und sicherlich haben diese, wie in Nordafrika und Syrien, so auch in jenen mesopotamischen Reichen an der halbbarbarischen Vorkultur mitgearbeitet, und aus völlig schwarzen „Urkuschiten" die durch Bibl und Wort uns überlieferten rothbraunen Kuschiten des uralten Westasiens vermischend geschaffen. Dies aber braucht uns keineswegs zu hindern, für Assur und Babel neben oder vor den chamitischen Einflüssen der weissen Race, den neuen Forschungen gemäss, auch jene turanischen anzunehmen. Denn sehr natürlich führen diese uns gleichfalls auf älteste wesentlich weisse Ureinwanderer aus Norden, wie sie von dort, aus der nothwendigen Berührung und theilweise Mischung mit gelber Race, sogar deren angenommene Sprache verändert mit sich führend, zu allererst gen Süden sich ergossen haben. Turanier und Chamiten also waren die ersten herrschgewaltigen Stämmer der edleren und kräftigeren weissen Kulturkeime in jenem dunkelen Erdreich, das sie gleich seinen dunkelen Söhnen als einzelne übermächtig imposante Despotennaturen mit unbegränzter

*) Wer sich des Näheren über diese Turanier und ihren Einfluss auf die spätere assyrische Kultur, über diese selbst und das Wesen des semitischen Geistes überhaupt, auf Grund der wissenschaftlichen Forschungen bis in die neueste Zeit, in einer leicht ansprechenden Weise unterrichten lassen will, der lese das empfehlenswerthe Buch von Dr. Adolf Wahrmund, *Babylonierthum, Judenthum und Christenthum* (Leipzig, F. A. Brockhaus), auf welches wir in diesen Blättern noch einmal mit besonderem Referate zurückzukommen hoffen.

Rücksichtslosigkeit bis zur Austilgung der eingeborenen Sprachen unterwarfen und furchtbar gebietend unter Joch und Schwert behielten. Der Typus eines solchen asiatischen Urdespoten ist Nimrod, der grosse Völkerjäger, dessen Gestalt auch aus den Mythen der Turaner in Ninive als der göttliche Heros Izdubar, der älteste Herakles und Hephaistos asiatischer Sagen, uns wieder aufgetaucht ist und nach neuester Deutung auch dem Namen nach mit Jenem identisch erscheint. Mit der Gestalt des Nimrod in der Vorstellung der Völker hat aber auch in ihrer Geschichte selbst die ursprüngliche politische Organisation nimrodisch weisser Despotie über unterjochte schwarze Sklavenvölker sich erhalten und von Herrschaft zu Herrschaft, von Chamiten auf Semiten, im Verlaufe der Entwickelung weisser Zivilisationen sich weiter vererbt.

Eine jüngere Zivilisationsschichte aus der Einwanderung eines neuen Zweiges weisser Race, über der turanisch-chamitischen Urkultur, bilden die *Semiten*. Gewiss lag ihre erste Heimath, wie die der ganzen weissen Race, im Norden, und war es bei ihrem Herabdringen nach Süden das armenische Hochland, welches ihre Schaaren nach zwei Seiten westlich über Kleinasien nach Südosteuropa, und südlich in die chamitischen Lande bis nach Aethiopien hinein, vielleicht auch von Afrika zurück über Südwesteuropa, vertheilte. Doch ist auch die neuere Ansicht nicht unbegründet, wonach der eigentliche Sammelplatz der syrischen, später über die grossen Reiche in Mesopotamien und dem Nilthal sich ergiessenden Semiten vielmehr die südwärts ausgedehnte Halbinsel Arabiens gewesen sein soll, jene alte *officina gentium*, aus welcher von den Hyksos bis zu den Beduinen Mahomets stäts die wilden Eroberer-schaaren ursemitischen Charakters in die geschichtliche Welt hervorgedrungen sind, wo noch heute wie vor Jahrtausenden ein unruhiges Reitervolk in seinem Nomadenzustande die Wüsten durchstreift, von keinerlei fremdem Kultureinflusse berührt und bis zum Aufkommen des Islam in den einfachsten naturreligiösen Vorstellungen befangen, die an dem reichen Mythenwesen der Nordsemiten in den asiatischen Kulturlanden gar keinen Antheil haben. Als diese nomadischen Ursemiten über die Gränzen jener Lande nordostwärts eindrangen, trafen sie dort schon eine mit weissen Turanern und Chamiten gemischte Bevölkerung, der sie verwandtschaftlich näher stanlen, die sie nicht ohne Weiteres wie Thiere behandeln, unterjochen und zu Sklaven machen konnten. War die weisse Race ihrer Vorgänger in der allmählichen Vermischung mit der schwarzen Grundmasse des Volkes bereits geschwächt und durch den immer höher steigenden, in's Kolossale getriebenen Luxus ihrer Despotenwirthschaft verderbt: so führten nun die Semiten mit ihrem reineren Blute diesem schwindenden weissen Elemente eine erneute frische Herrscherkraft zu. Die ganze Fülle der dort schon auf das Reichste entwickelten Zivilisationsmischung wussten sie zunächst als geschickte Handelsleute, den allseitigen Bedürfnissen des Luxus durch erweiterte Verbindungen dienend, zum eigenen Vortheile auszunutzen. Auch als kräftigere, schmuckvoll gerüstete Söldnertruppen, besonders durch Hinzuziehung ihrer halbarischen, kriegerischeren Verwandten von Karien, Pisidien, Kilikien, Lydien, machten sie sich

der weit ausgedehnten Despotie bald unentbehrlich. So gelang es ihnen zuletzt selbst die dauernde Herrschaft über diese gemischten Massen an sich zu bringen, sich wohnlich in den grossen Stadtgründungen ihrer Vorgänger einzurichten, die geistige Einheit der asiatischen Zivilisation dergestalt durch Handel und Herrschaft zu befördern und den Weltreichen von Assur und Babel den grossartigen Weg durch die Geschichte der Jahrtausende weiter zu bereiten und siegreich zu verlängern. Die gewaltigen Bauwerke, deren Kolossalstyl mit ihren hohen Pforten und riesigen Unterbauten wir durch alle Welt bei Indern und Persern, Kelten und Slaven, bis zum Jenissei und Amur als die Architekturform urzeitlicher Herrschgewalt verbreitet finden, hier für die chamitischen Despoten von der frohnenden Menge unterworfener schwarzer Barbaren errichtet, Pallast- und Tempelwände wie ganze Felsabstürze riesenhaft bedeckt mit den künstlich gemeisselten Inschriften und bunten Skulpturen aus dem üppigen Farben- und Formengeiste des durch die heisse Sensualität seiner wilden Volker zu sinnlichster Kunstausübung befeuerten weissen Herrscherstammes, gefüllt und überhäuft mit dem, semitischer Handelshilfe verdankten, unermesslichen Reichthum von kostbaren Stoffen und Edelsteinen, urgeschichtlichem Komfort aller Art und aller Welt: das war die Blüthe der asiatischen Kultur, in deren berauschende Herrscherwonnen neubefruchtend, verfeinernd, und am Genusse sich selber vergiftend, die Grosskönige des Semitenstammes, die stolzen Walter assyrischer Zivilisation, sich nunmehr prachtvoll weltgebieterisch niedergelassen hatten.

Als der erste dieser semitischen Despoten wird um das Jahr 2000 *Sargon* genannt, welcher in seiner Residenz *Agane* bei Sippara die erste jener grossen Bibliotheken, eine Sammlung der altakkadischen Werke, anlegte. Der Katalog derselben ist uns noch erhalten und überrascht uns u. A. durch die ganz moderne Anweisung, dass der Bibliothekar gegen schriftliche Angabe der betreffenden Nummer das gewünschte Werk dem Besucher einhändigen werde.*) Gewiss ein beachtenswerthes Merkmal der hohen Entwickelungsstufe bereits jener ältesten westasiatischen Zivilisation! 300 Jahre nach Sargon begründeten die aus Medien stammenden arisch-turanischen Kuduriten von Susa (Elam), die Nachkommen jenes Kudur Lagamer, des Zeitgenossen Abrahams, eine vorübergehende Zwischenherrschaft der *Kossaer* (wie ihr Volk nach der kuschitischen schwarzen Urbevölkerung genannt ward) und erhoben *Babylon* zur Hauptstadt des Reiches. Minder zahlreich gingen sie bald unter in der Masse der schwarzen Mischvölker, und immer neue Zuflüsse semitischen Blutes brachen ihre Macht. Durch diese Zuflüsse, welche zugleich die Herrschaft von Babylon nach *Assur* und *Ninive* hinüberführten, erhielt sich Assyrien an der Spitze der semitischen Länder und drang mit der Uebermacht seiner Zivilisation bis nach Baktrien und an die Gränzen Indiens, nach Phönikien und in die Ebene von Troas vor. Dort erschien zur homerischen Heroenzeit der Assyrier Innerasiens den Hellenen bereits als schwarzfarbiger *Memnon*.

*) Wahrmund, Babylonierthum etc. S. 56.

ein sagenhaftes Zeichen von dem verdunkelnden Einflusse der stäts intimeren Mischungen mit den unterworfenen Massen der Urbevölkerung. Die asiatischen Griechen, die Repräsentanten eines ursprünglich stärkeren Prozentsatzes des edelen *arischen* Blutes, wurden als die bevorzugten Faktoren des Handels von Ninive und Babylon die natürlichen Bundesgenossen Assyriens gegen die Ohnmacht von Tyrus. So lebten auch sie wie ganz Innerasien unter dem semitisirenden, Alles beherrschenden Einflusse des Weltreiches, wenn auch die einzelnen Stämme sich noch möglichst in ihrer Eigenart zu erhalten suchten. Ein viel Anderer solcher in ihrer Art konservativer Einzelstämme waren die *Juden* im syrischen Kanaan, welche für uns, abgesehen von der Entstehung des Christenthumes in ihrer Mitte, eine besonders hervorstechende Bedeutung dadurch erlangt haben, dass sie gerade den spezifisch *semitischen* Geist mit scharfer Exklusivität auf die Spitze getrieben bis in unsere modernste europäische Gegenwart hineingetragen haben; während die Assyrier und Babylonier des Alterthumes in ihnen nur gleichsam den zweiten Aufguss der eigenen heidnischen Zivilisation zu finden vermochten. Im Norden aber von Judäa, im Lande Zeir oder Edom, hauste troglodytisch das wilde Volk der *Chorner*, bei denen einst Esau lebte und freite, denen auch Goliath angehört zu haben scheint, und die das Buch Hiob erwähnt: ein letzter Rest der schwarzen Urbevölkerung auch dieser syrischen Lande. So tief gesunkene Volker sind stäts entweder Neger oder Finnen; so gross ist die absolute Superiorität der Weissen über den Rest des menschlichen Geschlechtes, dass man sie niemals, auch durch die schwersten Leiden nicht, in einen solchen entehrenden Zustand der niedrigsten Barbarei hinabgedrängt erblicken wird; wenn auch andererseits geistige und sittliche Beschränkungen, Verirrungen und Verderbnisse, zumal bei einem frühe in eine unheroische Richtung der Lebensthätigkeit gerathenen, ursprünglich weissen Stamme, wie der syrisch-semitische, aus fremder dunkeler Mischzivilisation her über reinere arisch-europäische Lande ergossen, als ewiges Beispiel dämonischer Möglichkeiten unter unseres Gleichen einen Schrecken der Geschichte auszubilden und fortzupflanzen berufen waren.

An der Mittelmeerküste des syrischen „Niederlandes" (Kanaan), entwickelte sich zu seiner höchsten Blüthe jener *semitische Handelsgeist*, auf dem Grunde der dort schon zu Abraham's Zeit vorhandenen chamitischen Zivilisation. Die Bibel nennt neben Kusch und Mizraim (Dualform für beide Aegypten) auch *Put* und *Kanaan* als Söhne des Cham. Der Stamm Put entspricht dem ägyptischen Volksnamen Punt im Lande Puna an beiden Seiten des rothen Meeres, wonach auch die späteren Punier und Punici (Phönizier) hiessen, letztere als rothbraunes Mischvolk aus schwarzen Kuschiten und weissen Chamiten von den Griechen umlautend als *φοίνιξ* (Rothe) bezeichnet.*) Dieser an den Küsten verbreitete und zu historischer Zeit in Syrien konzentrirte chamitische Stamm, welcher im judäischen Hinterlande seine

*) Wahrmund a. a. O. S. 16 ff.

gelehrigsten Schüler und Nachfolger finden sollte, vertauschte Handelswaaren, errichtete Stapelplätze und Märkte an allen Küsten Afrika's und Europa's und verkaufte die bearbeiteten Stoffe weiter nach Assyrien und Aegypten, den grossen Kulturländern, von deren politisch-sozialen Zuständen daher Handel und Glück der Phönizier durchaus abhängig waren. Als auch nach Syrien die semitische Einwanderung gelangte, beliess sie den chamitischen Königsfamilien zwar den vollen Glanz und Luxus ihres Standes, bildete aber selbst eine über die Mischrace mächtige, die Königswürde beschränkende Aristokratie. Ein eigentliches asiatisches Despotenthum vermochte sich hier, in dem nach aussen hin vielfältig geschäftigen Handelsstaate, der selbst gänzlich unter dem Einflusse des assyrischen Weltreiches stand, nicht auszubilden. Dafür aber erhob sich einerseits über die hier bei Handel und Wandel leichter als anderswo gemischten Schichten der Bevölkerung die scharfe, kalte Gewalt des abstrakten *Gesetzes*, wie es aus dem Sklavensinne der Schwarzen und dem Ordnungssinne der Weissen ursprünglich entwickelt, durch die Geschichte sich fortvererbt hat und noch heute unsere Zivilisation in seiner jüngeren Form als „römisches Recht" beeinflusst. Andererseits regte sich eben dort unter den stäts erneuten Zuzügen und Anwerbungen verschiedenartigster Arbeiter, Matrosen u. s. f. bald ein *demokratisch-demagogischer* Geist gegen die Aristokratie, welchem auch die Könige ein williges Ohr, und selbst einige der schon verderbten Adelsgeschlechter ihre Unterstützung liehen. Vertrieben bildeten sich dann aus Solchen die Chefs der Kolonien; doch auch im Mutterlande ward der Geist der Emporkömmlinge, wie sie die Macht des Geldes zahlreich hervorbringt, unterstützt durch den Einfluss der Polygamie, mit der Zeit zum Geiste der Herrschaft. So kam es zur Revolution: 829 wanderte ein grosser Theil der Aristokratie aus und gründete *Karthago*. Verlor nun gleich Tyrus durch die Auswanderung des Adels an Macht, und schaarten sich neue Kolonien um die Patrizierstadt, so unterhielt doch diese nicht minder die Verbindung mit dem Mutterlande, an welches sie dieselben Handelsinteressen fesselten, welche Jenem auch die alten Kolonien treu erhielten und ihr allzumächtiges Anwachsen verhinderten, da es vornehmlich auf die Verbreitung möglichst vieler Handels- und Stapelplätze an den Küsten des Mittelmeeres ankam. Endlich aber, nachdem schon die Mutterstadt assyrische, persische, makedonische Herrschaft hatte müssen über sich ergehen lassen, fiel auch die mächtigste punische Tochter Karthago, weil sie, mit dem ganzen Sinne auf das Meer gerichtet, zur Zivilisirung ihrer unterworfenen Völkerschaften nichts gethan, sie vielmehr nur als dienende und arbeitende Masse mit einer solchen chamito-semitischen Grausamkeit behandelt hatte, dass ihnen selbst Rom hernach Befreiung bedeuten konnte. Wenn aber als das Erbtheil der *ost-semitischen* Reiche jene üppig-gewaltsame assyrische Zivilisation durch alle Weltherrschaften und zuletzt durch das selbst orientalisirte Rom als *Latinismus* und *Renaissance* bis auf unsere Zeit herübergekommen ist: so hat dagegen der *west-semitische* Geist Phöniziens, mitsammt seiner karthagischen Fortsetzung, in den durch das römische Reich und alle seine

europäischen Spielarten verbreiteten *Juden* seine persönlichste Unsterblichkeit in unserer Mitte bewährt und auch unsere nachgeborenen assyrischen Herrschgewalten, wie zur Vergeltung für den Sturz von Tyrus, Karthago und Jerusalem, unvermerkt mit goldener Faust in die Tasche gesteckt. Zum Glück aber giebt es noch ein drittes Erbtheil aus dem Süden, welches, ursprünglich mitgeschaffen und fernerhin vorzüglich fortgebildet durch das edelste Racenelement des *arischen* Stammes, jenen dämonischen Zivilisationen der Gewalt und List, der Herrschaft und des Handels gegenüber, eine ideale Kultur des Geistes darstellt, deren erste kraftvolle Keime wir aufzusuchen haben im Lande Mizraim an den uralten Gestaden des heiligen Nil. —

Die ältesten bildlichen Denkmale der ägyptischen Kultur zeigen uns einen schönen und edelen Typus weisser Race, beeinflusst von Typen flachhaariger Schwarzer und wollköpfiger Neger. Auch hier haben wir also eine Mischung von Schwarz und Weiss, deren besondere Geschichte eine der Assyrischen entschieden fremde Zivilisation in die Welt einführen sollte. Wir wollen an dieser Stelle zunächst einen jüngeren, besonders namhaften Aegyptologen darüber reden lassen, dessen populär zusammenfassende Darstellung des jetzigen Standes der Wissenschaft von „Ursprung und Entwickelung der altägyptischen Religion" (Gegenwart, 1882, Nr. 1) bemerkenswerth übereinstimmt mit den vor einem Menschenalter durch Gobineau vertretenen Ansichten. Georg Ebers sagt a. a. O.:

> „Die Ureinwohner Aegyptens sind Afrikaner gewesen, aber es hat sich schon in frühester Zeit ein asiatischer Völkerstrom in das Nilthal ergossen, sich die autochthone dunkelfarbige Bevölkerung dienstbar gemacht und sie sich bis zu einem gewissen Grade assimilirt. Die Einwanderer fanden in dem eroberten Lande eine der Anbetung von Thierfetischen ergebene Bevölkerung; sie selbst brachten sabeische (?) Kulte aus ihrer Heimath an den Nil. Diesen gaben sie nach und nach eine den eigenartigen Bedingungen ihrer neuen Wohnsitze angepasste Gestalt und zogen auch die Thierfetische der Ureinwohner mit in den Kreis ihrer Verehrung. Gemäss der höheren Begabung ihres Stammes gaben sie diesem kindlichen Dienste einen tieferen geistigen Inhalt und benutzten die Thierform, um eines ihrer Verehrungswesen von dem andern zu unterscheiden. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die heilige Thiersymbolik aus demselben Volksgeiste hervorgegangen ist, der die Hieroglyphenschrift und die späteren Lehren von dem Leben der Seele nach dem Tode — ersonnen hat. Der fetischen Kulte, d. h. die Verehrung besonderer Thiere, scheint aus sehr früher Zeit zu stammen; sie wurden beibehalten, aber mehr und mehr vergeistigt und mit dem Gestirndienst der Einwanderer in Zusammenhang gebracht. So erklärt sich manches den asiatischen Völkern Gemeinsame in der ägyptischen Religion".
>
> „Die Asiaten konnten ihr Blut nicht reinhalten, sondern sahen sich zum Theil genöthigt, mit eingeborenen Weibern Ehen zu schliessen. Ihr Führer vertheilte das Land unter seine Getreuen, und jeder neue Grundherr überliess es den Eingeborenen seine Aecker zu bestellen, sein Vieh zu hüten, die Schiffe, deren er bedurfte, zu bauen und jedes andere Handwerk für ihn zu üben. Ihm selbst war es in langer Friedenszeit gegeben, seine Kraft an geistigen Aufgaben zu versuchen, und sich auch die Seele des mit den Waffen unterworfenen Volkes unterthänig zu machen. So entstand jene Priesterschaft, welche uns noch auf den früheren Denkmälern keineswegs als eine nur mit den Angelegenheiten des Kultus betraute

Hierarchie, sondern vielmehr als eine locker verbundene Genossenschaft entgegentritt, welche sich um die Person des Königs schliesst, neben geistlichen Würden auch weltliche, sogar militärische Aemter bekleidet, und sich mit Eifer der Verwaltung der Domänen hingibt. Im Kreise dieser bevorzugten Schaar ist Alles ersonnen und mit dem Gemüthe erfasst, durchgearbeitet und zur Ausführung gebracht worden, was der ägyptischen Weisheit unter den anderen Völkern des Alterthumes ein so hohes Ansehen verschafft hat."

„Die ältesten vorhandenen Denkmäler und auf ihnen gefundenen Inschriften sind allesammt und ohne Ausnahme Produkte einer hochentwickelten, in sich abgeschlossenen Kultur und von einem Volke hergestellt, welches Ackerbau treibend, unter einem vielfach gegliederten Verwaltungsmechanismus, an allen Segnungen eines wohlgeordneten Staatsverbandes theilnahm!"

Da nun diese älteste ägyptische Kultur sich von der chamito-semitischen Zivilisation in Asien sehr bestimmt unterscheidet, und von den beunruhigenden Elementen der späteren nachweisbar semitischen Einflüsse (Hykos) darin noch nichts zu merken, vielmehr erst jene eigenthümliche Kulturkraft gesammelt und befestigt ist, welche hernachmals auch jene gewaltigen Einflüsse zu überdauern vermochte: so vermuthet Gobineau in der ältesten Einwirkung weisser Race auf Aegypten nicht so sehr die Zivilisationsthätigkeit eines reinchamitischen Einwandererzweiges, als wie einer erobernden Heldenschaar von dem edelen *arischen* Stamme. Dass sehr frühe schon eine Verbindung zwischen Aegypten und dem arischen Nordindien, ja, über dasselbe hin bis nach China, bestanden habe, beweist allerdings das Vorhandensein indischer Edelsteine und chinesischen Porzellans bereits in Pyramiden des 16. Jahrhunderts. Man braucht daneben jenen unleugenbaren alten chamitischen Einfluss, zumal an der Nordküste Afrika's, durchaus nicht in Abrede zu stellen, welcher ja auch in der ägyptischen Sprache hervortritt; aber wie man noch nicht aufgehört hat auch in dieser Sprache arische Elemente aufzuspüren, so wird man auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen der ägyptischen und indischen Mythologie (z. B. ähnlich geartete kosmogonische Vorstellungen, gemeinsamen Stier- und Schlangendienst) bestätigend zugeben müssen. Während es den gelehrten Bemühungen eines Lauth noch nicht gelungen ist, gerade jene ältesten, noch vorassyrischen, Sagen Westasiens auch in Aegypten überzeugend nachzuweisen,*) bleibt der ersichtliche grosse Unterschied bedeutungsvoll, welcher besteht zwischen der wilden Brutalität jener asiatischen Religionen, die sich dort der Verbindung des Chamitismus und Semitismus mit der übermächtig einwirkenden schwarzen Barbarei verdankten, — und der sittlichen Milde und geistigen Erhabenheit, die sich hier in der ägyptischen Religion vielmehr des Thierfetischismus der Schwarzen zu einer so tiefsinnigen Symbolik des Höchsten und Edelsten aus der Geisteswerkstatt der weissen Race verklärend bemächtigen konnte. Damit war ein Sieg dieser Race über die Barbarei dokumentirt, wie er dem Charakter ihres reinsten und gebildetsten indo-arischen Stammes durchaus zu entsprechen scheint. — Auch die Uebereinstimmung indischer und ägyptischer Zivilisation in der sozialen Organisation

*) Wahrmund, a. a. O. S. 107 ff.

der Kasten musste von jeher auffallen, wenn auch bei näherer Betrachtung sich Unterschiede herausstellen, die jedoch wiederum nur für die grössere Milde der Aegypter zeugen. Es ward bei ihnen weniger auf die reine mütterliche Abkunft als auf die Fortsetzung der gleichen Gewerbe gesehen; sodass selbst Könige wie Amenophis I mit Negerinnen vermählt sein konnten, Amenophis II also ein Mulatte war, während in Thirrhaka sogar ein Schwarzer den Thron bestieg. — Den reinsten Ausdruck der weissen Race, und zwar insbesondere des tiefreligiösen Sinnes gerade des arischen Stammes, dürfen wir aber in der ägyptischen Priesterherrschaft bemerken, welche sich ebensosehr von dem Charakter der chamito-semitischen Priesterschaften unterscheidet, wie sie dem des indischen Brahmanenthumes nahe kommt. Könige und Krieger sind den Priestern untergeordnet, ja, der König musste, um seine Würde zu erlangen, Priester werden und genoss dann auch priesterlicher Ehren, daher er von vornherein weit geachteter war als etwa in Phönizien. Wo aber Priesterherrschaft ist, da herrscht auch mehr Intelligenz wie bei der Gewaltherrschaft, und edeler, durchgeistigter bilden sich Religion und Staatsverfassung aus. Dass die ägyptische Zivilisation sich so lange erhielt, verdankte sie dem Umstande, dass während der Periode ihrer Ausbreitung das in seiner Priesterschaft vornehmlich verkörperte *arische* Blut noch herrschend war und für die sichere Begründung so fester Staatsformen Sorge trug, wie sie selbst unter späteren Revolutionen in den höheren Kasten sich aufrecht zu erhalten vermochten.

Eben diese Stabilität Aegyptens bildet den grössesten Gegensatz zu der ewigen Lebendigkeit in den asiatischen Zivilisationen. Die semitischen Zuflüsse über die Sinaihalbinsel, denen sich auch Aegypten nicht ganz verschliessen konnte, fanden doch bei Weitem nicht in solcher Stätigkeit und Masse statt wie auf dem weiten asiatischen Festlande; sondern sie genügten gerade, um die herrschende Potenz der weissen Race dem schwarzen Grundelemente gegenüber neu zu stärken und demselben unter den bewahrten älteren Kulturformen dauernd die Waage zu halten. Mochten die Semiten ihre Baal und Astarte mit nach Aegypten bringen, den altwürdigen Geist ägyptischer Litteratur durch ein beweglicheres Litteratenwesen in Unruhe versetzen*), im Staate selbst seditiose und revolutionäre Neigungen befördern, das Gelüst nach Gewinn und kriegerischer Machtentfaltung erwecken: assyrische Entsittlichung und Welteroberungspolitik blieb dem eigentlichen Aegypten in seiner priesterlichen Kultur ein fremdes Element. Der grosse Eroberer Sesostris ist ein Fabelwesen, bald vor Menes versetzt, bald mit einem Ramses identifizirt, und die Denkmäler, die er ausserhalb Aegyptens hinterlassen haben soll, bewähren sich nur in Nubien und auf der Sinaihalbinsel, während das von Beirout sich als assyrisch erwiesen hat. Auch wissen die anderen Völker nichts von einer ägyptischen Herrschaft. Bis zum 17. Jahrhundert v. Chr. kennt man Aegypten in der übrigen Welt so gut wie gar nicht; was man

*) Wahrmund, a. a. O. S. 119 ff.

darin sich vollziehen sieht, sind die friedlichen Arbeiten grosser Bauten und Anlagen, vernünftiger Landbebauung und sittlicher Geistesbildung. Wie anders klingt uns der Ruhm eines assyrischen Despoten und eines ägyptischen Pharaonen! So schreibt der *Assyrier* Assur-Nasir-Habal hochleuchtend auf die stolzen Felsenberge seines Reiches*):

„Den Thron meines Königthums habe ich fest gegründet, mit dem Scepter der Herrschaft über die Menschen habe ich meine Hände beladen. — — Ihre Städte zerstörte ich, warf sie um und verbrannte sie mit Feuer. Zweihundertsechzig ihrer Krieger fing ich mit den Waffen; ihre Köpfe schnitt ich ab und häufte sie zu Pyramiden. Die Uebrigen von ihnen, wie die Vögel in ihr Nest, flohen in die Höhlen der Berge; ihre Beute und Schätze holte ich von den Bergen herab. Den Buba, Sohn des Babuja, den Befehliger der Stadt Nistun, liess ich schinden in der Stadt Arbela und besleckte mit seiner Haut die Mauern. In jener Zeit verfertigte ich ein Bildniss meiner Gestalt und schrieb darauf die Geschichte meines Ruhmes".

Aber von der dunkelen Steinwand seines stillen Grabes bei Biban el Muluk redet zu uns der todte Pharao von *Aegypten*:**)

„Ich habe gelebt von der Wahrheit und habe mich genährt mit Gerechtigkeit. Was ich den Menschen gethan, war voll Versöhnung, und wie ich Gott geliebt, das weiss Gott und mein Herz. Ich habe Brot den Hungrigen, Wasser den Durstigen, Kleider den Nackten gespendet, und dem Wanderer gewährte ich ein Obdach. Durch Opfer ehrte ich die Götter und durch Todtenspenden die Verstorbenen."

Derselbe Sinn der Gerechtigkeit und Milde gegen alle Menschen, der Wahrheitsliebe und Gottesfurcht, spricht aus jenem Todtenbuche, welches in Rollenform jeder Mumie in's Grab gelegt ward zur Entlastung der Seele vor den Richtern der Unterwelt, und aus jenem „ältesten Buche der Welt", dem sogenannten Papyrus Prisse (in der Nationalbibliothek zu Paris), dessen Schluss die vor fünf Jahrtausenden von einem königlichen Prinzen verfassten „Unterweisungen des Ptah-Hotep" bilden. Von ihnen sagt der Aegyptologe H. Brugsch:***)

„Der erstaunten Neuzeit rufen sie mit lauter Stimme zu: Du jüngstes Kind des Menschenthumes, was du als sittliche Grundlage erkannt, und als Errungenschaft des Fortschrittes erkämpft zu haben glaubst, das habe ich dreiundfünfzig Jahrhunderte vor deiner Zeit längst gewusst und habe es den damals lebenden Mitmenschen gelehrt: die Menschenliebe und die Menschenwürde, die Pflicht und die Freiheit".

Schon in diesen ältesten Ueberlieferungen ägyptischer Geisteskultur finden wir, neben dem für den semitischen Geist immer so fremdartigen Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, auch eine tiefe Erkenntniss von der Alleinheit, Allgegenwärtigkeit, Allmacht und Allgüte der ewigen, unsichtbaren und unbegreiflichen Gottheit, deren unbekannter Name, umschrieben durch die Worte „ich bin, der ich bin", als heiliges Geheimniss den Todten in das Grab mit-

*) Wahrmund, a. a. O. S. 99.
**) Wahrmund, a. a. O. S. 130.
***) Wahrmund, a. a. O. S. 113.

gegeben ward, und als deren Kinder nicht etwa nur alle Aegypter, sondern alle Menschen der Erde, alle Geschöpfe des Weltalls galten. Hier holten sich die Juden einst, wenigstens im Geiste ihres hohen priesterlichen Führers (der auch jene Worte des heiligen Geheimnisses in die semitische Sprache übertrug*), eine reinere, vergeistigte Gottesvorstellung, welche durch die ganze Geschichte des Judenvolkes mit dem sinnlich-heidnischen Semitismus seines eigenen Blutes schwer zu ringen hatte. Aber wie eng und düster, wie beschränkt auf die Bedeutung eines spezifisch jüdischen Nationalgottes neben den Baal, Melkarth und Dagon, den „Greueln und Scheueln" der semitischen Brüder, erscheint uns dort immer noch jener ägyptisch veredelte Jehovah, — wie ganz und echt assyrisch bekundet sich fernerhin in ihrem gelobten Lande der Sinn und die Ausdrucksweise dieser wunderlich frommen Hebräerstämme! Welche Jahrhunderte der religiösen Wirren und Irren, bis der reine göttliche Kern jenes uralten Erbtheiles aus Gosen, neu befruchtet durch die ägyptischen Traditonen der Essäer, in der Person und der Lehre Christi zu seiner, die semitische Heidenschaale siegreich abstreifenden, göttlichsten Blüthe kam! Aber auch diese ideale Lehre der im Tode sich offenbarenden ewigen Gottheit der Liebe und der durch die Auferstehung bewährten Unsterblichkeit der Seele, sie musste zu ihrem weltbesiegenden Lebenslaufe erst aus dem Schooss der semitischen Völker in die reinere und freiere *arische* Welt von Europa hinübergetragen werden. Und diess war dieselbe Welt des Hellenismus, welche, während sie in Aegypten eindringend dessen endliche Dekadenz herbeiführte, für sich selbst aus Aegypten her die edelen Grundlagen der eigenen philosophischen und wissenschaftlichen Bildung, und damit die ursprüngliche Basis unserer gesammten okzidentalen Geisteskultur sich erworben hatte. So finden wir die Wurzeln unseres geistigen und sittlichen Lebens dort an den geweihten Gestaden des homerischen Götterstromes Aigyptos, wie die thätige Vermittlerschaft all dieser Zivilisationsmomente bei den wesentlich arischen Stämmen der asiatischen und europäischen Hellenen. Nur für den glänzendsten Ruhm dieser Hellenen, für ihre erhabene und schöne Kunst, müssen wir uns auf eine semitisch-assyrische Herkunft verwiesen sehen, welche ihrerseits wiederum mit der ägyptischen Kunst gemeinsame Wurzeln hat, die aber nicht wie die der anderen altägyptischen Kulturelemente, Religion, Moral und Wissenschaft, der arischen Bodenschicht angehören, sondern tiefer hinabhangen bis in den allgemeinsamen Urgrund der schwarzen Race.

Wem die ideale Herrlichkeit hellenischer Kunst vor Augen steht, der wird es sehr verwunderlich finden, wenn ihm zugemuthet wird, darin ursprünglich eine Kunst der Neger, also eine „schwarze Kunst", sehen zu sollen. Dennoch enthält jene Idee Gobineau's eine leitende Wahrheit, welche man nicht verkennen kann, wenn man sich mit Wurzel und Entwickelung der Idee selbst erst vertraut gemacht hat. Die Idee wurzelt nämlich in der

*) Wahrmund, a. a. O. S. 119; ägypt. nuk pu nuk = hebr. ehjeh ascher ehjeh, 2. Mos. 3 14.

zweifellos richtigen Beobachtung, dass einerseits der Ursprung aller Kunst, und die erste Anlage dazu bei dem Menschen, in einer bedeutend erhöhten Kraft der Sinnlichkeit zu finden ist; und dass andererseits eben diese starke Sinnlichkeit unter allen Urstämmen des Menschengeschlechtes das hervorstechende Charakteristikum gerade der schwarzen Race bildet. Weder die ebenso charakteristische Nüchternheit der gelben Race, noch die hervorragenden Verstandeseigenschaften der weissen allein für sich, vermag man sich als die Quelle jener ersten überströmend sinnlichen Erscheinungen menschlicher Kunst zu denken, auf welche auch geschichtlich die späteren, höheren Entwickelungsmomente derselben zurückzuführen sind. Aus dem Süden stammt die Kunst, deren orientalische Erbschaft die Hellenen aufgenommen und ausgebildet haben: aus jenen weiten asiatischen Kulturlanden, welche wir als die Urheimath der schwarzen Race kennen gelernt haben. Die glühende Sinnlichkeit dieser Urrace äusserte sich zunächst, und zwar unvergleichlich stärker, wilder, üppiger, und daher produktiver als bei den übrigen Naturvölkern, in der Freude an der Bewegung, am Rhythmus, der Urform für Tanz und Musik, und ferner auch in der brennenden Lust des Auges an der Farbe, an bunter Zier und glänzendem Schmuck, den ersten Keimen bildender Kunst. Ist es nun gerade die bildende Kunst, welche in so gewaltigen Erzeugnissen der Architektur und Plastik aus jenen schwarzen Kulturlanden uns entgegen tritt, so müssen wir doch auch bemerken, dass weder diese noch eine andere Kunst sich jemals dort entwickelt hat, wo die schwarze Race ganz sich selber überlassen blieb, vielmehr einzig da, wo eine entschiedene Mischung mit der weissen Race stattgefunden hat. Dies ist also das unbedingt nothwendige Komplement jener Idee: wenn auch die Anlage zur Kunst dem Schooße der schwarzen Race *entstammt*, so *entwickelt* sich die Kunst selbst doch nur durch die Geistesthätigkeit der weissen Race. Natürlich wird also, jemehr die schwarze Race ursprünglich in einem künstlerisch-thätigen Volke vertreten ist, dessen Kunst um so sinnlicher geartet sein; und wenn wir sehen, wie Aegypten und Assyrien gerade in dem an dem Sinne sich richtenden grossen Style ihrer Kunst zu vergleichen sind, so werden wir hierfür die gemeinsame Quelle in der beiden Kulturländern gemeinsamen Grundschicht der schwarzen Race zu finden haben. Mit Ueberschwänglichkeit wirft sich die assyrische und ägyptische Sensualität auf die verführerischen Manifestationen der Materie; in ihren Skulpturen bleibt das Gesicht ohne Ausdruck gegenüber dem mächtigen und übermächtigen Streben, in dem Körper und seinen Gliedern den vollen sinnlichen Ausdruck der Gestaltung und Bewegung hervorzubringen. Eine solche wilde Trunkenheit der Sinne verhindert aber die Erhebung der Kunst zum Idealen und Schönen; „man sucht die Thatsache und nicht den Gedanken“; und so ist es denn die siegreiche Herrschaft der Imagination über die Vernunft, der Sensualität über die Spiritualität, was alle die grossen Kunsterscheinungen in den beiden uralten Kulturgebieten des Südens charakterisirt. Alles, was dagegen in diesen Kulturen ordnende, maassgebende, organisirende

Verstandesarbeit war, das ist das Werk der weissen Race; und selbst in der Kunst sehen wir den ägyptischen Geist immerhin noch minder tief in die maasslose Glut der Sinnlichkeit eingetaucht als den assyrischen, weil dort ein reinerer, edelerer und in sich kräftigerer Zweig der weissen Race die Herrschaft ergriffen hatte. Durch den herrschenden Geist der weissen Race muss die Sinnlichkeit der Kunstanlagen geregelt, die Materie durch die Idee verklärt werden, damit wirklich ideale und schöne Kunst sich entwickeln könne. Nur wo das weibliche gebärende Element der schwarzen Race sich mit der männlichen befruchtenden Kraft des Geistes der weissen Race verbindet, da entsteht wirklich *Kunst*.

Nun sehen wir in unseren Tagen die höchste Kunst der neuen Zeit, die *symphonische Musik*, gerade auf einem Boden entwickelt, der noch immer dem verhältnissmässig reinsten Zweige des edelsten *arischen* Stammes, dem germanischen, angehört. Die symphonische Musik ist die deutsche Kunst, und von jenem schwarzen Urelemente ist darin nichts mehr zu verspüren, als etwa der rein geistige Einfluss der selbst geistigsten Blüthe des Orients: der christlichen Religion. Doch wie diese, so bekundet uns auch unsere Musik vielmehr die Abkehr der Seele von der Sinnlichkeit, den Tod der Materie für die Freiheit der Idee, und die tiefste Einkehr der Seele in sich selbst zu einer verklärten Auferstehung der Welt in dem tönend bewegten Spiele ihrer ewigen Ideen. Um diese ihre höchste Idealität zu erreichen musste die Kunst aus dem sinnlichen Süden in den geistigen Norden ziehen, wo es dann die ursprünglich sinnlichste Kunst selber war, die den Siegeskranz der Erlösung im Geiste errang. Durch ihre grossen nordischen Meister germanischen Namens ist der Welt wahrlich ein noch höherer Triumph der weissen über die schwarze Race, des Geistes über die Sinnlichkeit erkämpft worden, als wie einst in der Religion und Weisheit des alten Aegypten, — soviel höher, als der mit dem Chorgesange gekrönte Symphoniesatz Beethoven's über dem kuhhäuptigen Menschengebilde der göttlichen Sängerin Isis steht. Jene altägyptische Religion und Weisheit aber und diese neugermanische musikalische Kunst, sie Beide sind allerdings das Höchste, was in ältester und jüngster Zeit auf jenen edelsten Kulturgebieten der menschliche Geist aus eigener Kraft hervorgebracht hat; zugleich jedoch bildet das wunderbare und geheimnissvolle Verbindungsglied zwischen diesen beiden hehren Blüthen menschlicher Kultur über die Jahrtausende hinweg das Göttlichste, was jemals zur Erde herabgekommen ist: das *Christenthum*.

Im Verlange des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Grossel, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September. Oktober. — Doppelstück. Zweite Hälfte. — 1882.

Inhalt: — Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke von Hans v. Wolzogen. III. Indien und China. — Senta's Verhältniss zu Erik und zum Holländer. Eine psychologische Studie von F. Stade. I. II. — Litteratur: Renan „Marc-Aurèle" von H. v. Stein. — Constantin Frantz „Zur Reform des Steuerwesens" von B. Förster. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Ueber das musikalische Drama von Fr. Rochlitz, mitgetheilt von K. Alberti. —

Die Ungleichheit der menschlichen Racen.

Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke

von Hans v. Wolzogen.

III.

Indien und China.

Derjenige kräftigste und edelste Stamm der weissen Race, welcher späterhin einen Zweig unter dem Namen der *Meder* in das assyrische Kulturgebiet entsandte, um dort die semitische Herrschaft vom Throne der Weltgeschichte zu stürzen, wie er lange vordem schon durch einen anderen Zweig in das kuschitisch-chamitische Afrika die Fruchtkeime der *ägyptischen* Kultur hatte hinüber tragen lassen: dieser vornehmste Stamm, in der Geschichte ausgezeichnet durch den Namen der *Arier*, hatte schon vor dem 5. Jahrtausend seine Wanderung nach Süden angetreten. Während die Chamiten, in die fruchtbaren Thalgründe des Westens sich ergiessend, unter dem dort gedrängter sitzenden schwarzen Volke ihren ursprünglichen weissen Typus leichter einbüssten und ihre Sprache veränderten, bewahrten sich die kühn durch gewaltige Gebirge dringenden arischen Heroen Beides dauernd in grösserer Reinheit, indem sie eine minder zahlreiche Urbevölkerung vor sich herscheuchten, und

wenn sie auf ihrem Zuge in einem herrlichen Thale, wie das von Kaschmir, sich niederliessen, dort bereits ein Volk von Mischlingen antrafen, deren Ueberreste noch heute in den Schluchten des Himalaya zu finden sind.

Man nimmt an, dass die Hauptmasse dieser Arier einst zwischen dem Oxus und Jaxartes im Lande *Sogdiana* gesessen habe. Von dort aus hatten bereits die später als *Kelten* und *Slaven* in Europa wieder auftauchenden Wanderzweige sich nordwestwärts abgesondert. Auch der im Völkergeschiebe sich reiner als jene erhaltende Zweig der *Hellenen* verlässt schon etwa ebendort die Hauptmasse, um von der weiteren Ausbreitung der eigenen Brüder gegen Westen gedrängt, durch semitische Lande hin zunächst nach Kleinasien zu ziehen. Grössere Theile der Hauptmasse verbreiteten sich allmählich über ganz Mittelasien, sowohl ostwärts als germanische *Saka's* und *Geta's*, wie südwärts, wo Jahrhunderte lang am Imaus (West-Himalaya) die Väter der späteren *Sarmaten* sitzen blieben. Die *Inder* und ihnen nächst verwandten *Iranier* aber trugen den reinen arischen Typus noch weiterhin an die Ufer des Indus und des persischen Meerbusens südwärts fort.

Dieser arische Typus ist in seiner äusseren Erscheinung die grösseste menschliche Schönheit: helle rosige Haut, blonde Haare und blaue Augen. So finden wir ihn bei allen Zweigen des Stammes als Merkmal göttlicher Herkunft gerühmt und verehrt; so erscheint er vor uns in den Göttergestalten der Griechen, in ihrem edelsten Helden Achilleus; so kehrt er wieder, selbst nach mancherlei Mischungen noch, bei Kaschmiriern und Nordbrahmanen, in den Nachfolgern des Kyros, und schon mit mongolischen Zügen verbunden im Bilde des indischen Buddha. — Die entsprechende innere, geistige Seite dieses Typus drückt sich in dem Namen der *Arier* selber aus, welcher der Wortwurzel nach die *edelen* Männer, diese aber speziell als die *Ehren*männer, und die Ehre wiederum in's Besondere als die *Treue* bezeichnet. Die arische Wurzel *ar* bedeutet ursprünglich verbinden, zusammenfügen, zusammenhalten, und hieraus entwickelt sich, wie aus unserem verwandten Begriffe des Treffens, über den der Treue, der des Trefflichen, Edelen. Alle arischen Stämme legen jener gemeinsamen Wurzel eine besonders hohe Bedeutung bei: *Arya-varta* heisst das heilige Land der Hindu, *Aryanem-Vaeyo* das winterliche Urland der iranischen Kosmogonie in der mythischen Gegend der historischen Sogdiana; *Ariοi* auch war nach griechischer Angabe der älteste Name der Iranier oder Meder und *Artaioi* derjenige der Perser, der in ihren Eigennamen (Artaxerxes, Artabazes) neben dem der Arier (Ariomardos, Ariobarzanes) häufig wieder zu finden ist. Bei den Griechen selbst weist der Stamm der *Argeier* und der Name des Kriegsgottes *Ares* dieselbe Wurzel auf, welche auch den Begriffen des Guten (*ἀρείων, ἀρστος*) und der Tugend (*ἀρετή*), wie im Zend dem Begriffe des Helden (ir, hir, Iran, Heros), und endlich im Germanischen dem der Ehre (ahd. êra, hêra) sprachlichen Ausdruck giebt.

Treue und Ehre sind die Tugenden des Arier's, und wie die Treue ihre Ehre ist, so sind sie selber ihrer Ehre treu. Diese beiden Begriffe decken sich, wie im Worte, so in der That. Ihr Heroenthum bewährt sich in stäten

Kämpfen um die Ehre, welche die führenden Brüder an der Spitze ihrer Getreuen gegen einander zu vertheidigen haben; und wie in der Treue ihre Liebe aufgeht, so bethätigt sich ihre Güte als ehrenhafter Muth. Das Verhältniss zwischen Fürsten und Volk beruht bei ihnen durchaus auf demselben Begriffe der gegenseitigen Treue, daher despotischer Absolutismus ihnen unbekannt ist. Die heiligen Rechte des Königs, in seiner göttlichen Herkunft wurzelnd, werden durch gleich heilige Pflichten, aus seinem innigen Zusammenhange mit der Gesammtheit seines Stammes, beschränkt. Schön heissen die Fürsten den Indern *vic pati*, den Iraniern *vic pati*, den Slavo-Letten *wais patti*, den Griechen *κοιρανος λαῶν*, die Hirten ihrer Völker; und als die kühnsten der Kämpfer im Streite führen sie den geheiligten Namen der Kuru, *κύριοι*, der Himmlischen oder Mächtigen (*ku*, leuchten und schwellen), welche einst Indra's Göttersitz bewohnten*). Als Wahlkönige, wie die Fürsten der altgermanischen Stämme, erscheinen uns diese himmlischen Helden in den grossen indischen Epen, und doch, wie immer weise beschränkt gegenüber ihrem edelen Volke, so voller ebenbürtig trotziger Kraft gegenüber den Göttern, die sie bedrohen und stürzen können, und die vor ihnen zittern. So trotzt Prometheus dem Zeus, so trägt Ares vom Diomedes die Wunde heim, so müssen für Odhin's Macht seine irdischen Helden kämpfen, bis sie dennoch mit allen Göttern und Helden zu Grunde geht.

Es sind die gleichen Götter und Helden im Mahabharata, im Schanameh, in der Ilias und in der Edda: überall der Ausdruck desselben arischen Stolzes, beruhend auf dem Bewusstsein von der Edelart ihres Blutes, der die Helden den anderen Racen gegenüber als Götter sich fühlen und erscheinen liess, und der auch den Götterhimmel selbst, gleich den Königsmächten auf Erden, nicht despotisch sondern republikanisch organisirte. Die arischen Götter dirigiren mehr die Welt, als dass sie darüber dominiren. Zugleich jedoch sind sie die strahlenden Lichtbilder der eigenen Schönheit des reinen Arier's, welcher daher in allen seinen Zweigen dem Begriffe der höchsten Gottheit die einer hellschauenden Vernunft entsprungene wörtliche Bezeichnung des Lichtes gegeben hat, während die Völker aus schwarzer Mischung dafür nur einen lallenden Ausdruck schwärmerischer Berauschtheit des unbestimmten Gefühles fanden. So tritt schon in diesen beiden Wurzeln des Gottesbegriffes *Du* (dju, Djaus, Zeus, Jovis, Tius, Ziu) und *Al* (El, Ilu, Elohim, Allah) der ganze Charakterunterschied zwischen Arier und Nichtarier uns aus der Urzeit her entgegen; und er bekundet sich auch weiterhin in der gänzlichen Verschiedenheit ihrer Religiosität.

Trotz dem scharf ausgeprägten Individualismus des arischen Charakters ist doch der Arier im Grunde seiner Seele tief religiös und wahrhaft fromm.

*) Abu-*Kuru* und Abu-*Ari* heisst nach neuestem Reiseberichte G. Nachtigal's der Herr und Fürst im afrikanischen Dar-Fur; — sollte nicht diese Spur dort tief bei „Abu-Telfan im Tumurkielande" — um hier einmal wieder an unsern Freund Wilhelm Raabe zu erinnern — die altarische Einwirkung im Nilthal bezeugen helfen? (Vgl. „Vom Fels zum Meer", 1881 Oktober S. 70.)

Seine Religiosität verliert sich aber nicht, gleich der des Nichtariers, in einen Taumel der Sinnlichkeit, als welcher, wenn der Rausch verflogen ist, einen nüchternen Realismus und dürftigen Rationalismus zurücklässt. Der Idealismus des Arier's, dem seine Götter nicht mehr Kolossalgebilde der Furcht eines Naturvolkes, sondern Ideale des eigenen Gemüthes sind, stürzt wohl einmal den alten Kronos vom Throne und setzt den jungen Zeus an seine Stelle, aber nicht wie etwa der in der Sinnlichkeit befangene Fetischanbeter ein täuschendes Holzstück zornig zerbricht, um das nächste andere gleich stumpfsinnig zu vergöttern; sondern dem erhabenen Zuge seines Geistes nach stäter Vervollkommnung entsprechend, steigert er seine religiösen Ideale zu immer höheren Vorstellungen des Göttlichen und erreicht damit geistige Sphären, welche dem Nichtarier stäts fremd verbleiben. Je reiner in seinem Blute, um so einfacher auch in seinem Kultus, sucht der Arier in seiner Religion zugleich die tiefste Metaphysik und die edelste Sittlichkeit, wie er bei künstlerischer Anlage selbst schon religiös überwundene Götterideale noch zu höchster ästhetischer Schönheit zu verklären weiss. Die Alleinheit des Göttlichen, die Unsterblichkeit der Seele, die Idealität der Moral, welche dem am sinnlich Realen haftenden Geiste des Nichtariers unfasslich und anstössig sind, so lange er sie nicht wieder in eine, obzwar abstruse, sinnfällige Form des Realismus einzwängen kann, diese Begriffe werden dem Arier, je weiter die Vergeistigung seiner Vorstellungen schreitet, um so sicherer zu idealen Wirklichkeiten seiner Seele, aus deren eigenster Noth heraus, wenn schliesslich auch die höchsten religiösen Ideale eines philosophisch, moralisch und künstlerisch thätigen Geistes dem tieffordernden edelen Individuum nicht mehr genügen, die einzig weltüberwindende Heilswahrheit der *göttlichen Liebe* zum reinsten Glanze der Erkenntniss aufblüht.

Im indischen Fünfstromlande erscheint das arische Wesen zuerst in voller Reinheit; doch schon hat sich das ursprünglich Gemeinsame der sozialen Organisation verändert: der Viç pati ist nicht mehr alleiniger Herr und Priester, wie in der naiven Vorzeit, sondern als der selbständige Vertreter einer bereits eigenthümlich stark entwickelten Religiosität ist neben ihm der priesterliche *Purohita* aufgetreten. Die Kenntniss der heiligen Riten und Gesänge, womit sich auch die wissenschaftlichen, zumal medizinischen Kenntnisse verbinden, bilden, wie in Aegypten so auch in Indien, einen gleich bedeutenden Vorzug der Priesterschaft, wie sie ihn andererseits auch in ihrem, durch die Königsweihe dokumentirten, politischen Einflusse besitzt. So repräsentiren die Purohita's die Fähigkeit des Herrschens durch den Geist und bezeugen diess in politischer Hinsicht am Entschiedensten durch die Kastenbildung. Sie sahen die Schwarzen um die Weissen geschaart, sie bemerkten die Verschlechterung der weissen Race durch die Schwarzen, sie wollten die weisse Race rein erhalten und begannen mit der Eintheilung des Volkes nach der Blutreinheit in *Varna's*, d. i Farben, womit zugleich der Grad der Intelligenz zusammenhing. Die Purohita's selbst bildeten demnach — als die Reinsten und Klügsten der indischen Arier — die höchste Kaste der Brahmanen. An ihnen fand gegen die Uebermacht der nächstreinen Kaste der königlichen Krieger, Kshatriya's,

sowohl die grössere Menge der letzten reinen Arier, der bürgerlichen Vaicja's oder Arja's, als auch die niedere Kaste der durch ihre Negermischung auf religiöse Superstition hingebeiteten Cudra's, ihre Stütze. Zwar waren auch die Brahmanen nicht mehr absolut weiss; schon hatte sich durch den weiblichen Einfluss schwarzer Race ihre Intelligenz in der Richtung einer phantastischen Imagination entwickelt: doch aber repräsentirten sie den anderen Völkern gegenüber immer noch die allerreinste Art der weissen Eroberer. Diese Reinheit hat es vermocht, dass die Organisation des indischen Staates sich durch vier Jahrtausende erhalten hat, während die ägyptische nur zweitausend, die assyrische fünfzehnhundert Jahre sich erhielt.

Alle Gefahren, welche sich von aussen und von innen gegen die Zivilisation des Brahmanismus erhoben, vermochte derselbe mit seiner starken Organisation siegreich zu überdauern. Zunächst schwächte sich die Kraft der indischen Arier dadurch, dass ihr nördlichster Zweig, noch reiner an Blut als die schon weiter vorgeschrittenen Brüder, und daher nicht auf die Kastenordnung angewiesen, sich vor dem neuen organisatorischen Geiste nach Nordwest zurückzog und dort auf eigenem Boden die Wurzeln des späteren Perserthumes schlug. In der eigenthümlich ausgebildeten Religion dieser *Zoroastrier* bekundet sich der tiefe Gegensatz, ja, Hass gegen das Brahmanenthum auf das Deutlichste durch den scharf ausgeprägten Dualismus ihrer Götterwesen, und demnach durch die bedeutende Entwickelung der Lehre von den bösen Geistern, denen sie ausdrücklich den Namen der Div's, der indischen Deva's, der guten Götter ihrer Feinde, gaben. Während also diese reinen Arier aus dem Pendschab sich wieder entfernten, drängten andere Schaaren sich aus dem Norden mit wilderer Kraft den indischen Zivilisationsbegründern nach. Das Mahabharata schildert den Kampf zwischen den älteren brahmanischen *Kuru's* und diesen neuen Ankömmlingen, den *Pandu's* (d. h. „Weissen", aus Pâṇḍa in Sogdiana?), welche durch immer frischen Zuzug unterstützt das Pendschab einnahmen und die brahmanische Kultur südostwärts verdrängten. Aber die Rache blieb nicht aus; denn als die Pandu's, minder gefesselt durch religiöse Vorschriften, sich mit den Eingeborenen vermischt und so mit verringertem ethnischen Werthe ihre Herrschaft ausgebreitet hatten: da trieben die Brahmanen nun ihrerseits bei den entarteten Pandusöhnen ihre Mission und wurden dergestalt auch dort wiederum die Organisatoren einer Priesterschaft, die noch heute durch hellere Farbe von dem anderen Volke sich unterscheidet. Jemehr aber auch die eingebornen Stämme in den Schooss der brahmanischen Zivilisation sich zusammenfanden, und Vermischungen nicht mehr vermieden werden konnten, um so fester zogen die Brahmanen die Gränzen der Kasten und erfanden für jede neue Mischung, für jede mögliche Nuance des Verhältnisses zum reinen Brahmanenthume, auch eine neue, gleich strenge bewahrte Kastenform. So entstanden die Vratja's, Dacju's, Mlekha's oder Barbaras, und endlich die Tschandala's, die von allen Kasten verworfenen und doch geschonten Abkömmlinge aus verbotenen Ehen, welche sich sogar persönlichen Reichthum erwerben konnten, während doch die scharfe religiöse

Regel der Verworfenheit und Ausgeschlossenheit gegen sie aufrecht erhalten blieb. Die Zivilisation mochte auf und nieder gehen, aber sie transformirte sich nicht; alle möglichen Mischracen, in eben so viele Kasten eingeschlossen, hielten sich unter der strengen Macht des Brahamismus zu einander im festen Gleichgewicht.

Wenn eine solche soziale Organisation wesentlich grausam und unmenschlich erscheinen musste, so erfanden die Brahmanen, wie zur moralischen Ergänzung, auch eine religiöse Organisation, ein gemeinsames metaphysisches Band für die verschiedenartigen Elemente der Bevölkerung, in der Lehre von der *Metempsychose*. Hiernach durfte auch die bei Lebzeiten in die niedrigste Kaste gebannte Seele hoffen, sich durch rechtlichen Lebenswandel und gute Thaten die Wiedergeburt in einer höheren Kaste zu erwerben, während dem edelen Brahmanen eine völlige Erlösung vom Dasein das letzte Ziel seines spekulativen Sinnens blieb. Mehr als jede kriegerische Eroberung, welche sogleich wieder die Härte des Kastenwesens in die unterworfenen Lande trug, wirkte die religiöse Mission jener einsamen Eremiten, welche sich furchtlos in die Mitte der Barbaren begaben, dort ihre stillen Hütten bauten und ihre frommen Andachten verrichteten, den mörderischen Angriffen der feindseligen Eingeborenen aber in heiliger Ruhe mit dem erhabenen Worte entgegentraten: „Tödtet uns, dann erreichen wir unser Ziel; nehmt unsere Lehre an, so erreicht ihr es“. Und ob Hunderte der frommen Männer unter den Streichen der Wilden in den Tod sanken, ihr grossartiges Beispiel bewährte doch endlich seine Siegeskraft und legte die fruchtbaren Keime zur immer weiteren Entwickelung des brahmanischen Staatswesens inmitten des ringsumgebenden Barbarenthums. Andererseits aber sahen sich die Brahmanen auch genöthigt, der Imagination der Eingeborenen und Mischlinge einigermaassen nachzugeben, wodurch ihre eigenen reinen Göttervorstellungen bis in das Abstruse und Monströse entstellt werden konnten, während ihr persönlicher Verkehr mit dem Göttlichen sich immer mehr in das Abstrakte und Metaphysische steigerte. So gewannen sie sich selbst den philosophischen Urbegriff des göttlichen *Brahm*, wogegen die Krieger, unfähig sich bis zu diesem Begriffe zu erheben, und doch gleichfalls ergriffen von dem philosophisch veredelnden Zuge der arischen Religiosität, die eigene Gottheit des *Wishnu* auf den Thron ihres Glaubens setzten, von der Seite der Eingeborenen und Mischlinge aber die barbarische Gestalt des *Civa* hinzukam: drei Gottheiten, welche, als die verschiedenen Seiten des Urbegriffes gedacht, nunmehr von dem ordnenden Geiste der Brahmanen zu der, den metaphysischen Tiefsinn wiederum populärisirenden, Vorstellung eines göttlichen *Trimurtis* verbunden wurden und so zu der alten Einheit des Brahmanismus zurückführten.

Wie aber aller metaphysische Tiefsinn der religiösen Spekulation der Brahmanen dem menschlichen Individuum aus dem ewigen Bannkreise der Kastenbildung keine Befreiung zu bringen vermochte, so konnte es ihm auch mit der Anhäufung einer unendlichen philosophischen Litteratur nimmermehr gelingen, den Ansprüchen des Gemüthes Genüge zu leisten, für welches die

als metaphysischer Trost erdachte Lehre der Metempsychose mit ihren ruhelosen Wanderungen durch die Existenzen dieser Leidenswelt schliesslich auch nur zur ewig peinigenden Qual werden musste. Dem überall ordnenden Geiste fehlte das helfende Herz, und die Reaktion des Herzens gegen den Geist repräsentirt die Erscheinung und Lehre des *Buddha*. Im 6. Jahrhundert vor Christi Geburt nimmt ein reicher Königssohn von Kapilavastu im arischen Indien das Bettlergewand und durchwandert die Lande, als ein Gleichgebildeter mit den Brahmanen diskurirend, als ein Gleichmenschlicher alle Kasten des Volkes ohne Unterschied durch die Verkündung seiner Erkenntniss entflammend, dass das höchste Gesetz ein moralisches ist: selbstvergessenes Mitleiden mit den Mitgeschöpfen, und das letzte Ziel nicht die Rückkehr in Brahma's Schooss zur Wiedergeburt in unzähligen Existenzen, sondern das Eingehen in das Wesen des vollendeten Buddha, in das absolute Nirvanam, die Aufhebung aller leidensvollen Wirklichkeiten. Mussten die Heiligen des Buddha, welche dieses letzte Ziel nur durch die unerhörtesten Steigerungen der persönlichen Askese erreichen konnten, von jeder Ausbildung neuer Kulturformen ferne bleiben, so strömte dagegen der neuen Lehre aus allen Schichten der alten Kultur, zumal aber aus den am schwersten unter ihr leidenden niederen Kasten, die ganze Masse derer zu, welche unter den bestehenden Formen unfähig gewesen waren es zu einer befriedigenden Gestaltung ihres Lebens zu bringen. Hierin aber lag einer so hochgebildeten und festgeschlossenen Zivilisation wie der brahmanischen gegenüber bereits ein Keim der Degradation, welcher auch während einer tausendjährigen Dauer des Buddhismus in Indien es ihm nicht gestattete, die alten Formen zu beseitigen und auf den reinen Grundlagen des befreiten Gemüthes eine neue und würdige menschliche Kultur zu begründen

Gobineau sieht in der Geschichte des indischen Buddhismus ein Beispiel, wie wenig überhaupt für Menschen und Gesellschaften eine politische und religiöse Doktrin ausrichten könne, welche allein auf Moral und Vernunft basirt sein will, aber dennoch zu nachträglicher Ergänzung genöthigt, sich nun verkehrter Weise aus dem moralischen Gesetze wiederum eine mythologisirende Ontologie schafft. Es ist jedoch auch daran zu erinnern, dass der Buddhismus nicht, wie das Christenthum, in eine absterbende Welt tretend, auf einen neubelebend in die Geschichte hereindringenden reinen Zweig der edelsten Menschenrace traf, um mit ihm als geistiges Element verbunden in der That den Grund zu einer neuen Weltkultur legen zu können. Das Christenthum stieg aus der Sphäre des Semitismus in die Sphäre des Ariismus hinauf, während der Buddhismus zunächst inmitten einer arischen Zivilisation durch die übermächtigen Einflüsse des schwarzen Elementes der ihm zufallenden unteren Schichten niedergedrückt, und dann nach jahrhundertlangem Kampfe gegen den neuerstarkten uralt-arischen Brahmanismus aus Indien vertrieben, in die weiten Heimstätten der gelben Geschlechter, vom Ariismus also durch den Melanismus hindurch in den Mongolismus verwiesen ward. So verfiel er frühe der üppig verderblichen Macht barbarischer Imagination, welche ihm in

zahllosen Klöstern, kolossalen Architekturen und phantastisch wahnwitzigen Kultusgebilden grauenhaft charakteristische Denkmale schuf, während der Geist des Christenthumes seinen germanischen und germanisirten Völkern eine Neublüthe edelster Kunst und reinen philosophischen Denkens brachte. Andererseits, während das Christenthum seinen Gläubigen einen wahrhaftigen Gott, die lebendige Quelle moralischer Kultur und religiösen Glaubens gab, so mussten im ursprünglich rein atheistischen Buddhismus phantastische Hingebung der Schwarzen und beschränkte Superstition der Gelben dem natürlichen Gottesbedürfnisse der Menschenseele bald durch eine immer gedrängter sich füllende Götzenwelt aus dem gesammten brahmanischen Pantheon, allen Buddha's und Buddhisatas und den schamanischen Gebilden mongolischen Aberglaubens, trostlos verworren zu genügen suchen.

Der Brahmanismus aber triumphirte über dies ganze religiöse Wirrsal, indem er seinerseits, um die Gewissen nicht zu verletzen, den Buddha zur Inkarnation seines Wishnu machte und dem buddhistischen Götzenhimmel in seiner eigenen grossen philosophisch-mythischen Symbolik eine untergeordnete Sphäre einräumte. So zeigte er sich mit seiner uralten Organisation, noch immer der Repräsentant des sieghaften Arierblutes, nach zweitausend Jahren dem nun auch allmählich in das ferne Wunderland hineindringenden Blicke Europa's wiederum als der absolute Herrscher Indiens. Inmitten aller Invasionen der Perser, der Türken, der Mongolen, der Afghanen, der Tataren und der Europäer, ja, während ganze Theile des Volkes muselmännisch wurden, griff der Brahmanismus, wie er die Kraft gehabt hatte den Buddhismus zu vertreiben, immer noch um sich nach Ost und Nord. An die Möglichkeit einer Umformung seiner Zivilisation, nach der Weise derjenigen unserer europäischen Völker, kann Niemand glauben, wer in Indien gelebt und gesehen hat, wie selbst das germanische Blut der jüngsten Eroberer, mit dem Blute der Mischlingsbevölkerung sich verbindend, nur wiederum eine Depravationsschicht in der Racengeschichte Indiens vorbereitet, deren Selbstauflösung der reine Brahmanismus abermals siegreich überdauern wird. Was wir noch heute von Indien erfahren, vermindert nicht den Zauber seines Räthselwesens, sondern vermehrt nur die Bewunderung; und hier hat Gobineau volles Recht zu fragen: was will dagegen die Stabilität der Ansichten und Formen unserer hochgerühmten europäischen Zivilisation bedeuten? In diesem Betreff ist mit Indien nur Eines zu vergleichen: das ist die Zivilisation von *China*.

Gobineau sucht nachzuweisen, dass auch in China, gleichwie in Aegypten, ein eingewanderter Zweig indischer *Arier* kultivirend gewirkt habe. Bildete dort die schwarze Race den Untergrund, so hier die gelbe, wenn auch wohl bereits von der schwarzen berührt, da China das Verbindungsglied darstellt zwischen der mongolischen und der malayischen Welt. Hier ging der Weg von Nord nach Süd für denjenigen Theil der gelben Geschlechter, welcher auf der Wanderung der Race von Osten (Amerika) herüber den in Nordsibirien sich ausbreitenden Hauptstamm verlassen musste, als den gelben

Massen der starke Widerstand der dort im nördlichen Asien angetroffenen Vorhut der weissen Race entgegentrat. Nicht so leicht wie die weissen Chamiten und Semiten mit den Schwarzen, vermischten sich jene nördlichen Arier oder Urgermanen mit den Gelben. Sie, die sich selbst als Söhne der Götter betrachteten, sahen in Jenen, welche ihren Ursprung (wie in der tibetanischen Sage) von den Affen herleiteten, ein durchaus fremdartiges Zwergenvolk und bewahrten sich dessen Bild in Mythen und Sagen bis in ihre späteste europäische Zeit. Klein, untersetzt, hässlich, grotesk, mit unfertigen Zügen und arm an Haar, so wimmelten diese gelben Völkermengen vor den blauleuchtenden Sonnenaugen der blondgelockten, stolzen arischen Riesengestalten. Doch standen sie andererseits mit ihrem charakteristischen Mangel an Imagination, mit ihrer nüchtern-vernünftigen Tendenz, die bescheidenen Bedürfnisse ihres kalten nördlichen Daseins ohne besonderen Aufwand und feinere Kunst zu befriedigen, dem Wesen des reinen Ariers näher, und wirkten auf dasselbe zunächst minder verderblich, als die üppige Sinnlichkeit der schwarzen Race. Ging ihr geistiger Horizont über die enge Gränze des Nächsten und Nützlichen auch nicht hinaus, so konnten sie es damit doch zu einigen Formen genügsamer Sozialität und zu bedeutender Geschicklichkeit in Technik und Industrie bringen, woraus sich durch entschiedenen Einfluss weissen Blutes und Geistes bereits ein höherer Kulturstand auszubilden vermochte.

Wie die Zwerge des Mythos, treten uns aus dem Dunkel ältester nordasiatischer Zivilisationsgeschichte kunstreiche Schmiede und Pfleger des Bergwerkes im Altai und Ural entgegen. Noch heute findet man dort minirte Gänge und mächtige Stadtreste, welche, neben den sogenannten tschudischen Alterthümern Sibiriens mit ihrer Fülle von Gold, Silber und Kupfer in künstlicher Bearbeitung, von früher Kultur ein zweifelloses Zeugniss geben. Der gelähmte *Wieland* der deutschen Sage, den die Edda als Sohn des Finnenkönigs bezeichnet, — der lahme Schmiedegott und Menschenschöpfer *Ilmarinen* in den finnischen Nationalliedern der Kalewala, — der altturanische Geist der Tiefe *Mulge* und der mit ihm identische, vom Himmel gestürzte Blitz- und Feuergott *Nisk-Muluki* („der den Menschen das Gute wahrt"), der Hephaistos von Akkad, dessen Name nachklingt im semitisirten Feuergotte *Moloch* und im latinisirten Schmiedegotte *Vulcanus Mulciber*, — endlich das Urbild all dieser Gestalten, der lahmfüssige Urschmied *Tubal-Kain*, der Enkel *Kain's*, des ersten Städtegründers dort im turanischen Osten der Welt: in ihnen erkennen wir die mythischen Erinnerungen aus grauester Vorzeit an jene Urkultur, begründet auf Bewältigung und Beraubung der Natur durch den menschlichen Geist, auf die Gewinnung des Goldes und des Erzes der Waffen, beleuchtet durch ein der Technik dienendes vergöttertes Feuer, geschützt und gefördert durch eine, den buckeligen und lahmen gelben Schmieden zur Seite stehende, dominirende Gewalt höheren Stammes. Es ist die Kultur des menschlichen Prometheus-geistes, zum Anbeginn der Geschichte als das Kainszeichen auf die Stirn der Menschheit geprägt*).

*) Vgl. Lenormant, die Anfänge der Kultur, Jena, Costenoble, 1875 S. 45—57.

In die asiatische Heimath jener Kultur verlegte die griechische Sage die *Arimi* oder *Arimaspen*, die einäugigen Göttersöhne, welche den Anoiseu das Gold raubten: ein Bild arischer Vergewaltigung ursprünglicher winziger Bergdurchwühler von der gelben Race*). Die zu solcher uralten Kulturarbeit nöthige Mehrung der Kraft und Bildung des Geistes lässt sich in der That nicht besser erklären, als durch die allmählich sich vollziehende, mehr oder minder gewaltsame Verbindung der südsibirischen Gelben mit den nordarischen Weissen, deren reinstem Götterstamme, als den Wälsungen germanischer Sage, dergestalt ein minder reines, aber kulturmächtiges Volk unterirdisch wirksamer Nibelungen gegenübertrat. Diess sind jene Turanier, welche südwärts vordringend in der schwarzen Welt als Chamiten die akkadische Urkultur Assyriens begründeten. Diess sind ferner jene blonden und blauäugigen Völkerschaften, welche nach den chinesischen Annalen noch im 4. Jahrhundert v. Chr. an der Westgränze China's sassen und durch ganz Zentralasien hindurch das weitausgebreitete Mittelglied zwischen der chinesischen und der europäischen Welt bildeten. Von der angenommenen Heimath der weissen Race, der Sogdiana, hatten sich die Nordarier ostwärts über die weiten, fernen Lande späterer Kirgisen und Mongolen, den gelben Wanderern entgegen, ausgedehnt. Dort hatten sie zwischen Altai und Küenlüen das gewaltige Reich der *Saka's* (chin.: Haka's) gegründet, während in der westlichen Heimath die engverwandten *Daka's* und nördlicheren *Geta's* oder Geten (als Massa- und Tyssageten) zurückgeblieben waren. Wie aber mit der Zeit der gelbe Einfluss von Norden und Osten diese arischen Saken immer mehr mongolisirte, und dieser neue Mongolismus westwärts immer weiter vordrang, rückten die westlichsten, reinsten Stämme, die späteren Germanen, nach Nordeuropa fort, die schon gemischteren Sokoloten oder Skythen strömten in südlicherer Richtung hinüber, und in ihrem alten Sakenlande breitete sich nun die Herrschaft der *Hiogns* aus, in deren Blute der arische Theil nicht mehr mächtig genug war höhere Kultur zu schaffen, wohl aber die gemischte gelbe Masse mit jenem grossartig wilden Eroberungsgeiste zu erfüllen vermochte, welcher seither durch Jahrhunderte mit den kulturzerstörenden Schaaren der Hunnen, Ungarn, Mongolen und Türken den Schrecken des uralten Kainszeichens in seiner blutigsten Urform der mörderischen Gewalt von Osten her in die europäische Zivilisation hinein tragen sollte**).

*) Beide kehren wahrscheinlich wieder in der uralten reichen Götter- und Bergwerkstätte Samothrake, wo die wunderlichen kleinen Götzengebilde der *Kabiren* den Typus des gelben Urvolkes aller Bergleute tragen. Ihr Name aber bezeichnet in phönizischer Zunge *Kabirim*, die Gewaltigen (wenn nicht altsumerisch: *Kibir*, Feuer?), riesenkräftige Minenarbeiter anderer, weisser, wohl arischer Race, die nun schon ihrerseits in den Dienst semitischen Handelsgeistes gerathen waren. Auch ward der griechische Hephaistos selbst auf den vulkanischen Inseln des ägäischen Meeres als *Zwerg* abgebildet.

**) Uralt haftende germanische Namen in jenen Gegenden Nord- und Mittelasiens haben [illegible] schon einmal, ehe Gobineau's Werk uns bekannt war, an dieser Stelle angeführt (B. III, [illegible] IV, S. 114—119). Wer dazu ergänzende Notizen erhalten möchte, lese bei G

Nicht diesen Nordariern an seiner Westgränze, denen es seine weltberühmte Mauer entgegenbaute, hatte China seine höhere Zivilisation zu verdanken; die Wurzeln derselben liegen vielmehr im Süden. Nach der chinesischen Tradition war *Panku* der erste Mensch, inmitten untergeordneter, von Affen stammender Wesen (Miaos), die wild in Höhlen und auf Bäumen lebten. Panku's Grab soll sich im Süden, in der Provinz Hu-nan befinden; sein Name ist indischen Ursprungs (Skr. *panka*, Sumpf) und deutet auf die arische Vorstellung von der Entstehung oder Erschaffung des Menschen aus Schlamm, Lehm oder Thon. Der Hindu-Kodex Manava = Dharma = Sastra erzählt, dass Maha-Tsin (Gross-China) erobert worden sei durch Kshatrija's, welche über den Ganges und Bengalen nach Süd-China gezogen wären und es zivilisirt hätten. Da diese Kshatrija's, gleich den Zoroastriern, als Gegner des Brahmanenthumes aus Indien ausgewandert waren, so brachten sie auch nicht die Kastenherrschaft mit nach China, wohl aber den urarischen Gedanken, dass der Fürst der Vater des Volkes ist, ein Begriff, der bei den reinen Ariern stäts durch denjenigen der wählenden Gemeinde beschränkt erscheint, bei der Mischung mit schwarzer Race aber zur Despotie ausartet. In China kommt zu dem Gedanken der fürstlichen Vaterschaft ein zweiter, in sozialer Hinsicht nicht minder gewichtiger, der weder bei reinweissen noch bei reingelben Völkern sich wiederfindet, sondern auf eine Mischung deutet, wobei ein verständig regelnder Sinn eine frühere niedrigere Zivilisationsstufe gegen eine jüngere höhere auszugleichen sucht. Diess ist der für China so charakteristische Gedanke, dass die Kinder durch ihre Verdienste ihre Eltern adeln können. Wie jener südarische Zweig der adeligen und adelnden weissen

---

nach: Finégalité d. r. II. 325 ff. Hier sei noch Folgendes speziell in Betreff des altehrwürdigen *Goten*-Namens hinzugesetzt, wie es die Karten Asiens, Blatt 1—4, im hist. geogr. Handatlas zur Geschichte Aussereuropa's von Karl von Spruner (Gotha, J. Perthes) nachweisen. — Nordlich vom grossen Sakenreiche sitzen am Altai und Beikal-See im 3. Jahrhundert v. Chr. die *Kaotsche* oder *Kiu-szu*, auch *Guz* genannt, die als *Yuetschen* sogar bis an das Meer in die Gegend von Peking vordringen. Südlich dagegen findet man im Westen beim Thianschan die *Khuta* und *Kuacha*, am Flusse *Khuda*, und daneben das Reich von *Kusthana*, später (200—100) von *Khueitschu* und *Yuthian*, noch später (n. Chr.) *Khotan* geheissen. Dieses Khotan, Mittelpunkt uralten Metallhandels, wird wohl mit der Kain-Stadt Henoch identifizirt; die *Khata's* im indischen Epos weisen darauf zurück. Im Osten davon, über den Küenlüen, dehnt sich das Reich der *Yuetschi* und Usün (Goten und Asen) aus, welche von den Hiognu nach Westen gedrängt die Völkerwanderung schon um 200 v. Chr. beginnen. Sie dringen zwischen Altai und Küenlüen hindurch nach dem Skythenreiche (chio, Szu) im alten Sogdiana und zum Massagetenlande vor, so dass sie um 130 schon am Kaspisee erscheinen. Die Usün gründen ein Reich am nördl. Thianschan, wo der Issedonen-Name haftet, aber sie verschwinden wieder im Völkergeschiebe der Hiognu. Die *Yuetschi* oder *Yeta* breiten sich von 136 v. Chr. an auf Jahrhunderte zwischen Oxus und Indus gewaltig aus, stürzen, als Indoskythen, das makedonische Reich von Baktrien, berühren als *Ythen* oder Enthaliten die indische Grenze, als *Yats* oder *Yuts* das indische Meer an der Indusmündung, und erscheinen als gleichnamige *Ghats* im Pendschab selbst, als *Kschchja* in der Gegend von Kapilavastu, dem Königssitze Buddha's. So treffen Nord- und Süd-Arier Germanen und Indier, durch mongolische Vermittelung wieder zusammen. —

Race in China bereits eine gewisse Mischung gelber und schwarzer Stämme vorfand, so stärkte und veredelte nun das weisse Blut gegen das schwarze verwandte *Tendenzen* des gelben: die Liebe zur Ordnung und die Antipathie gegen den Missbrauch der Imagination. Befand sich bei den Assyriern ein sanfter Fürst in der Gefahr ein Objekt der Verachtung zu werden, so sah der prosaische Sinn der Chinesen darin ein Glück des Landes. Ihr Fürst war ein allmächtiger Landesvater, doch eingeschlossen in die Schranken der Vernunft und Nützlichkeit, er war ein „Sohn des Himmels", unter der Bedingung nichts zu wollen, als was bekannt und anerkannt war. Man sieht darin einen durchaus von der öffentlichen Meinung und den Sitten limitirten Absolutismus. Vor Allem und von Allen gleicherweise sind die Gesetze des Staates strenge zu beobachten; Administration und Polizei sind die obersten Machtbegriffe, dahinter Krieg und Diplomatie zurückstehen müssen. Wie der Einzelne für sein Bemühen um persönliches Wohlleben in seiner gesetzlich bestimmten und garantirten Sphäre volle Freiheit haben soll, so gilt diess auch für die Philosophie, die Wissenschaft und die Litteratur, solange sie das soziale Wesen nicht berühren. Nachdrücklichste Pflege der Agrikultur, vollendete industrielle Entwickelung, Produktion zu billigsten Preisen — das sind die äusserlichen Resultate des chinesischen Systems. Wir sehen ein Reich der Vernunft und des Friedens, zugleich aber ein Schauspiel ganz ohne Schönheit und Würde. Mögen wir uns bei diesem Anblicke die geistreiche Hindeutung Gobineau's ernstlich zu Gemüthe führen: dass, wenn einmal in Europa die *sozialistische Schule* reüssiren sollte, das Höchste, was sie erreichen könnte, dasjenige sein würde, was wir in einem erstarrten Zustande als den Geist der *chinesischen Zivilisation* erkennen.

Als über diese Zivilisation im 13. Jahrhundert nun auch die inzwischen gänzlich zu *Mongolen* verwandelten, ursprünglich nordarischen Schaaren des Westens hereinbrachen, waren sie zwar noch dominatorisch befähigt, nicht aber im Stande selbst eine neue Zivilisation zu schaffen. Mit dem ihnen noch innewohnenden Instinkte für den Werth einer solchen unterwarfen sie sich, indem sie das Land einnahmen, der dort angetroffenen höheren Zivilisation ihrer Race, verloren in die Masse des chinesischen Volkes eingestreut die ihnen eigenthümliche Kraft des Angriffes und mussten einer beliebigen Gewaltäusserung der Urrace wieder weichen. Wie den Mongolen, so wird es auch einst den *Mandschu's* ergehen. China kann besiegt, kann beherrscht werden, aber es ist nicht abzusehen, wie es jemals umgeformt werden sollte; und diese Unveränderlichkeit verdankt es dem Umstande, dass immer dieselbe Race, zur Zivilisation befördert durch eine *arische* Anregung, den Boden des Landes besessen hat.

Senta's Verhältniss zu Erik und zum Holländer.

Eine psychologische Studie

von F. Stade.

I.

Vor längerer Zeit erschien in einer Monatsschrift ein Artikel über den *„Fliegenden Holländer"*, in welchem der Verfasser insbesondere das Verhältniss Senta's zu Erik genauer in Betracht zog und auf dasselbe einen Tadel gegen die Dichtung begründete. Da die bezeichnete Frage seit dem Erscheinen des Artikels, soviel mir bekannt, eine eingehende Erörterung nicht erfahren hat, so ergreife ich die Gelegenheit, eine neue Beleuchtung derselben zu versuchen.

Der Verfasser des betreffenden Artikels verneinte das Vorhandensein eines tragischen Konfliktes im „Fliegenden Holländer". Senta hatte Erik **lieben**, und erst nach der Ankunft des Holländers durch eine **nun** wach werdende innere Stimme sich als das Weib fühlen müssen, durch welches dem Holländer einzig und allein Erlösung werde. Nun aber liebe Senta den Erik **nicht mehr als Klärchen etwa den Brackenburg** im Goethe'schen „Egmont"; der Entschluss, sich dem Holländer zu weihen, **koste ihr kein Opfer**; sie werde durch keinerlei Beziehung zu Erik in demselben wankend gemacht; vielmehr scheine sie gleichsam zu des Holländers Erlösung vorher bestimmt und mehr einem merkwürdigen **inneren Triebe**, als einer **freien Entschliessung** zu gehorchen. Als entscheidende Belege hierfür führte der Verfasser an: Senta's Aeusserung dem Holländer gegenüber: „Wem ich sie weih', schenk' ich *die Eine, die Treue bis zum Tod*", aus welcher hervorgehe, dass sie die Treue nicht schon an einen Anderen, an Erik, verschenkt haben könne, — sowie die Worte, mit welchen Senta in der letzten Scene Erik's Vorhalten, sie habe **ihm** ew'ge Treue gelobt, in heftigem Tone zurückweist: „Wie? Ew'ge Treue hätt' ich Dir gelobt?" — Nach der Ansicht des Verfassers ist der wirkliche Sachverhalt folgender: „Erik ist eine von jenen Naturen, welche dazu bestimmt sind, als Opfer zu fallen, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil sie zufällig an höhere Menschen gekettet werden, die sie nicht begreifen und nicht zu fassen vermögen. Senta mochte allerdings als einfaches Schiffermädchen für den schlichten Jäger eine freundschaftliche Neigung gefühlt, und ihm in der offenen Weise jener unverdorbenen Menschen ihr Wohlwollen durch manchen Händedruck zu erkennen gegeben haben. Für eine Liebe zu Erik hatte dieses Gefühl zu wenig Intensität, und konnte sie nicht haben, weil Senta's ganzes Gefühlsleben *a priori* nach einer ganz anderen Seite hin konzentrirt war. Dass Erik in diesen schlichten Zeichen eine Versicherung ihrer Treue — einen Schwur oder ein Gelöbniss ew'ger Treue gefunden, das ist sein Unglück, das zeigt, dass er Senta nie begriff, und das ist es, was uns sein Verhältniss zu Senta in dem Lichte erscheinen lässt, wie das Brackenburg's zu Klärchen. Das Opfer, welches Senta dem Holländer bringt, ihr Hineinstürzen in die Fluth, ist streng genommen kein Opfer: denn es ist die Konsequenz ihres Seins. Ihre letzte That ist eigentlich ihr ganzes Leben, sie ist nicht das Resultat eines Dualismus, der in ihr zwei in gewissem Sinne berechtigte Gewalten zum Kampfe einander gegenübergestellt hätte, von denen schliesslich die eine die Oberhand gewinnt. Ihr ganzes Leben war ein „magnetisches Träumen": Ihrer Sendung wird sie sich aber bewusst und handelt das erste und das letzte Mal."

Es fragt sich also zunächst, ist das Verhältniss Senta's zu Erik wirklich ein

so lagen, wie es der Verfasser darstellt, ein solches, welches für Senta einen Konflikt mit ihren Beziehungen zum Holländer völlig ausschliesst? — Was deutet uns die Dichtung selbst in dieser Hinsicht an?

Da ist vor allem Erik's Entgegnung auf die vorhin angeführten Worte Senta's: „Wie? Ew'ge Treue hätt' ich Dir gelobt?" von Wichtigkeit. Sie lautet:

Willst jenes Tag's Du Dich nicht mehr entsinnen,
als Du vom Fels mich riefest in das Thal?
als Dir des Hochlands Blume zu gewinnen,
muthvoll ich trug Beschwerden ohne Zahl?
Gedenkst Du, wie auf steilem Felsenriffe
vom Ufer wir den Vater scheiden sah'n?
Er zog dahin auf weiss beschwingtem Schiffe,
und meinem Schutz vertraute er dich an: —
als sich Dein Arm um meinen Nacken schlang,
gestandest Liebe Du mir nicht auf's Neu?
Was bei der Hände Druck mich mehr durchdrang —
sag', war's nicht die Versich'rung Deiner Treu'?

Aus dieser Erzählung, welcher zu widersprechen Senta sich nicht im Rechte fühlt, geht klar hervor, dass Senta für Erik von Anfang an wirkliche Liebe empfunden, ihm unzweideutige Beweise derselben gegeben, ja, ihm dieselbe wiederholt mit Worten bekannt hat. („Gestandest Liebe Du mir nicht auf's Neu?") Diese Beziehungen Senta's zu Erik haben bereits eine Zeit lang bestanden, als das Bild des „bleichen Seemanns" Senta's Theilnahme erregt.*) Von einer unwillkürlichen, geheimen Sympathie für denselben getrieben, bittet Senta Mary um „Kunde" und „erzählt" ihr diese, „wer er sei". Von da an zieht es Senta immer wieder mit magischer Gewalt zu dem Bilde hin, aus dessen Zügen so beredt und eindringlich tiefstes Leiden und inbrünstige Sehnsucht nach Erlösung spricht; in das Anschauen desselben versunken, „verträumt" sie ihre Tage; die Ballade, die Mary ihr oft vorgesungen hat, („Wie oft doch hört' ich sie von Dir"), tönt unaufhörlich in ihrem Herzen fort und lässt in ihrem, zuvor durch das Anschauen des Bildes zur Theilnahme für den Unglückseligen gestimmten Gefühle durch die noch unmittelbarer auf das Seelenleben wirkende Kraft des Gesangstones die Leidensgeschichte des Holländers zur Wirklichkeit werden.

So liegen die Verhältnisse, als das Drama beginnt. Senta hat soeben im Kreise ihrer Gespielinnen, deren ausgelassenen Scherzen sie ein Ende machen, und die sie zur Theilnahme für das „Loos des Aermsten" bewegen will, mit steigender Ergriffenheit selbst die Ballade gesungen, und zuletzt, von plötzlicher Begeisterung hingerissen, den Entschluss kund gegeben: „Ich sei's, die Dich durch ihre Treu' erlöse", — da ist Erik eingetreten und hat mit Entsetzen noch den letzten Ausruf vernommen. Auf seine Mittheilung, dass der Vater heimgekehrt sei, will Senta, wie von freudiger Ahnung durchzuckt, diesem entgegeneilen. Erik hält sie zurück und bestürmt sie, ihn endlich aus seinen Qualen zu reissen oder ganz zu verderben. Der Wichtigkeit dieser Scene wegen mag der Wortlaut derselben, soweit sie hier in Betracht kommt, nachstehend folgen:

Erik. Bleib', Senta! Bleib' nur einen Augenblick! Aus meinen Qualen reisse mich! Doch, willst Du, ach, so verdirb mich ganz!

Senta (zögernd). Was ist . . .? Was soll?

Erik. O, Senta, sprich, was aus mir werden soll? Dein Vater kommt: — eh' wieder er verreis't, wird er vollbringen, was schon oft er wollte . . .

---

*) Den spinnenden Mädchen ist es eine bekannte Thatsache, dass Erik Senta's „Schatz" ist; dass Senta für das „Konterfei" Theilnahme fühlt, ist ihnen neu. „Ei, ei! Ei, ei! was hören wir! Sie seufzet um den bleichen Mann!" — Erik selbst merkt in Senta's Wesen eine *Veränderung*; mit unheimlicher Verwunderung hat er beobachtet, wie sie in Folge ihrer „Schwärmerei" für das Bild bleich geworden ist.

Senta. Und was meinst Du?
Erik. Dir einen Gatten geben. —
Mein Herz, voll Treue bis zum Sterben,
mein dürftig Gut, mein Jägerglück: —
darf so um Deine Hand ich werben?
Stösst mich Dein Vater nicht zurück? —
Wenn, ach! mein Herz vor Jammer bricht, —
sag', Senta, wer dann für mich spricht?
Senta. O, schweige, Erik, jetzt! Lass' mich hinaus,
den Vater zu begrüssen!
Wenn nicht, wie sonst, an Bord die Tochter kommt,
wird er nicht zürnen müssen?
Erik. Du willst mich flieh'n?
Senta. Ich muss zum Bord.
Erik. Du weichst mir aus!
Senta. Ach lass' mich fort!
Erik. Fliehst Du zurück vor dieser Wunde,
die Du mir schlugst, dem Liebeswahn?
O, höre mich zu dieser Stunde!
hör' meine letzte Frage an: —
wenn dieses Herz vor Jammer bricht,
wird's Senta sein, die für mich spricht?
Senta. (schwankend). Wie? Zweifelst Du an meinem Herzen?
Du zweifelst, ob ich gut Dir bin? —
Doch sag', was weckt Dir solche Schmerzen?
Was trübt mit Argwohn Deinen Sinn?
Erik. Dein Vater, ach! — nach Schätzen geizt er nur . . .
Und Senta, Du? Wie darft' auf Dich ich zählen?
Erfülltest Du nur eine meiner Bitten?
Kränkst Du mein Herz nicht jeden Tag?
Senta. Dein Herz?
Erik. Was soll ich denken? — Jenes Bild . . .
Senta. Das Bild?
Erik. Lässt Du von Deiner Schwärmerei wohl ab?
Senta. Kann meinem Blick Theilnahme ich verwehren?
Erik. Und die Ballade, heut' noch sangst Du sie!
Senta. Ich bin ein Kind, und weiss nicht, was ich singe . . .
O sag', wie? Fürchtest Du ein Lied, ein Bild?
Erik. Du bist so bleich . . . sag', sollte ich's nicht fürchten?
Senta. Soll mich des Aermsten Schreckenslos nicht rühren?
Erik. Mein Leiden, Senta, rührt es Dich nicht mehr?
Senta. O, prahle nicht! Was kann Dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglückselig'en Schicksal Du?
(Sie führt Erik zu dem Bilde.)
Fühlst Du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh' durch's Herz mir zieht!

Um Senta's Verhalten richtig zu erfassen, müssen wir vor Allem stäts im Auge behalten, dass wir alle ihre Aeusserungen als mit voller Aufrichtigkeit und rückhaltlos gethan, als den naiven Ausdruck ihrer Gefühle anzunehmen haben. Das Gesammtergebniss, welches wir aus der Betrachtung des mitgetheilten Scenen-Bruchstücks gewinnen, ist demnach folgendes. Senta macht aus ihrer Theilnahme für den Holländer kein Hehl, aber sie ist sich auch bewusst und will es von Erik nicht bezweifelt wissen, dass sie ihm herzlich gut ist; und auch ihr „Schwanken", welches diese ihre Versicherung begleitet, so sehr es einerseits auf das dunkle Gefühl einer Umwandlung hindeutet, die sich in ihrem Innern vollzogen hat, beweist doch, als Ausdruck des Widerstreites z w e i e r Gefühlsrichtungen, ebenso sehr, dass die herzliche Zuneigung zu Erik in Senta's Gefühlsleben eine wirkliche Macht, eine Thatsache ist.

II.

Wir sind hiermit zum Kernpunkt der Frage gelangt. Es handelt sich bei Senta's Verhältniss zum Holländer und zu Erik um Gefühlsbeziehungen von gänzlich verschiedener Natur, Beziehungen, die eben um dieser ihrer Verschiedenartigkeit willen, Senta's naivem, unentwickeltem Bewusstsein als vollkommen mit einander verträglich denken können, so sehr auch in Wirklichkeit die eine einen tieferen inneren Halt hat als die andere. Was Senta für den Holländer empfindet, ist tiefstes *Mitgefühl* für seine Leiden und hat zum letzten Ziele die *Erlösung* des Unseligen von einem ruhelosen Dasein durch opferfreudige, in dem Opfer selbst des eigenen Lebens sich bewährende Liebe, — nicht die gemeinsame liebebeglückte, lebensfreudige Hingabe an das Dasein. Letzteres war dagegen von Anfang an die Voraussetzung der Beziehungen zwischen Senta und Erik. Die süsse Gewohnheit des Daseins war ihr eigentliches Element, die Steigerung des Lebensgefühles ihr letztes Ziel. Diese Liebe war die Blüthe des der diesseitigen Welt zugewendeten, individuellen Lebenstriebes. Aus einer ganz anderen Wurzel entstammt Senta's Theilnahme für den Holländer. Es ist die Liebe als die, über den individuellen Lebenstrieb erhabene (metaphysische) Macht, welche in ihr zur Erscheinung kommt, die Liebe, welche, wesentlich „Mit-Leiden", um der Erlösung des Geliebten willen den individuellen Lebenstrieb zurückdrängt. „Mit ihm muss ich zu *Grunde gehn*!" ruft Senta aus, als Erik's Traumerzählung ihr die Gewissheit giebt, dass der Holländer sie aufsucht. Nicht eine irdische, zeitliche, sondern eine ewige Heimath will Senta dem Holländer gewähren. „Von mächt'gem Zauber überwunden, reisst mich's zu seiner Rettung fort: hier habe Heimath er gefunden, hier ruh' sein Schiff in *ewigem* Port!" gelobt sie am Schlusse der Scene mit dem Holländer.

Wie es bei Erik seiner ganzen Individualität entsprach, so folgte ursprünglich auch Senta jenem natürlichen, dem Diesseits zugewendeten Lebenstriebe, in diesem Sinne schenkte sie Erik ihre Neigung. Zwar war hierin nicht die ganze Fülle und Kraft ihres Gemüthes erschöpft; in der Tiefe desselben ruhten noch andere Mächte, aber diese waren noch unentfaltet, in Senta's Bewusstsein noch nicht wirksam, sie sollten erst später durch das Leidensgeschick des Holländers zum Leben erweckt werden. Mit diesem Moment vollzieht sich in ihrem Seelenleben eine Scheidung. Das unendliche Leiden des Verdammten, der nur durch die sich selbst zum Opfer bringende Liebe erlöst werden kann, erschliesst die Tiefen ihres Innern, weckt die in demselben schlummernde, über die Schranken des Diesseits erhabene Liebeskraft*). War Senta bisher, in ihrer Beziehung zu Erik, das

*) Uebrigens erscheint gerade dadurch, dass dem Erwachen der Theilnahme Senta's für den Holländer ein längerer liebender Verkehr mit Erik vorausgegangen ist, auch diese neue Richtung ihres Innenlebens psychologisch wohl vermittelt. Senta mochte das Bild des bleichen Seemanns früher schon geschaut haben; aber erst, nachdem durch ihre Beziehung zu Erik die Liebe des Weibes in ihrem Herzen rege geworden, ist auch ihr Herz zum — freilich viel tiefer wurzelnden — Mitgefühl für die Leiden des Verdammten befähigt worden. Zu jener Voraussetzung aber, welche der Annahme des Verfassers zur Grundlage dient, (dass nämlich Erik als eine viel zu unbedeutende Natur erscheine, als dass er jemals hätte im Stande sein können, Senta Liebe einzuflössen) — zu dieser Voraussetzung mag man wohl bei einem blos flüchtigen Blick auf die Dichtung, sowie angesichts einer mangelhaften, schablonenmässigen Darstellung der Rolle durch Kräfte zweiten Ranges gelangen können; sie wird aber bestimmt widerlegt durch die, die dichterische Skizze eigentlich erst belebende, musikalische Charakteristik Erik's, wie sie namentlich die dialogischen Theile, besonders aber seine erste Scene mit Senta bieten. Der Dichter verwahrt sich ausdrücklich gegen eine Auffassung des Erik, welche denselben als „sentimentalen Winsler" erscheinen liesse: „Erik ist im Gegentheile stürmisch, heftig und düster, wie der Einsame, namentlich der nordischen Hochlande. Wer seine „Cavatine" im dritten Akte irgendwie süsslich vortrüge, würde mir

Mittheilungen

über das Fortbestehen der Vereinigung

der bisherigen Bayreuther Patrone

an alle Mitglieder des „Bayreuther Patronatvereines".

Oktober 1882.

Im Anschlusse an die während der Festspielzeit und der darauf folgenden Wochen in und mit Bayreuth gepflogenen Berathungen, sowie an die daraus resultirenden, im vorigen Stücke der „Bayreuther Blätter" bereits veröffentlichten Entschliessungen, fühlen wir uns verpflichtet, unseren geehrten Vereinsgenossen die folgenden Benachrichtigungen und Erläuterungen hiermit brieflich mitzutheilen.

Am 28. Juli fand zu Bayreuth eine Zusammenkunft von etwa 500 Mitgliedern des Patronatvereines statt. Sie hatte nicht offiziellen Charakter, da sie nicht vom Vereinsvorstande oder Verwaltungsrathe der Festspiele einberufen, sondern in Folge einer Einladung dreier Mitglieder, der Herren Friedrich Schön, Dr. Ludwig Schemann und Hans von Wolzogen, zu Stande gekommen war. Zweck der Zusammenkunft war eine persönliche Verständigung der zum Vereine gehörigen, anwesenden Festspielbesucher: über die mögliche Gestaltung eines ferneren „Patronates". Nur wenn es sich um eine thatsächliche Auflösung unseres bisherigen Verbandes gehandelt hätte, wäre eine „Generalversammlung" am Platze gewesen. Auf einer solchen aber würde auch der Verwaltungsrath seinen Rechenschaftsbericht über die Verwendung des Vereinsvermögens zum Behufe der Festspiele bereits haben vorlegen müssen. Diess war damals, zum Beginne der Aufführungen, noch gar nicht möglich, sondern kann und wird erst in einiger Zeit, nach Abschluss aller Rechnungen, durch eine offizielle Mittheilung erfolgen.

Die dem August-Stücke der „Bayreuther Blätter" beigelegte Einladung hatte den Entwurf einer Vorlage mitgetheilt, worin von den oben genannten Herren versucht worden war, ein ferneres „Patronat" lediglich auf Grund der *Stipendienstiftung* zu bilden, welche von R. Wagner nach seiner eigensten Idee zur Verwaltung an Herrn Fr. Schön in Worms bereits übertragen worden war. Diese Stipendienstiftung zur Erleichterung des Festspielbesuches für würdige und unbemittelte Anhänger der Wagner'schen Kunst und Sache ward von den versammelten Mitgliedern sympathisch begrüsst und ihre Realisirung mittels wirksamer Unterstützung durch mehre Redner warm befürwortet.

Bei der weiteren Besprechung der Möglichkeit eines darauf abzielenden „Patronates" ward der allgemeine Wunsch laut, dass die alten Vereinsmitglieder, welche fünf Jahre miteinander in Treue ausgehart hatten, auch fernerhin ungetrennt beisammen bleiben möchten: als die *Anhänger des ganzen Bayreuther Werkes in allen seinen Theilen*. Um nun, von diesem Wunsche geleitet, eine dem Meister selber genehme Fassung zu finden für die von der

veränderten Sachlage gebotenen *Modifikationen* unseres Verhältnisses, besonders zu den Festspielen als solchen, schloss die Versammlung mit der Wahl eines *Ausschusses*, welchem die Redaktion einer Mittheilung an den Meister und die etwa nöthigen Vorarbeiten zur Neuordnung der Vereinsangelegenheiten übertragen wurden.

Der Ausschuss besteht aus den neun, diesen Brief unterzeichnenden Herren; und die von denselben alsbald verfasste Mittheilung an den Meister enthielt im Wesentlichen, ausser der Erklärung für die Stipendienstiftung, die Versicherung im Sinne seiner bisher als „Patronat-Verein" verbundenen Anhänger:

> „ihre Vereinigung werde ihre Lebensaufgabe darin erblicken, *für alle „Fälle vorhanden zu sein*, wo immer es einer Opferwilligkeit für das „Bayreuther Werk, in allen seinen Theilen und allen aus dem Wandel „der Zeiten ihm erwachsenden Gestaltungen, am dringlichsten bedürfte".

Der Meister nahm die Mittheilung des Ausschusses mit freundlicher Zustimmung zu den darin ausgedrückten Empfindungen seiner Anhänger entgegen, und gab in der Folge, nach ernstlichster Erwägung aller vorliegenden Momente, selber die schon im September-Stücke der „Blätter" veröffentlichten, ganz bestimmten Weisungen über die zweckdienlichste Gestaltung des Verhältnisses der alten Mitglieder zur Bayreuther Sache.

Thatsache ist, dass gegenwärtig und für eine übersehbare Zukunft die Festspiele nicht durch eine besondere Gesellschaft von *Patronen* der Unternehmung erhalten und durchgeführt werden können, sondern, dass das allgemeine, grosse Publikum, innerhalb dessen allerdings die näheren Freunde der Sache einen wertheollen Theil bilden, die regelmässige Fortsetzung der Festspiele ermöglicht und sichert. Das erfreuliche Resultat dieses Jahres ist, dass durch die Eintrittsgelder des grossen Publikums, bei nicht einmal übermässig starkem Besuche, ein Ueberschuss erzielt, und damit die materielle Basis der Wiederholung im nächsten Jahre bereits geschaffen ist. Sonach hatte ein besonderer „Verein" nicht mehr den Sinn einer offiziellen Patronisirung der Festspiele; dieselben bleiben vielmehr der geschäftlichen Leitung durch den „Verwaltungsrath" überwiesen, welcher gegenüber den geistigen Anhängern und Beförderern des Bayreuther Werkes, zu deren Vorstande er bisher gehört hatte, von jetzt ab als durchaus selbstständiges Organ fortbesteht. Dagegen erhält ein Zusammenbleiben der alten Mitglieder jetzt erhöhte Bedeutung, insofern als diese, innerhalb des grossen, an den Festspielen mit ihnen theilnehmenden Publikums, die gemeinsame Pflege der *Bayreuther Idee* nach allen Richtungen sich zur besondern Aufgabe machen. Dafür aber müssen wir uns und dem Meister selber das vorhandene Organ erhalten, in welchem jene Idee zum reinen Ausdrucke und zu weiterer Erörterung gelangt, und wodurch der Meister allein noch mit seinen Freunden litterarisch verkehren will: die *„Bayreuther Blätter"*.

Uns *Mitgliedern des alten Patronat-Vereines*, die wir derart fernerhin verbunden bleiben wollen, gewährt der Meister aus eigener Entschliessung eine grosse Erleichterung für den Besuch der Festspiele. *Er lässt Jedem von uns für eine jährliche Zahlung von 20 Mark ausser den „Blättern" auch einen Platz zu dem in das betreffende Jahr fallenden Festspiele vom Verwaltungsrathe zur Verfügung stellen.* Hierdurch sind uns von vornherein Sitzplätze zu den gewünschten Aufführungen gesichert, und zwar zu Bedingungen, die, selbst wenn in Zukunft irgendwie eine Ermässigung des Preises der Plätze im Allgemeinen eintreten sollte, für uns immer, dem grossen Publikum gegenüber, auszeichnende sein werden. Indem wir nun durch die sichere Voreinzahlung solcher festen Jahresbeiträge auch den Fonds der Festspiele verstärken, und überdiess den nunmehr selbständig organisirten *„Stipendienfonds"*, zur moralischen Bethätigung der Bayreuther Idee, bei jeder uns sich darbietenden Gelegenheit durch freiwillige Beiträge unterstützen können, dienen wir, einzig entsprechend der Auffassung des Meisters, mit unserem ferneren Beisammenbleiben in der That dem gesammten Bayreuther Werke.

Die Vergünstigung des Meisters verleiht zugleich unserer ganzen ferneren Vereinigung die einfache, sich nunmehr von selbst ergebende Fassung, und wir bedürfen deshalb dazu keiner „Statuten" oder einer „Statutenänderung". Die alten Statuten haben den neuen Verhältnissen gegenüber von selbst an Bedeutung verloren, indem sie noch von der „Schule" und dem ausschliesslichen Besuche der Festspiele durch „Patrone" sprechen. Da zudem die Gelder des alten Vereines, mit Zustimmung aller Betheiligten, für die Ermöglichung der Aufführungen des „Parsifal" 1882 verausgabt wurden, ein Vermögen des alten Vereins also nicht mehr vorhanden ist; da ferner über die rechtlichen Ansprüche der Wenigen, die solche noch an den Verwaltungsrath stellen, dieser nach wie vor denselben jede Auskunft und Antwort zu geben bereit ist, sein allgemeiner „Rechenschaftsbericht" aber allen Mitgliedern zugesandt wird; so dürfte auch eine „Generalversammlung" nicht mehr nöthig erscheinen, welche wegen ihrer Umständlichkeit und Kostspieligkeit doch nur ein sehr kleiner Theil der Mitglieder besuchen würde.

Die Förderung der Bayreuther Interessen in grösserem Umfange würde in Zukunft die Aufgabe der *lokalen Wagner-Vereine* sein; auch werden die bisherigen „Vertreter" gewiss nach wie vor solchen Bemühungen ihre Theilnahme nicht versagen, zumal insofern es gilt, den Kreis der „Abonnenten" der „Blätter" stetig zu erweitern. Für unsere Beziehungen zum Meister und zum Verwaltungsrathe der Festspiele bietet sich die Redaktion der „Bayreuther Blätter" als das natürliche Organ dar, an welche auch die (vom Meister als „Abonnement" bezeichneten) Jahresbeiträge von 20 Mark einzuzahlen sein würden. Die Redaktion liefert dafür kostenfrei die Zeitschrift und vermittelt ein Billet zu derjenigen Aufführung des im Abonnementsjahre stattfindenden Bayreuther Festspiels, welche das Mitglied laut rechtzeitiger Anmeldung bei der Redaktion zu besuchen wünscht. Diejenigen, welche auf den Festspielbesuch überhaupt

verzichten, zahlen nur das einfache Blätterabonnement, 8 Mark. Wer aus besonderen Gründen das Festspiel des laufenden Jahres nicht besuchen kann, dem können auf Wunsch 12 Mark von seinem Jahresbeitrage zurückbezahlt werden. Es wird sich als praktisch erweisen, Jedem unserer Mitglieder, welches jetzt bei uns bleibt, eine als Ausweis geltende „Abonnementskarte" und für den Festspielbesuch im betreffenden Jahre einen Berechtigungsschein zuzustellen, welcher dann seiner Zeit gegen das gewünschte Billet einzutauschen wäre.

Nach allem Gesagten erscheint es uns für die Neuordnung der Verhältnisse als das Einfachste, wenn wir hiermit diejenigen Mitglieder, welche unter den neuen Bedingungen bei uns zu bleiben nicht gewillt sind, höflichst ersuchen, bei der Red. d. Bayr. Bl. *bis zum 1. Dezember d. Js. ihren Austritt anzeigen zu wollen*, wogegen das Unterlassen dieser Anzeige bis zu jenem Termin als Zeichen des Wunsches fernerer Zugehörigkeit angesehen werden würde. Wer nur noch auf die „Blätter" zu abonniren wünscht, ohne zugleich auf einen Festspielbesuch zu rechnen, der ist gebeten, den Zettel, welcher dem Auguststücke beilag, ausgefüllt der Redaktion möglichst bald zuzusenden. Wer dies bereits gethan hatte, nun aber auch auf den Festspielbesuch unter den neuen Bedingungen reflektirt, braucht nur anstatt ℳ 8 rechtzeitig ℳ 20 an die Redaktion der „Bayreuther Blätter" einzuschicken. Nach Empfang des Beitrags wird von der Red. die betr. Karte an die genau anzugebende Adresse des Einsenders ausgestellt werden.

Wir beendigen unsere ausführlichen Mittheilungen mit dem Ausdrucke der Freude, dass wir im Stande waren, Dank der Güte des Meisters, unseren Bayreuther Freunden und Genossen die Erfüllung ihres Wunsches nach ungestörtem Beisammenbleiben, unter einer so überaus günstigen Form, hiermit kund zu geben. In der Hoffnung, dass hiernach auch der numerische Bestand unserer Vereinigung zum grössten Theil erhalten bleiben werde, nehmen wir von unseren geehrten Mitgliedern hiermit Abschied, indem wir glauben, den uns zu Theil gewordenen Auftrag nunmehr für erfüllt halten zu dürfen.

Der redigirende Ausschuss der Bayreuther Festspiel-Versammlung:

v. Baligand — München, Dr. **Boller** — Wien, **C. Fr. Glasenapp** — Riga, **H. Porges** — München, Dr. **Schemann** — Göttingen, **Fr. Schön** — Worms, Prof. **Sommer** — Braunschweig, **W. Tappert** — Berlin, **v. Wolzogen** — Bayreuth.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

„endlich-weibliche" Weib, so erwacht jetzt in ihr, um mit dem Dichter*) zu reden, das „unendlich-weibliche Weib". Die Beziehung zur Aussenwelt tritt zurück; der nach aussen, der diesseitigen Welt zugewendete Lebenstrieb schwächt sich ab — daher das Erbleichen von Senta's früherer lebensfrischer Farbe —; ihr Gefühlsleben konzentrirt sich nach innen; die Welt ihres Innern wird ihr, an Stelle der sie umgebenden Aussenwelt, zur eigentlichen, wahren Wirklichkeit. Von diesem inneren Hergang hat aber Senta kein Bewusstsein. Gänzlich reflexionslos, wie ein „Kind", fühlt sie nur; und so kann es ihr gar nicht in den Sinn kommen, sich über die Gestaltung ihrer Beziehungen zu Erik Rechenschaft zu geben. Erik, dem die Veränderung in Senta's Wesen aufgefallen ist, hat sie wohl wiederholt gebeten, von ihrer „Schwärmerei" für das Bild abzulassen („Erfülltest Du wohl eine meiner Bitten" etc.), ohne jedoch sich über den Beweggrund seiner (aus einem ganz richtigen Gefühle entsprungenen) Bitte zu äussern, was er erst in der in Frage stehenden Scene that.

Somit tritt sie in der erwähnten Scene, noch ganz erfüllt zwar von der Stimmung, in welche in der vorhergegangenen Scene der Gesang der Ballade und ihr Entschluss, den bleichen Seemann zu erlösen, sie versetzt hat, aber zugleich gänzlich unbefangen, Erik gegenüber, diesem entgegen. Für ihr Bewusstsein ist in ihrem bisherigen Verhältniss zu Erik keine Aenderung eingetreten. Sie hat, wie ihre ersten kurzen Erwiderungen auf Erik's Aeusserungen bewiesen, nicht einmal eine Vermuthung, was Erik in Besorgniss versetzt. Mit unbefangener Theilnahme, wie sie der Innigkeit ihrer bisherigen Beziehungen zu Erik entspricht, hört sie dessen schmerzlich besorgte Frage an, wer bei seiner Werbung um Senta's Hand bei ihrem Vater für ihn sprechen werde; aber der ahnungsvolle Drang, „den Vater zu begrüssen", ist zu mächtig, als dass sie jetzt Erik's Vorstellungen volles Gehör schenken könnte. In ihrer Antwort ein Ausweichen zu erkennen glaubend, ihrer Liebe sich nicht mehr sicher fühlend, wiederholt Erik nun dringender und bestimmter, zuletzt mit dem Ausdruck der Verzweiflung**) seine Frage: „Wenn dieses Herz vor Jammer bricht, wird's Senta sein, die für mich spricht?" In erst, unter dem stärkeren Eindrucke dieser, ihr Herz zur Entscheidung drängenden Frage, zum ersten Male, empfindet sie dunkel einen Zwiespalt in ihrem Innern, von Erik's Schmerzensausbruche bewegt, will sie seine Besorgniss zerstreuen, wird aber dessen inne, dass in der That ihre Gefühle für Erik ihr Inneres nicht bis in seine Tiefen erfüllen, dass ihre innerste Gefühlswelt nach einer anderen Richtung hin gravitirt. Daher „schwankt" sie, indem sie

einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmuth und Trauer athmen soll." (Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer", V. Band der Ges. Schr. u. Dicht., S. 211). Erik soll uns als der Liebe Senta's würdig erscheinen, als ein Solcher, den Senta wirklich lieben konnte, und der nur zurücktreten musste gegen die, ihrem Gefühlsleben eine ganz andere polarisch gegensätzliche Richtung gebende Erscheinung des Holländers. In dieser polarisch gegensätzlichen Bedeutung Erik's gegenüber dem Holländer beruht auch der wesentliche Unterschied Erik's von Brackenburg im „Egmont". Wie Klärchen thatsächlich einen Konflikt derart wie Senta — wie sich uns später zeigen wird — nicht durchzukämpfen hat, so ist streng genommen ein bestimmter dramatischer Zweck, welchem die Einführung Brackenburg's dienen sollte, nicht zu ersehen. Brackenburg ist in Wahrheit der zurückgesetzte Nebenbuhler, und es erscheint uns ohne Weiteres verständlich, dass er vor Egmont zurücktreten muss; dies ist eine *natürliche*, so zu sagen, mathematische Nothwendigkeit; hier fehlt ganz das *ethische* Moment, welches für die Beziehungen Senta's zum Holländer und zu Erik von wesentlicher Bedeutung ist; Klärchens Liebe zu Egmont erhält dadurch keine besondere Beleuchtung und Bedeutung, dass die Beziehung zwischen Klärchen und Brackenburg als ihrer Liebe zu Egmont vorausgehend dargestellt ist.

*) „Eine Mittheilung an meine Freunde." IV. Band der Ges. Schr. u. Dicht. S. 339.

**) Die Bezeichnung „mit Verzweiflung" bei Erik's Worten: „die für mich spricht", befindet sich im Klavierauszuge der Oper.

Erik's Zweifel beschwichtigen will. Die herzliche Zuneigung zu Erik ist geblieben, aber sie haftet nicht in ihrem, der diesseitigen Wirklichkeit abgewendeten, eine Welt für sich bildenden tiefsten Innern. Doch gerade, weil ihre Theilnahme für den Holländer, auf welche Erik zur Rechtfertigung seiner Besorgniss hinweist, ganz jenseits ihrer Beziehungen zum wirklichen Leben fällt, so dünkt sie Erik's Argwohn überhaupt gegenstandslos, ihr Mitgefühl aber für die Leiden des bleichen Seemanns, welches sie mit voller Unbefangenheit und Rückhaltlosigkeit bekennt, ganz natürlich. Insofern ist Senta freilich in einer Selbsttäuschung befangen, als sie wähnt, dass ihre Theilnahme für den Holländer auf das Fortbestehen ihrer Beziehungen zu Erik keinen Einfluss habe; ganz Gefühl, ist sie sich nicht klar darüber, dass jene Theilnahme eine entscheidende Bedeutung für ihr ganzes Dasein hat, dass die eine Gefühlsrichtung in ihren Konsequenzen nothwendig die andere ausschliesst. Diese Selbsttäuschung war aber leicht möglich, gerade weil ihre Beziehungen zu Erik und zum Holländer so ganz verschiedenartiger Natur sind, und sie sich in der That bewusst ist und fühlt, dass sie Erik „gut" ist.

Durch die in Vorstehendem gegebene nähere Bestimmung des Wesens von Senta's Liebe zu Erik haben wir nun auch den richtigen Standpunkt gewonnen, von welchem aus der scheinbare Widerspruch in den von dem Verfasser des erwähnten Artikels angeführten Aeusserungen Senta's sich auflöst. Wenn sie Erik, der sie an das Gelöbniss „ew'ger Treue", das sie ihm einst gegeben habe, erinnert, heftig entgegnet: „Wie? Ew'ge Treue hatt' ich Dir gelobt?" — so liegt der Nachdruck auf dem Worte „ew'ge". Senta's Gefühl lehnt sich dagegen auf, dass sie Erik „ewige", über die diesseitige Zeitlichkeit, über die sinnliche Welt hinausgehende Treue gelobt haben solle. Wie die volle, übersinnliche Kraft ihrer Liebe erst durch die Kunde von dem leidenvollen Loose des Holländers erschlossen ward, so hatte auch vordem ihr Liebesgefühl für Erik seine Grenze da, wo das (noch unerschlossene) der metaphysischen Welt zugekehrte Bereich ihrer Innerlichkeit begann. Dass sie Erik Treue überhaupt gelobt haben könne, vermag Senta nicht in Abrede zu stellen, sie widerspricht nicht, als Erik am Schlusse seiner Erzählung mit Hinweglassung des Beiwortes „ewig" Senta fragt und zwar wiederholt fragt: „Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang — sag', war's nicht die Versicherung Deiner Treu'?" — Dieses Treue-Gelöbniss freilich, welches für Senta nur den bezeichneten eingeschränkten Sinn hat haben können, ist für sie hinfällig geworden gegenüber der „hohen Pflicht", die sie gegen den Holländer zu erfüllen hat, und die eben in der *Erlösung* des Unseligen besteht.

Die oben gegebene Erklärung lässt auch Senta's Aeusserung dem Holländer gegenüber in der Schlussscene des zweiten Aktes im richtigen Lichte erscheinen. Mit Recht kann sie dem Holländer zurufen: „Wem ich sie weih', schenk' ich die Eine, *die Treue bis zum Tod*!" In ihrem Verhältniss zu Erik kam die „Treue bis zum Tod", d. h. die selbst das eigene Leben zum Opfer bringende, in der freiwilligen Vernichtung des der diesseitigen Welt zugewendeten Lebenstriebes sich bewährende Treue nicht mit in Frage, weil die Liebesbeziehungen zwischen Senta und Erik ja gerade aus diesem Lebenstriebe erwachsen waren. Die Treue gegen Erik konnte also nicht die „*Eine*", ungetheilte, Leben und Tod umfassende, sondern nur die „*eine*", wesentlich auf das diesseitige Leben sich beziehende sein.

Litteratur.

Renan „Marc-Aurèle".

Der berühmte Verfasser des Lebens Jesu hat in diesem Jahre seine Geschichte des Urchristenthums mit dem Mark Aurel abgeschlossen. Es muss diesem Werke eine Beeinflussung des allgemeinen Bewusstseins, bezüglich einer der wichtigsten historischen Fragen, zugeschrieben werden, insofern durch dasselbe die Ueberzeugung ausführlicher begründet und weiter verbreitet worden ist, dass das historische Christenthum nicht als das Werk Jesu von Nazareth zu verstehen sei, vielmehr als Ergebniss der Zivilisations- und Racen-Verhältnisse des sich auflösenden römischen Weltreichs beurtheilt werden müsse. Die grosse Wichtigkeit dieser Ansicht für den ernstlicher Gesinnten besteht nun darin, dass sie es ihm ermöglicht, von den vieldeutigen historischen Erscheinungen der sogenannten christlichen Jahrhunderte ein unvergleichlich bedeutsameres, in Jesu Person offenbartes, hierauf in den Heiligen, Reformatoren und Künstlern sich darstellendes, christliches Ideal zu unterscheiden. Keineswegs aber ist eine solche Unterscheidung in diesem Sinne von Renan ausgesprochen worden, noch auch diese Auffassung des Christenthums und seiner ewigen Bedeutung bei ihm anzutreffen. Um den historischen Schilderungen des französischen Gelehrten mit unbefangener Aufmerksamkeit folgen zu dürfen, muss man sich einer derartigen ideellen Anleitung, unabhängig von demselben, ja im Gegensatz zu ihm versichern.

Man kann hierauf nicht wohl nachdrücklicher hingewiesen werden, als durch einen Satz wie der folgende, der den abschliessenden Kapiteln des Renan'schen Buches entnommen ist: „Die Entsagung des Christen ist schliesslich nur eine geschickte Berechnung. Aussicht auf Unterbringung in Gottes Reich". (S. 567.) Vermochten die ihrer irdischen Noth erliegenden Massen das christliche Dogma sich nicht anders zu deuten, so kann doch für verschiedene Bestrebungen gerade die Erkenntniss des, von einer solchen Deutung unberührten, Inhalts christlicher Gesinnung einzig von Werth sein. Erinnern wir uns hierbei an ein Wort Wagner's: „Wer die Erkenntniss des Wesens des christlichen Glaubens damit für abgethan hält, dass er diesen für eine versuchte Befriedigung des maasslosesten Egoismus erklärt, vermöge welcher etwa der Kontrahent gegen Entsagung und freiwilliges Leiden in diesem verhältnissmässig kurzen und flüchtigen Leben die ewige, nie endende Seligkeit gewanne, der würde hiermit genau nur die Vorstellungsart bezeichnen, welche allerdings dem unerschütterten menschlichen Egoismus einzig zugänglich ist, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vorstellung, welche Demjenigen zu eigen ist, der freiwilliges Entsagen und Leiden wirklich ausübt. Durch freiwilliges Entsagen und Leiden ist dagegen praktisch der Egoismus bereits aufgehoben, und wer sie erwählt, möge er damit was immer erreichen wollen, ist hierdurch in Wahrheit bereits der in Raum und Zeit befangenen Vorstellung enthoben; denn er kann unmöglich mehr ein in Zeit und Raum, seien diese auch als ewig und unermesslich vorgestellt, liegendes Glück suchen. Das, was ihm die übermenschliche Kraft giebt, freiwillig zu leiden, muss bereits selbst von ihm als ein, jedem Anderen unerkennbares, tief innres, gar nicht anders als durch äussere Leiden der Welt mittheilbares, Glück empfunden werden: es muss das unermesslich erhabene Wonnegefühl der Welt-Überwindung sein, gegen welche das eitle Behagen des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint. — Aus diesem, über Alles erhabenen, Erfolge haben wir auf die Natur des göttlichen Wahnes selbst zu schliessen". (Wagner, Ueber Staat und Religion. Ges. Schr. VIII, 28.)

Ist nun hiermit der Gemüths-Inhalt wahrhaften Christenthums, ohne Rücksicht auf die Versuche seiner dogmatischen Fixirung, dargestellt, so dürfte doch auch

bezüglich der Erklärung des historischen Christenthums und der demselben gelingenden Durchdringung der römischen Welt die Annahme eines solchen göttlichen Wahnes nicht durch jenen Hinweis auf einen wohl angelegten Calcul zu ersetzen sein. Wenn Renan selbst, wenige Zeilen vor der angeführten Stelle, äussert: „*L'homme est si médiocre, qu'il n'est bon que quand il rêve*", so hätte ihn der dieser Aeusserung zu Grunde liegende Gedanke sehr wohl zu einer tieferen Auffassung im Sinne jenes Wahnes, als eines göttlichen Traumes der Menschenseele, anleiten können. Jedoch hat sich der Schriftsteller nirgends die Ergründung einer derartigen Bemerkung zur Aufgabe gemacht; die zahlreichen treffenden geschichtlichen Wahrnehmungen fordern den Leser auf, sich aus den aufgezeichneten Zügen ein Bild zu gestalten, während der Autor sich in der Andeutung dieser Züge genugthut, und dieselben wohl gar mit wässrigen Tinten zu einem täuschenden Farbenflimmer verwischt. —

Wir lesen in demselben Kapitel weiter:

> „Der Erfolg, welchen gegen Ausgang des zweiten Jahrhunderts die scheusslichen Taurobolien (Stieropfer) hatten, von denen man in Blut gebadet zurückkam, beweist, wie leidenschaftlich jene Zeit darauf bedacht war, zur Besänftigung des vermeintlichen Zornes der Götter Mittel ausfindig zu machen. Die Taurobolie ist diejenige unter allen heidnischen Religionsübungen, deren Konkurrenz die Christen am meisten fürchteten; sie ist gewissermassen die letzte Aufraffung des sterbenden Heidenthums gegen das von Tag zu Tag siegreichere Heilgut des Blutes Jesu." (Seite 568.)

Kaum vermöchte irgend eine Gegenüberstellung „die Gründe des Sieges des Christenthumes" ergreifender uns vor Augen zu führen. Der geängstete Sünder taucht sein Gewand in das entströmende Opferblut, um in einem gewaltsamen Rausche seines befleckten Gewissens vergessen zu dürfen. Wehrlos gegen seine Leiden, sucht er sich ihrer dennoch in vergeblichem Wüthen zu erwehren, durch grausenvolle Lust an der Todespein gewaltsam gemarterter schuldloser Thiere. Diesem Geschlecht zeigt der sündlos Leidende im Leiden selbst den Weg zur Rettung; denn, indem er dasselbe freiwillig auf sich nimmt, erscheint er zu göttlicher Würde verklärt: Jesu Blut wird hierdurch zum heiligenden Symbol der Erhebung über das Leiden, ja über den ganzen Welt-erfüllenden Wechsel von Leiden und Lust. Hellsichtig für diese heiligen Wunden Jesu, für den Gott am Kreuze werden Einzelne und immer Mehre durch dieselbe Sünden-Noth, welche den Massen jene wahnsinnige Sucht nach Sühnung durch blutige Opfer eingab. War, als Lebensform der Unterdrücker und Lebensziel der Unterdrückten, die Schrankenlosigkeit der Leidenschaft das erste Ergebniss einer die Welt umspannenden Zivilisation gewesen, in welcher die volksthümlichen Sitten der einzelnen Nationen etwa nur als Formen des Aberglaubens erhalten blieben; so tauchte aus den trüben Wogen dieses Meeres der Leidenschaft mit ebenfalls Allen ersichtlicher Deutlichkeit die Gestalt des Leidens empor — den in der Sünde Beharrenden ein grausenvoller Spuk, der sie zu völliger Verzweiflung verblendet — in dem einzigen Sündlosen zum Entschluss der Erlösung sich verwandelnd — und in den Sehnsüchtigen aller Völker die Aufnahme dieses göttlichen Bildes vorbereitend. Demnach war zu dem Hervortreten eines neuen Ideales (welches sich hierauf so überaus einfach kundgeben konnte), eine tiefe und allgemeine Erregung der Seelen erforderlich; Christum nahm in sich auf, wer aus dem Toben der Leidenschaft in der eigenen Brust ein allumfassendes Gefühl für das Leiden der Kreatur, ein erlösungssüchtiges Mitleiden sich gewann. — Das schwierige, von Renan als Paradoxon vorgetragene Problem: „*Le christianisme a des pardons pour tous les crimes, plus on a péché, plus on lui appartient*" durfte, von hier aus angesehen, nicht unlösbar bedünken. —

Warum nun gerade das Evangelium von Jesu und z. B. nicht die Heilsbotschaft des Apollonius von Tyana zur allgemeinen menschlichen Religion wurde, weiss Renan fast nur als historische Zufälligkeit darzustellen.

> *„L'humanité cherche l'idéal; mais elle veut que l'idéal soit une personne; elle n'aime pas une abstraction. Un homme incarnation de l'idéal, et dont la biographie pût servir le cadre à toutes les aspirations du temps, voilà ce que demandait l'opinion religieuse. L'Evangile d'Apollonius de Tyane n'eut qu'en demi-succès; celui de Jésus réussit complètement"* (S. 582); und diess durch eine willkürliche Umdeutung: *„Jamais fondateur n'a eu des sectateurs qui lui aient moins ressemblé que Jésus. Jésus est bien plus un grand Juif qu'un grand homme; ses disciples ont fait de lui ce qu'il y a de plus antijuif, un homme — Dieu."*

Hierauf wäre, mit absichtlicher Umgehung einer eigentlichen historischen Kontroverse, etwa Folgendes zu entgegen. Die christliche Gesinnung zeigt sich, wenn auch keineswegs bestimmend, so doch mit grosser innerer Bestimmtheit, als eine neue seelische Kraft in der Geschichte der Menschheit. Wollten wir dieselbe als *übersinnliche Liebes-Kraft* bezeichnen, so hätten wir hiergegen die Einwendungen der positiven Wissenschaft nicht zu fürchten, da es vielmehr behufs einer natürlichen Erklärung dieser sich als übernatürlich kundgebenden Kraft dem besonnenen Physiologen durchaus verständlich dünken muss, dass eine vorzügliche nervöse Organisation ebensowohl eine grosse Intensität der sensibeln Fähigkeiten mit sich bringe, als auch zugleich die Unbedingtheit der sensuellen Nöthigungen einschränke oder aufhebe. Inwiefern aber diese Sinnesart als die christliche zu benennen sei, da sie doch unzweifelhaft bevorzugten Geistern des vorchristlichen und unchristlichen Alterthums eigen war? Desshalb, weil sie sich als christliche Religion eben nicht solchen bevorzugten Geistern, sondern den Armen und Elenden anbot, also Allen, die an der allgemeinsten Form des Lebens, dem Leiden, theilhaben, ein gleich allgemeines, inneres Heilmittel mit erhabener Einfachheit zuführte. Hiernach ist dann auch zu entscheiden, ob etwa ein Mark Aurel, oder ob der Heiland vom See Genezareth, der Dulder von Gethsemane und Golgatha, als Schöpfer dieser Seelen-Kraft anzunehmen sei. — Ein neues Ideal tritt stäts nur in der Gestalt einer bestimmten Persönlichkeit in die Entwickelung der Menschheit ein, also nicht als abstrakter Gedanke, sondern als Gesinnung, That und Leben. Durch solche ausserordentliche, menschliche Individuen erfährt das menschliche Wesen selbst eine unmittelbare Steigerung. Diese Wahrheit hielten sich die Völker der Vorzeit im Mythos gegenwärtig, und vererbten hierauf Sprache und dichterische Thätigkeit als die Spuren solcher ursprünglichen Erweiterungen der menschlichen Natur. Dagegen ist uns im Laufe der Geschichte eine solche ideelle Wesens-Erweiterung einzig in der Erscheinung des Christenthums deutlich erkennbar, deren besonderer Inhalt aber sogar jene vorhistorischen Bildungs-Vorgänge an Bedeutung insofern übertrifft, als diese Vertiefung der sympathischen Empfindung, die nicht mehr nur sinnliche und eben hierdurch allumfassende und allgewaltige Liebe, über jedes mit dem Irdischen sich befassendes Verlangen oder Genügen als unvergleichliche innere Genugthuung hinausweist. Das Leben der Gesammtheit gewinnt in dieser Eigenschaft das Element wirklicher, reinmenschlicher Zusammengehörigkeit, das Leben des Einzelnen die Möglichkeit einer von äusserem Glück unberührten inneren Vollendung, jener Vollendung, welche sich dem Philosophen als Aufhebung des Willens darstellt. Wer den Menschen durch sein Beispiel diese ihre höchste Eigenart erschloss, heisst ihnen fortan mit grösserem Rechte, als etwa Wotan den Germanen: Gott.

Die Echtheit einer solchen, die menschliche Natur ihrer wahren Gestalt (*εἶδος*) annähernden, und also einzig wahrhaft *idealen* Erscheinung musste in einer grossen, zu unmittelbarem Verständniss an das Gemüth sich wendenden Einfachheit bestehen. Wir gewinnen hiervon die zutreffende Anschauung, wenn wir

etwa mit jenem Ritus der Stieropfer das Sakrament des Abendmahls, und mit der den Priestern dort zufallenden Rolle alle diejenigen Vorstellungen vergleichen, welche sich an das Gleichniss vom guten Hirten anknüpfen. Renan bemerkt in dem mehrfach angeführten Kapitel: „Zum Christenthum sich bekehren, hiess damals, im zweiten Jahrhundert, keineswegs einem Hang zum Aberglauben nachgeben; vielmehr bewies man dadurch einigermassen gesunden Menschenverstand. Selbst vom Standpunkt des Rationalisten aus konnte das Christenthum als ein Fortschritt angesehen werden; wer religiöser Aufklärung huldigte, wandte sich ihm zu." Wenn der Schriftsteller jedoch hieran die Bemerkung anschliesst, dass vielleicht im zwanzigsten Jahrhundert die letzten Christen, wie in jenen Zeiten die letzten Heiden, zurückgebliebenes Bauernvolk (*pagani, des ruraux*) heissen würden, so befinden wir uns bereits wieder in Unübereinstimmung mit demselben, und zwar insbesondere betreffs des Begriffes von Fortschritt, welcher eine derartige Bemerkung ihm eingab. Ein wirklicher Fortschritt nämlich besteht offenbar einzig in jenen idealen Steigerungen der menschlichen Natur, welche in ausserordentlichen Individuen sich vollziehen; nimmermehr dagegen dürfte dieser Name einer Entwickelung gegeben werden, die, etwa zu Gunsten zivilisatorischer Verallgemeinerung, die innere Bedeutung der menschlichen Persönlichkeit durch Vernichtung jener Ideale beeinträchtigte. Wodurch sollte vollends gerade das christliche Ideal, welches in einer Erhebung des Menschen über die Wechselfälle seiner Geschichte besteht, in der Geschichte überboten, „überwunden" werden? Es muss uns vielmehr, zufolge dieser seiner inneren Beschaffenheit, als ewig gelten. In den Gang der Geschichte aber greift es in immer neuen lebendigen Verwirklichungen ein. Luther's Werk hatten wir als einen verständlichsten Versuch in diesem Sinne aufzufassen, mit dessen theilweisem Misslingen jedoch die kirchliche Verwirklichung des christlichen Gedankens abzuschliessen scheint. Wie sein Geist im protestantischen Choral, so lebt seit jenen Jahrhunderten der Geist des Christenthums in der christlichen Kunst, insbesondere der Musik, welche wir deshalb christlich nennen, weil in ihr eine übersinnliche Gemüths-Kraft mit wärmster Verständlichkeit zu uns spricht, und die Beängstigungen des individuellen Wollens durch ein sympathetisch uns einnehmendes Lautwerden des universellen Willens beschwichtigt.

In der Rückkehr zur wahren Kunst findet nun zwar auch Renan einen Theil des Verdienstes jenes Zeitalters der Epoche der „neuen Zeit"; es setzt jedoch das Wesen dieser Rückkehr und dieses Verdienstes in die Ueberwindung der Offenbarung durch die Vernunft, mit einem *„qu'on n'y trouve"* diesen „Genie-Zug der Renaissance" bekräftigend (S. 588.) Jene wahre Kunst scheint ihm demnach keineswegs aus dem christlichen Geiste hervorzugehen; vielmehr erklärt er (S. 554): *„Le christianisme est trop uniquement moral, la beauté, chez lui, est tout à fait sacrifiée"*. Diese Behauptung, im Jahre des Parsifal vorgetragen, darf wohl befremden. Wer, vom Geiste dieses Kunstwerkes erfüllt, in einem neuen Sinne mit voller Wahrhaftigkeit zum Christenthume sich bekennt, mag solchen Aussprüchen gegenüber ohne Vermessenheit sich eingestehen, dass der ihn im Uebrigen so vielfach belehrende Geschichtsschreiber der Anfänge des Christenthums dessen zugleich ursprünglichen und ewigen Gehalt verkenne. —

H. v. Stein.

Constantin Frantz „Zur Reform des Steuerwesens".

Unter den tönenden Schlagwörtern, welche in dem Kampfe der politischen Parteien als unwiderlegliche Argumente ausgespielt zu werden pflegen, nimmt der Satz: *„Gleiches Recht für Alle!"* eine der ersten Stellen ein. Man muss ihn recht sehr cum grano salis verstehen, wenn man ihm auch nur bedingte Giltigkeit zuerkennen will. Soll das damit gemeint sein, dass ein Jeder seiner Stellung und seinem Können gemäss behandelt, belästet werden soll, dass der Reiche nach Massgabe seines Reichthums, der Unvermögende als unvermögend, der Schwerfällige als ein wenig Leistungsfähiger herangezogen werden soll, so muthet man dem knappen Schlagwort schon etwas viel zu, — dann aber ist es gewiss in unserm Staatsleben noch nicht zur Anwendung gekommen, sondern harrt seiner Verwirklichung in Gott weiss welcher Zukunft. Denn wenn man, um ein recht beliebiges Beispiel aus der grossen Zahl herauszugreifen, dem Bauer, der bei vorwiegend physischer Arbeit mit dem Schreib- und Rechenwerke nur nothdürftig fertig wird, so ganz *sans façon*, das Wechselrecht als eine Wohlthat entgegengebracht hat, ein Recht, welches ja freilich dem Kaufmann wesentliche Erleichterungen bei seinen Manipulationen verschafft, aber auch lediglich für rein merkantile Verhältnisse als eine Wohlthat angesehen werden kann, so hat man der bäuerlichen Bevölkerung ein Danaergeschenk aufgebürdet, welches seine geradezu vernichtenden Wirkungen innerhalb eines Dezenniums in der Weise zu äussern vermochte, dass in einigen Provinzen ein blühender Bauernstand zu der Stellung angeblicher Horiger von Lehnsherren schlimmster Art, meist fremder Rasse, herabgedrückt worden sind. Unsere „Gesetzgeber" haben für dergleichen kleinliche praktische Dinge nur wenig Interesse; mit welcher Verachtung müssen die kühnen Advokaten, Professoren und Rhetoren in unsern vertretenden Körperschaften auf einen schlichten Mann wie Solon, den Sohn des Exekestides, von Athen herabblicken, der sich in jahrelanger legislatorischer Arbeit die grösste Mühe gab, Attika's bedrohten Bauernstand zu retten. An Stelle dieser prosaischen Arbeit — der wir allerdings, als einer der genialsten Thaten arischer Politik, die attische Kultur verdanken! — setzen die modernen Solone, vom Ministertische unserer Parlamente her, die stolze, irgend einem liberalen Leitartikel entnommene Phrase: *„Die Landwirthschaft hat sich in den letzten Jahren gehoben!"*

Will man in der That „gleiches Recht für Alle" schaffen, so tritt alsbald in die erste Reihe die Frage der Steuer! Der Gedanke einer gerechten Besteuerung ist so alt, wie die Formen der Gesetzgebungen, aber dass das Problem schon gelöst wäre, wird selbst der kühnste Optimist nicht behaupten wollen. Gerade in diesen Tagen, da die arbeitenden Klassen mit immer bestimmteren Forderungen vor die „Kapitalisten", die „Bourgeois", die „oberen 10,000" etc. treten, und in den „massgebenden" Kreisen ein höchst bedenkliches Schwanken hinsichtlich der Art und Weise herrscht, in welcher das mobile, an der Börse vertretene Kapital zur Besteuerung herangezogen werden soll, ist es eine wahre Wohlthat und zugleich eine angenehme Pflicht, auf eine Schrift hinweisen und sie zur ausgiebigsten Belehrung empfehlen zu können, welche diesem Probleme mit aller Entschiedenheit nahe tritt und es mit der wünschenswerthesten Schärfe zu lösen versucht. Wir sprechen von dem vor einem Jahre erschienenen Buche des den Lesern unserer Blätter genugsam bekannten Constantin Frantz: *„Die soziale Steuerreform als die Conditio sine qua non, wenn der sozialen Revolution vorgebeugt werden soll"*. Darüber, dass die bei uns jetzt giltigen Arten der Steuererhebung den Forderungen der vertheilenden Gerechtigkeit nicht entsprechen, sind wohl die meisten einig, sonst würde nicht von so verschiedenen Seiten her auf eine Reform des Steuerwesens gedrungen werden. Wenn nun unser Autor nach einer ziemlich scharfen, aber

doch durchaus gerechten Kritik unserer sozialen Zustände zu dem Schlusse gelangt, dass der in der öffentlichen Meinung herrschende, sogenannte „Liberalismus" der hauptsächlichste Beschützer des Kapitalismus ist, ja fast mit ihm identifizirt werden kann. — denn die „Konservativen" verwandeln sich immer mehr in eine blassere Spielart der „Liberalen" — und der traurige Zustand, in welchem sich unsere „Produktivstände" (Industrie, Handwerk, Grundbesitz) befinden, in jener Vorherrschaft des mobilen Kapitals ihren Hauptgrund hat, so erhält nach einfachem Schlusse die von ihm geforderte stärkere Heranziehung des mobilen Kapitals zur Besteuerung, statt der blos *finanziellen*, eine hohe *soziale* Bedeutung. Wir fordern in der That die höhere Besteuerung der Börse, jeglicher Form des Luxus und überhaupt des beweglichen Besitzes nicht nur im Interesse unserer Finanzwirthschaft, sondern vor Allem aus wichtigen *ethischen* und *sozialpolitischen* Rücksichten. Selbst wenn jene Steuern dem Staate nur wenig einbrächten, soll dem armen „Proletarier" das Bewusstsein erhalten oder wiedergewonnen werden, dass Gerechtigkeit im Staate herrscht, dass die Obrigkeit eine Instanz nicht nur für Bankiers, Exzellenzen und „Gebildete" ist, sondern im Sinne des Evangeliums der Liebe auch ein Herz für die Armen und Gedrückten hat. — Allerdings, das bezeichnet auf recht betrübende Weise die ganze ethische Stellung unserer politischen Parteien zu den Interessen bürgerlicher Wohlfahrt, wenn die beginnenden Bemühungen der Staatsregierung, den ärmeren Klassen Steuererleichterungen zu verschaffen, von Seiten des agitirenden „Fortschritts" nicht anders aufgefasst oder dargestellt werden können und dürfen, wie als ein tückischer Köder zur Gewinnung einer möglichst grossen Proletarierschaar von „Stimmen" für regierungsfreundliche Wahlen! Durch die Parteibrille betrachtet, erscheint als der Zweck des bürgerlichen Daseins: die Erzeugung von Parlamentsmajoritäten für politische Fraktionen mittels wohlorganisirter „*Wahlfreiheit*". Die Freiheit des Gemüthes, Gutes zu thun, wo es Noth thut, wird auf diese Weise in elende Fesseln gelegt, und das grosse Monstrum unseres humanen und aufgeklärten „Neunzehnten Jahrhunderts", das *Laisser-aller*, „schreitet" triumphirend darüber „fort"! —

Originell ist die Art, wie C. Frantz eine gerechte Besteuerung begründet: er fordert eine progressive Einkommensteuer und eine progressive Erbschaftssteuer. Jene war ebenfalls schon durch die Solonische Gesetzgebung — freilich im alten Attika — sehr bestimmt eingeführt worden. Gemäss den weit komplizirteren Geld- und Finanzverhältnissen unseres Zeitalters könnte ein moderner Solon — den uns die Vorsehung bescheren möchte! — mit so einfachen Maassregeln nicht auskommen. Frantz will zuvörderst, und zwar mit vollem Rechte, die *Qualität* der Einnahme unterschieden wissen. Es ist ein anderes, ob ein Gelehrter und Künstler nach jahrelanger kostspieliger Vorbereitung, ein Landwirth mit unsicheren Chancen, oder ein Kaufmann in theilweise fast mühelosem Gewinne sein Geld verdient, — wie denn ja auch unsre Sprache für diese verschiedenen Einnahmen recht verschiedenartige Ausdrücke hat. Dann muss, abgesehen von einem überhaupt nicht zur Besteuerung geeigneten *Minimum*, welches ein Jeder zu seines Leibes Nahrung und Nothdurft haben muss, der darüber steigende Betrag des Einkommens in progressiver Weise zur Steuer herangezogen werden. Die sehr durchdachte und wohlberechnete Art, wie Frantz sich die Durchführung dieser je nach Grösse und Qualität des Einkommens wachsenden Steuer denkt, zur Darstellung zu bringen ist nicht dieses Ortes; es bei dem Autor selbst nachzulesen ist lohnend und zum Nachdenken anregend. Aehnlich verhält es sich mit der Erbschaftssteuer. Dass das Gemeine-Wesen, welches dem Einzelnen erst den Bestand seines Vermögens sichert, auch im Todesfalle als Miterbe auftreten darf, versteht sich so sehr von selbst, dass in der That die Erbschaftssteuer an sich die vernünftigste und gerechteste genannt werden kann. Wird doch von sozialistischer Seite das Recht

des Einzelnen zu erben überhaupt bestritten und nur der Gesammtheit zuerkannt. Auch hier will Frantz eine verschiedene Behandlung der Besteuerung nicht nur nach dem Verwandtschaftsgrade, sondern auch nach der Qualität des Vermögens eingeführt wissen.

Des Verfassers schneidige und rückhaltlose Ausführungen stehen in wohl thuendem Kontrast zu den ängstlichen Entwürfen und Arbeiten unserer Geheimen Räthe und öffentlichen Professoren. Hier tritt der denkende und fühlende Mann den parlamentarischen und litterarischen „Mannesseelen" so kühn entschlossen durchgreifend gegenüber, wie es sich in so wichtiger Angelegenheit einzig geziemt. Und wie traurig nimmt sich dagegen z. B. jene neueste, vielbesprochene Journal-Affaire aus, die Behandlung des Steuerproblems in der für „hochoffiziös" geltenden Provinzial-Correspondenz, welche nachträglich zur Entschuldigung als *„nur akademisch"* gemeint bezeichnet werden musste, nachdem sie sich bis zu dem theoretischen Gipfel besorgter Betrachtung verstiegen hatte: dass durch eine progressive Einkommen- und Börsensteuer — die *„Kapitalbildung"* beeinträchtigt und dadurch unsere Nation auf die Stufe der „Barbarei" hinabgedrückt werden könnte! Dieses also gilt unseren offiziösen Akademikern noch heut, in denselben Zeiten des allgemeinen sozialen Leidens unter dem Fluche der grossen „Kapitalbildungen", als das eigentlich bedenklichste Kultur-Unglück, während schon der Instinkt des kühnen Preussischen Staatspraktikers, wohl in manchem lästigen Kampfe mit den eigenen bureaukratischen Gehilfen, auf ein besseres Experiment getroffen zu sein hofft, wie zwischen direkter und indirekter Steuer ein humaner Ausgleich zu finden sei. Dennoch ist der wesentlichste Theil des Steuerproblems noch immer zu lösen, und der Durchführung der heilsamen Gedanken Einzelner steht die zähe Organisation unserer modernen Parteipolitik hemmend im Wege. Ein Jeder aber ist an dem gewichtigen Werke insofern doch mitbetheiligt, als er dem von ihm zu wählenden „Vertreter" ein bestimmtes Mandat in dieser Hinsicht geben und dadurch möglicherweise selbst innerhalb der parlamentarischen Organisation dem menschlichen Bedürfen zum vernünftigen Worte verhelfen kann. Eile thut noth; denn wenn ein Staat die Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit auf die Dauer nicht zu entbehren vermag, so müssen wir bekennen, dass uns diese Lebensbedingungen in bedenklichem Grade mangeln. Seien wir gerecht gegen die Armen! Geschieht gegen die besitzlosen Klassen von unsrer Seite nicht Alles, was nach Lage der Umstände geschehen kann, lernen wir es nicht, *praktischen Ernstenthum* im vollsten Maasse zu üben, dann ist die unausbleibliche, früher oder später eintretende Konsequenz: die *soziale Revolution!* Sie würde vielleicht manche Ruine beseitigen, frischen Wind in eine dumpfe, vergiftete Atmosphäre bringen, aber auch manches fruchtbare Gefilde mit ödem Schutt überschwemmen. Deshalb *heilsame Reform* lieber als wüste Revolution!

B. Förster.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Fr. Rochlitz
über das musikalische Drama

Was J. Friedrich *Rochlitz*, geb. 1769, gestorben 1842, bis in sein höchstes Greisenalter als Schriftsteller, besonders als Begründer und langjähriger Mitarbeiter der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung, für die Interessen der Musik gewirkt hat, ist allbekannt. Weniger bekannt dürfte sein, dass er in Folge seines tiefen Verständnisses für die Musik der Gegenwart und Vergangenheit auch der Zukunft das Feld bezeichnete, auf welchem allein nach dem gewaltigen Schaffen Beethoven's ein Fortschritt noch denkbar war: das Feld des musikalischen Drama's. Im Jahre 1824 veröffentlichte er seine Gedanken hierüber in einem Gespräche: „*Ein Frühlingsabend*". Für uns muss jene Stelle von ganz besonderem Interesse sein, in welcher Rochlitz — freilich nur in kurzen und flüchtigen Umrissen — das Ideal einer vollkommenen Oper, wie er sie sich dachte, skizzirt.

Der ältere Freund A spricht zu den jüngeren B. und C. über die Bedeutungslosigkeit der Oper für das höhere geistige Streben der Nation, während ein edles Bühnenwerk doch zu so überaus mächtiger Wirkung gelangen könne, und erläutert letzteres durch eine Schilderung des grossartigen Eindrucks, den die ersten Wallenstein-Aufführungen zu Weimar bei den Zeitgenossen hinterliessen. C. wird durch diese Aussprache an die Oper verstimmt. B aber wendet ein*):

B. Du sprichst von der Oper und ihrem Publikum, wie wir beides jetzt (also 1824 oder noch etliche Jahre vorher) in Bausch und Bogen genommen, besitzen. Gut! Da weiss ich, wenigstens im Augenblick, nichts Wesentliches einzuwenden. Aber ich kann mir doch auch eine Oper — wenn gleich nur denken, die, ohne die ihr eigenen Reize und Vortheile aufzugeben, bis auf einen gewissen Grad der Vorzüge des Schauspiels sich bemächtigte; und dafür, dass sie sich freilich auf engere Gränzen hinsichtlich des Stoffes, und dessen, was zunächst das Denkvermögen anlangt, beschränken muss, was sie nun innerhalb dieser Gränzen darbietet, noch lebendiger, noch eindringlicher, für das Gefühl noch vertiefter, wenn ich so sagen darf, und mithin wohl auch noch widerhaltiger aufstellt, als das Schauspiel. Und was ich mir bestimmt denken kann, was keinen Widerspruch in sich selbst enthält, und nicht gegen die Natur der Dinge oder des Menschen ist: warum sollte das nicht auch ausgeführt werden können?

A. „Bis auf einen gewissen Grad" — „Auf engere Gränzen beschränkt" — dann geb' ich's nicht nur zu, sondern sage, dass es sogar schon dagewesen ist —

C. Wie? was? schon dagewesen?

A. Es versteht sich, auf weit niederer Stufe, in weit niederer Potenz, hinsichtlich der Dichtkunst und noch weit mehr der Musik, als, wo wir jetzt stehen und welchem gemäss es uns neu geschaffen werden müsste, sollten wir's wirklich bekommen —

C. Sag' mir nur erst: wo dagewesen? und wann?

A. In Italien, als die ganze Gattung noch nicht lange erfunden war; dann auf einige Zeit, obschon mit weit schwächerer Musik, auch in Frankreich: damals, als verschiedene der grössten dramatischen Dichter dieser Länder, zugleich

*) Für Freunde der Tonkunst, III. Aufl., Band I, Seite 171.

mit der Tonkunst vertraut, und ihrer Formen bis zur Geläufigkeit kundig, sich befleißten, der Oper edle, treffliche Dichtungen zu liefern, und die Componisten, sowie die Gesangvirtuosen gar nichts wollten, als diese Dichtungen auf's Lebendigste, Bedeutsamste, Herzaudringendste darlegen. Es kann das freilich wieder so werden, und nun allerdings auf weit höherer Stufe und zu weit mächtigerer Wirkung: aber was Alles würde dazu nöthig sein! Zuerst: ein wahrhaft grosser Dichter, mit der Tonkunst unserer Tage ebenso vertraut, wie es die Dichter jener Zeit mit der Tonkunst ihrer Tage waren; und ein wahrhaft grosser Tonkünstler, eben so mit unserer Dichtkunst vertraut, wie die Componisten jener Zeit mit der Dichtkunst ihrer Tage. Beide müssten nun, nicht nur gänzlich vereint über das Werk selbst und alles drum und dran arbeiten, sondern auch in Verhältnissen leben, wo sie, ohne alle Nebenrücksichten und beharrlich durchführen könnten, was Anfangs, ja vielleicht geraume Zeit, bei allen Virtuosen Widerstand finden, und beim grossen Publikum wenig oder gar kein Glück machen würde; denn beides konnte gar nicht anders sein bei etwas so von Grund aus Neuem, und das sogar schon dadurch, dass es aus dem Ganzen für das Ganze gearbeitet wäre, dem, woran jetzt Alle gewohnt sind, geradezu entgegentrate. Solch ein unverrückt festgestelltes und festgehaltenes Ganze müsste es aber werden, möchte es nun heroisch, oder romantisch, oder — als Gegenzatz und Parodie von beidem — komisch sein; es müsste werden — dass ich so sage: die ganze Oper ein einziges, ungeheures fortlaufendes, wie in einer, bald sich hebenden, bald sich senkenden Bogenlinie, sich steigerndes *finale*, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen, aufnähme . . . . .

C. Was? Die ganze Oper Ein Finale? — Nein; das ist mir doch zu wunderlich.

A. Da sieh', wie schwer es halten würde, sich jetzt wieder drein zu finden oder gar ihm Hochachtung und Eingang zu gönnen. Willst doch selbst Du, Du, ein Künstler, ein denkender Künstler, nicht dran! nicht einmal an den blossen Gedanken! Und gleichwohl kann erst so die Oper ein in sich selbst festgegründetes, in allen seinen Theilen übereinstimmendes, rund, folgerecht und vollständig ausgesprochenes Kunstwerk werden; ein Werk, das uns, ohne Widerspruch der Vernunft und des innern Sinnes, in eine ideale Welt hebt, in einer idealen Welt hält; in einer Welt, wo dann auch die eigenthümliche, einzige Sprache aller Handelnden Gesang ist; ein Werk, wie es in Gluck's Geist und Sinne liegen mochte, wie er's aber, auch in seinen besten Opern, nur einigermassen andeuten, nicht ausführen konnte, da er noch viel zu sehr auf Einzelnes und auf Eigenheiten, obgleich achtbare, des französischen Theatersinnes und Theaterwesens rechnete; auch, gerade heraugesagt, als eigentlicher Musiker zu wenig Reichthum und Fülle besass, am allerwenigsten aber der Mittel tiefer und beharrlicher Ausarbeitung der Harmonie mächtig war.

C. Sag' das nicht so laut: sie würden schreien — die Gluckisten Ach und Wehe, die Piccinisten — das heisst jetzt, die Rossinianer: Nun, da habt ihr's ja!

A. Was gehet das mich an?

C. Na, mich auch nichts! — Doch nun lass uns auch einen Blick rückwärts in unser Gespräch werfen! Unsere schönen Mozartischen Opern, und was ihnen aus jetziger oder letztvergangener Zeit nahe steht: die würden dann doch veraltet sein und bei Seite gelegt werden. —

A. Sie haben Eure Kunst und euch selbst (C. ist nämlich Opernkomponist) erst dahin gehoben, dass vollkommene Opern, wie wir sie uns denken, wieder möglich: und uns (das Publikum), dass wir, wären sie nur erst da, allmählich

wieder dafür empfänglich würden: so lebten sie, so lebte wenigstens, was B ihren Geist nannte, in diesen und in uns fort; und ist das nicht ein schönes ein wohlthätiges Leben? u. s. w.

In ein noch bedeutsameres Licht tritt der Inhalt dieses Gespräches durch einen Brief, welchen Rochlitz am 28. Juni 1822 von Wien aus, wo er bekanntlich des Oefteren mit Beethoven verkehrte, an Gottlieb Christ. Haertel in Leipzig schrieb. (Später abgedruckt in „Für Freunde der Tonkunst", Band IV, S. 209.) Er führt in demselben aus, dass die eigentlich herrschende Kunst seines Zeitalters die Musik sei, dass diese aber ihrer höchsten Ausbildung schon theilhaftig geworden sei, und

> hat sie ihren Kreislauf vollendet, so wird eine andere Kunst den übrigen beginnen; wer weiss, ob das nicht die *dramatische* sein wird, da diese, als eigentliche *Kunst*, bei den neuen Völkern noch gar nicht an der Reihe gewesen ist.

Gemahnen diese Worte nicht an die Chorsymphonie, welche gerade in jenen Tagen ihrer Vollendung entgegen ging, und an das Kunstwerk der Zukunft?

Noch mögen zwei, einer Besprechung des Weber'schen Oberon entnommene, Bemerkungen hier Platz finden*) (Allgemeine Musik-Zeitung vom 15. April 1827):

> Keine Oper, die wirklich eine ist, kann, als eine solche — nicht blos als eine Reihe verschiedenartiger Gesangstücke — aus dem Clavierauszuge allein beurtheilt werden; und geschieht es dennoch, so hat der Leser nicht nur die unbedingte Befugniss, sondern, nimmt er wirklich an ihr Theil, sogar einigermassen die Obliegenheit, die Beurtheilung bedenklich und nur als eine vorläufig aufmerksam machende Anzeige aufzunehmen.

Und weiter unten:

> Jede Beurtheilung einer Oper, die wirklich eine ist, — nicht eine Art Konzert, von verkleideten, mehr oder weniger in Handlung gesetzten Sängern und Sängerinnen aufgeführt — muss von der Dichtung ausgehen; nicht von den Worten derselben, als Worten, und ihrer Form — obschon auch diese nicht gleichgültig und ebenfalls zu beachten sind: sondern von der Fabel und deren Führung, von den Charakteren, und von den Situationen.

So urtheilte über die Zukunft der Oper vor mehr als einem halben Jahrhundert ein ernster und besonnener Musiker, ein gründlicher Kenner der älteren niederländischen, deutschen und italienischen Musik, ein begeisterter Verehrer Bach's und Händel's, Haydn's und Mozart's. Wie stehen demgegenüber Diejenigen da, welche noch immer von „Umsturztheorie", von „Formlosigkeit", von „stilloser Vermischung der Künste" und dergleichen reden, sich stützend auf ihr angebliches „gründliches Verständniss der klassischen Meister"?

Was Rochlitz kaum auszusprechen, geschweige denn zu hoffen wagte, ist uns seitdem zu ungeahnter Pracht erblüht. Der dort aus der Passion Seb. Bach's, dort aus der Symphonie Beethoven's ertönt, der Genius der deutschen Musik, er lebt auch uns auf dem Hügel zu Bayreuth. War er aber dort der Genius der *deutschen Musik*, so ist er nun berufen, der Genius der *deutschen Kunst* zu werden — wenn wir wollen! Sollten wir wirklich nicht wollen?

Karl Alberti.

*) Später aufgenommen in: Für Freunde der Tonkunst, III. Auflage, 3. Band S. 49.

Das nächste Stück der „Bayreuther Blätter" erscheint in der letzten Woche des November.

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Gruneri, Bayreuth.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

November
Dezember — Doppelstück. — 1882.

Inhalt: — Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. Von Richard Wagner. — Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke von Hans von Wolzogen. IV. Persien und Hellas. — Graf Arthur Gobineau. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried. — Senta's Verhältniss zu Erik und zum Holländer. Eine psychologische Studie von Fritz Stade. III, IV. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit. XVII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft. 4. Friedrich Zollner. Ein Beitrag zur Würdigung des Menschen, des Kämpfers, des wissenschaftlichen Charakters. Von Bernhard Forster. — XVIII. Die Härte des Luxus. Von Meta Wellmer. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Das Jubiläum der deutschen Oper. Von L. Nohl. Johann Gottfried Herder über die Kunstkritiker. Von G. Wittmer. — Generalregister. — Beilage: An die Abonnenten und Vereinsmitglieder. —

Das Bühnenweihfestspiel
in Bayreuth 1882.

Wenn unsere heutigen Kirchweihfeste hauptsächlich durch die hierbei abgehaltenen, nach ihnen sich benennenden, sogenannten *Kirmes-Schmause* beliebt und anziehend geblieben sind, so glaubte ich das mystisch bedeutsame Liebesmahl meiner Gralsritter dem heutigen Opernpublikum nicht anders vorführen zu dürfen, als wenn ich das Bühnenfestspielhaus diesesmal zur Darstellung eines solchen erhabenen Vorganges besonders geweiht mir dachte. Fanden hieran konvertirte Juden, von denen nur christlicherseits versichert wurde dass sie die unduldsamsten Katholiken abgäben, vorgeblichen Anstoss, so hatte ich mich dagegen allen denen nicht weiter hierüber zu erklären, welche im Sommer dieses Jahres zur Aufführung meines Werkes sich um mich versammelten. Wer mit richtigem Sinne und Blicke den Hergang alles Dessen, was während jener beiden Monate in den Räumen dieses Bühnenfestspielhauses sich zutrug, dem Charakter der hierin sich geltend machenden

produktiven wie rezeptiven Thätigkeit gemäss zu erfassen vermochte, konnte diess nicht anders als mit der Wirkung einer Weihe bezeichnen, welche, ohne irgend eine Weisung, frei über Alles sich ergoss. Geübte Theaterleiter frugen mich nach der, bis für das geringste Erforderniss jedenfalls auf das Genaueste organisirten, Regierungsgewalt, welche die so erstaunlich sichere Ausführung aller scenischen, musikalischen wie dramatischen Vorgänge auf, über, unter, hinter und vor der Bühne leitete; worauf ich gutgelaunt erwidern konnte, dass diess die Anarchie leiste, indem ein Jeder thäte, was er **wolle**, nämlich das Richtige. Gewiss war es so: ein Jeder verstand das Ganze und den Zweck der erstrebten Wirkung des Ganzen. Keiner glaubte sich zu viel zugemuthet, Niemand zu wenig sich geboten. Jedem war das Gelingen wichtiger als der Beifall, welchen in der gewohnten missbräuchlichen Weise vom Publikum entgegenzunehmen als störend erachtet wurde, während die andauernde Theilnahme der uns zuziehenden Gäste als Zeugniss für die Richtigkeit unserer Annahme von dem wahren Werthe unserer Leistungen uns erfreuete. Ermüdung kannten wir nicht; von dem Eindrucke eines fast beständig trüben und regnerischen Wetters auf unsere Stimmung erklärte ein Jeder sofort sich befreit, sobald er im Bühnenhause an das Werk ging. Fühlte sich der Urheber aller der Mühen, die er seinen freundlichen Kunstgenossen übertragen hatte, oft von der Vorstellung einer unausbleiblich dünkenden Ermüdung beschwert, so benahm ihm schnell die mit jubelnder Laune gegebene Versicherung der heitersten Rüstigkeit Aller jede drückende Empfindung.

Rangstreitigkeiten konnten unmöglich da aufkommen, wo sechs Sängerinnen sogenannter erster Fächer die unbenannten Führerinnen der Blumenmädchen Klingsor's übernommen hatten, zu welchen sich wiederum Sängerinnen aller Fächer mit freudigster Willigkeit verwenden liessen. Gewiss, — hätte es in Wahrheit erst eines Beispieles für die Darsteller der ersten Partien bedurft, so wäre ihnen dieses von dem künstlerischen Einmuthe der Leistungen jener Zauberblumen-Mädchen gegeben worden. Von ihnen wurde mir zunächst auch eine der wichtigsten Anforderungen erfüllt, welche ich zur ersten Grundlage des richtigen Gelingens ihres Vortrages machen musste: der vom Operngesange unserer Zeit den Sängern der heutigen Theater zu eigen gewordene leidenschaftliche Akzent, durch welchen jede melodische Linie unterschiedslos durchbrochen zu werden pflegt, sollte hier durchaus nicht mehr sich vernehmen lassen. Sogleich ward ich von unseren Freundinnen verstanden, und alsbald gewann ihr Vortrag der schmeichelnden Weisen das kindlich Naive, welchem, wie es andrerseits durch einen unvergleichlichen Wohllaut rührte, ein aufreizendes Element sinnlicher Verführung, wie es von gewissen Seiten als vom Komponisten verwendet vorausgesetzt wurde, gänzlich fern abliegen blieb. Ich glaube nicht, dass ein ähnlicher Zauber des anmuthigst Mädchenhaften durch Gesang und Darstellung, wie er in der betreffenden Scene des *Parsifal* von unseren künstlerischen Freundinnen ausgeübt wurde, je sonst wo schon zur Wirkung kam.

Was hier als Zauber wirkte, nun als Weihe die ganze Aufführung des Bühnenfestspieles durchdringen zu lassen, wurde im Verlaufe der Uebungen und Vorstellungen zur angelegentlichsten Sorge Aller, und welchen ungewohnten Stylanforderungen hierbei zu genügen war, wird bald ersichtlich, wenn das stark-Leidenschaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Theilen des Drama's zum Ausdruck kommen sollte, seinem wahren Charakter nach sich nicht verhugnen durfte. Welche schwierige Aufgabe den Darstellern der Hauptpersonen der Handlung dadurch gestellt war, leuchtete uns immer mehr ein. Vor Allem war hier auf grösste Deutlichkeit, und zwar zunächst der Sprache, zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muss verwirrend und kann abstossend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfasst bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen muss aber die kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallen gelassene Vorschlag-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindung-Sylbe zerstört sogleich diese nöthige Verständlichkeit. Diese selbe Vernachlässigung trägt sich aber unmittelbar auch auf die Melodie über, in welcher durch das Verschwinden der musikalischen Partikeln nur vereinzelte Akzente übrig bleiben, welche, je leidenschaftlicher die Phrase ist, schliesslich als blosse Stimm-Aufstösse vernehmbar werden, von deren sonderbarer, ja lächerlicher Wirkung wir einen deutlichen Eindruck erhalten, wenn sie aus einiger Entfernung zu uns dringen, wo dann von den verbindenden Partikeln gar nichts mehr vernommen wird. Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungen-Stücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den *kleinen* Noten vor den *grossen* den Vorzug zu geben, so geschah diess um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben, und diese dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch dessen Anwendung auf meine dramatische Melodie eben die Konfusion im Urtheile unserer musikalischen, sogenannten *öffentlichen Meinung* hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können als durch jene von mir so unerlässlich verlangte Deutlichkeit. Hierzu gehört aber gänzliches Aufgeben des durch die gerügte Vortragsweise geförderten, falschen Affektes.

Das alles Maass überschreitende Gewaltsame in den Ausbrüchen schmerzlichster Leidenschaft, das ja dem tieftragischen Stoffe wie zu seiner Entlastung naturgemäss zugehörig ist, kann nur dann seine erschütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überschrittene Maass eben durchweg als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten ist. Dieses Maass dünkte uns nun am sichersten durch Ausübung einer weisen Sparsamkeit in der Verwendung des Athem's, wie der plastischen Bewegung, festgehalten zu werden. Wir mussten bei unseren Uebungen der unbeholfensten Vergeudung, zunächst des Athems, deren wir uns meistens im Operngesange schuldig gemacht haben, inne werden, sobald wir dagegen schnell erkannten, was ein einziger wohl vertheilter Athem zu leisten vermochte um einer ganzen Tonreihe, indem er

ihren Zusammenhang wahrt, ihren richtigen melodischen, wie logischen Sinn zu geben oder zu belassen. Schon allein durch weise Einhaltung und Vertheilung der Kraft des Athem's sahen wir es uns, wie ganz natürlich, erleichtert, den gewöhnlich tiefer gelegten, von mir sogenannten *kleinen* Noten, als wichtigen Verbindungs-Partikeln der Rede wie der Melodie, ihr Recht widerfahren zu lassen, weil wir auf dem von selbst sich heraushebenden höheren Tone einer unnützen Athem-Verschwendung uns enthalten mussten, um des Vortheiles der Einigung der ganzen Phrase vermöge der gleichen Respiration uns bewusst zu bleiben. So gelang es uns, lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten, obgleich in ihnen die empfindungsvollsten Akzente in mannigfaltigster Färbung wechselten, — wofür ich die längere Erzählung *Kundry's* vom Schicksale Herzeleides im zweiten Aufzuge, sowie die Beschreibung des Charfreitags-Zaubers durch *Gurnemanz* im dritten Aufzuge als beredte Beispiele unseren Zuhörern zurückrufe.

In genauem Zusammenhange mit dem durch weise Sparsamkeit bei der Ausnützung des Athem's gewonnenen Vortheile der wirksamen Verständlichkeit der dramatischen Melodie, erkannten wir die Nothigung zur Veredelung der plastischen Bewegungen durch gewissenhafteste Mässigung derselben. Jene, bisher im gemeinen Opernstyle von der Melodie fast einzig herausgehobenen Affekt-Schreie, waren immer auch von gewaltsamen Armbewegungen begleitet gewesen, welcher die Darsteller durch Gewöhnung sich mit solch regelmässiger Wiederkehr bedienten, dass sie jede Bedeutung verloren und dem unbefangenen Zuschauer den Eindruck eines lächerlichen Automaten-Spieles machen mussten. Gewiss darf einer dramatischen Darstellung, namentlich wenn sie durch die Musik in das Bereich des idealen Pathos erhoben ist, die konventionelle Gelahrung unserer gesellschaftlichen Wohlgezogenheit fremd sein: hier gilt es nicht mehr dem Anstande, sondern der Anmuth einer erhabenen Natürlichkeit. Von dem blossen Spiele der Gesichtsmienen sich entscheidende Wirkung zu versprechen, sieht der heutige dramatische Darsteller durch die in unserem Theater nothig gewordene oft grosse Entfernung vom Zuschauer sich behindert, und die gegen das bleichende Licht der Bühnenbeleuchtung zu Hilfe gerufene Herstellung einer künstlichen Gesichtsmaske erlaubt ihm meistens nur die Wirkung des Charakters derselben, nicht aber einer Bewegung der verborgenen inneren seelischen Kräfte in Berechnung zu ziehen. Hierfür tritt nun eben im musikalischen Drama der Alles verdeutlichende und unmittelbar redende Ausdruck des harmonischen Tonspieles mit einer ungleich sichereren und überzeugenderen Wirkung ein, als sie dem blossen Mimiker zu Gebote stehen kann, und die von uns zuvor in Betracht genommene, verständlichst vorgetragene dramatische Melodie wirkt deutlicher und edler als die studirteste Rede des geschicktesten Mienenspielers, sobald sie gerade von den, diesem einzig hilfreichen Kunstmitteln, am wenigsten beeinträchtigt wird.

Dagegen scheint nun der Sänger, mehr als der Mimiker, auf die plastischen Bewegungen des Körpers selbst, namentlich der so gefühlsberedten Arme,

angewiesen zu sein: in der Anwendung dieser hatten wir uns aber immer an dasselbe Gesetz zu halten, welches die stärkeren Akzente der Melodie mit den Partikeln derselben in Einheit erhielt. Wo wir uns im Opernaffekte gewöhnt hatten, mit beiden, weit ausgebreiteten Armen, wie um Hilfe rufend uns zu gebahren, durften wir finden, dass eine halbe Erhebung eines Armes, ja eine charakteristische Bewegung der Hand, des Kopfes, vollkommen genügte um der irgendwie gesteigerten Empfindung nach Aussen Wichtigkeit zu geben, da diese Empfindung in ihrer mächtigsten Bewegung durch starke Kundgebung erst dann wahrhaft erschütternd wirkt, wenn sie nun, wie aus langer Verhaltung mit Naturgewalt hervorbricht.

Wenn das Gehen und Stehen für Sänger, welche zunächst der Ueberwindung der oft bedeutenden Schwierigkeiten ihrer rein musikalischen Aufgabe ihre angestrengteste Aufmerksamkeit zuzuwenden haben, gemeinhin einer unüberlegten Ausübung der Routine überlassen bleibt, so erkannten wir dagegen bald, von welchem ergiebigen Erfolge eine weise Anordnung des Schreitens und Stehens für die Erhebung unserer dramatischen Darstellung über das gewöhnliche Opernspiel sei. War das eigentliche Hauptstück der älteren Oper die monologische Arie, und hatte der Sänger, wie er dies fast nicht anders konnte, sich gewöhnt, diese dem Publikum gewissermaassen in das Gesicht abzusingen, so war aus dieser scheinbaren Nöthigung zugleich die Annahme erwachsen, dass auch bei Duetten, Terzetten, ja ganz massenhaften sogenannten Ensemblestücken, Jedes seinen Part in der gleichen Stellung in den Zuschauerraum hinein zum Besten zu geben habe. Da hierbei das Schreiten völlig ausgeschlossen war, gerieth dagegen die Armbewegung zu der fast unausgesetzten Anwendung, deren Fehlerhaftigkeit, ja Lächerlichkeit, wir eben inne geworden. Ist nun hiergegen im wirklichen musikalischen Drama der Dialog, mit allen seinen Erweiterungen, zur einzigen Grundlage alles dramatischen Lebens erhoben, und hat daher der Sänger nie mehr dem Publikum, sondern nur seinem Gegenredner etwas zu sagen, so mussten wir finden, dass die übliche Nebeneinanderstellung eines duettirenden Paares dem leidenschaftlichen Gespräche zu einander alle Wahrheit benahm: denn die Dialogisirenden hatten entweder ihre dem Andern geltenden Reden wieder in das offene Publikum hinaus zu sagen, oder sie waren zu einer Profilstellung genöthigt, welche sie zur Hälfte dem Zuschauer entzog und die Deutlichkeit der Rede, wie der Aktion, beeinträchtigte. Um in diese peinliche Nebeneinander-Stellung Mannigfaltigkeit zu bringen, gerieth man gewöhnlich auf den Einfall, sie dadurch zu variiren, dass, während eines Orchester-Zwischenspieles, die beiden Sänger einander vorbei über die Bühne gingen, und die Seiten, auf denen sie zuvor aufgestellt waren, unter sich vertauschten. Hiergegen ergab sich uns aus der Lebhaftigkeit des Dialoges selbst der zweckmässigste Wechsel der Stellungen, da wir gefunden hatten, dass die erregteren Akzente des Schlusses einer Phrase oder Rede zu einer Bewegung des Sängers veranlassten, welche ihn nur um etwa einen Schritt nach vorn zu führen hatte,

um ihn, gleichsam den Anderen erwartungsvoll fixirend, mit halbem Rücken dem Publikum zugewendet eine Stellung nehmen zu lassen, welche ihn dem Gegenredner nun im vollen Gesichte zeigte, sobald dieser zum Beginn seiner Entgegnung etwa um einen Schritt zurücktrat, womit er in die Stellung gelangte, ohne vom Publikum abgewandt zu sein, seine Rede doch nur an den Gegner zu richten, der seitwärts, aber vor ihm stand.

Im gleichen und ähnlichen Sinne versuchten wir eine nie gänzlich stockende scenische Bewegung, durch Vorgänge, wie sie einem Drama einzig die ihm zukommende Bedeutung als wahrhaftige Handlung wahren, in fesselnder Lebendigkeit zu erhalten, wozu das feierlich Ernsteste, wie das anmuthig Heiterste uns wechselnde Veranlassung boten.

Diese schönen Erfolge, waren sie an und für sich nur durch die besondere Begabung aller Künstler zu gewinnen, würden jedoch unmöglich durch die hier besprochenen technischen Anordnungen und Uebereinkünfte allein zu erreichen gewesen sein, wenn nicht von jeder Seite her das scenisch-musikalische Element mit gleicher Wirksamkeit sich betheiligt hätte. Im Betreff der Scene im weitesten Sinne war zuvörderst die richtige Herstellung der Kostüme und der Dekorationen unserer Sorgfalt anheim gegeben. Hier musste viel erfunden werden, was denjenigen nicht nöthig dünkte, welche durch geschickte Zusammenstellung aller bisher in der Oper als wirksam erfundenen Effekte dem Verlangen nach unterhaltendem Prunk zu entsprechen sich gewöhnt haben. Sobald es sich um die Erfindung eines Kostümes der Blumenzaubermädchen Klingsor's handelte, trafen wir hierfür nur auf Vorlagen aus Ballet oder Maskerade: namentlich die jetzt so beliebten Hofmaskenfeste hatten unsere talentvollsten Künstler zu einer gewissen konventionellen Ueppigkeit im Arrangement von Trachten verführt, deren Verwendung zu unserem Zwecke, der nur im Sinne einer idealen Natürlichkeit zu erreichen war, sich durchaus untauglich erwies. Diese Kostüme mussten in Uebereinstimmung mit dem Zaubergarten Klingsor's selbst erfunden werden, und nach vielen Versuchen musste es uns erst geglückt erscheinen, des richtigen Motives für diese, der realen Erfahrung unauffindbare Blumenmächtigkeit uns zu versichern, welche uns die Erscheinung lebender weiblicher Wesen ermöglichen sollte, die dieser zaubergewaltigen Flora wiederum wie natürlich entwachsen zu sein schienen. Mit zweien jener Blumenkelche, welche in üppiger Grösse den Garten schmückten, hatten wir das Gewand des Zaubermädchens hergestellt, das nun, galt es seinen Schmuck zu vollenden, nur eine der buntbauschigen Blumen, wie sie ringsher zerstreut anzutreffen waren, in kindischer Hast sich auf den Kopf zu stülpen hatte, um uns, jeder Opern-Ballet-Konvention vergessend, als das zu genügen, was hier einzig dargestellt werden sollte.

Waren wir durchaus bestissen, dem idealen Gralstempel die höchste feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild hierfür nur den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst entnehmen, so lag es uns wiederum daran, die Pracht dieses Gehäuses eines göttlichsten Heilthumes keineswegs

auf die Tracht der Gralsritter selbst übertragen zu wissen: eine edle kloster-ritterliche Einfachheit bekleidete die Gestalten mit malerischer Feierlichkeit, doch menschlich anmuthend. Die Bedeutung des Königs dieser Ritterschaft suchten wir in dem ursprünglichen Sinne des Wortes *König*, als des Hauptes des Geschlechtes, welches hier das zur Hut des Grales auserwählte war: durch nichts hatte er sich von den anderen Rittern zu unterscheiden, als durch die mystische Wichtigkeit der ihm allein vorbehaltenen erhabenen Funktion, sowie durch sein weithin unverstandenes Leiden.

Für das Leichenbegängniss des Urkönigs Titurel hatte man uns einen pomphaften Katafalk, mit darüber von hoch herab hängender schwarzer Sammet-Drapperie, vorgeschlagen, die Leiche selbst aber in kostbarem Prunkgewande mit Krone und Stab, ungefähr so wie uns öfter schon der König von Thule bei seinem letzten Trunke vorgestellt worden war. Wir überliessen diesen grandiosen Effekt einer zukünftigen Oper, und verblieben bei unserem durchgehends eingehaltenen Prinzipe einer weihevollen Einfachheit.

Nur in einem Punkte hatten wir für dieses Mal ein bemühendes Zugeständniss zu machen. Durch eine uns noch unerklärlich gebliebene Verrechnung war von dem hochbegabten Manne, dem ich auch die ganze scenische Einrichtung des *Parsifal*, wie bereits vordem der Nibelungenstücke, verdankte, und der nun noch vor der Vollendung seines Werkes durch einen plötzlichen Tod uns entrissen worden, die Zeitdauer der Vorführung der sogenannten Wandeldekorationen im ersten und dritten Aufzuge über die Hälfte geringer angeschlagen, als sie im Interesse der dramatischen Handlung vorgeschrieben war. In diesem Interesse hatte die Vorüberführung einer wandelnden Scene durchaus nicht als, wenn auch noch so künstlerisch ausgeführter, dekorativ-malerischer Effekt zu wirken, sondern, unter der Einwirkung der die Verwandelung begleitenden Musik, sollten wir, wie in traumerischer Entrückung, eben nur unmerklich die *pfadlosen* Wege zur Gralsburg geebnet werden, womit zugleich die sagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung gezogen war. Es erwies sich, als wir den Uebelstand entdeckten, zu spät dafür, den hierzu erforderlichen, ungemein komplizirten Mechanismus dahin abzuändern, dass der Dekorationszug um die Hälfte verkürzt worden wäre; für dieses Mal musste ich mich dazu verstehen, das Orchester-Zwischenspiel nicht nur voll wiederholen, sondern auch noch im Zeitmasse desselben dehnende Zögerungen eintreten zu lassen: die peinliche Wirkung hiervon empfanden wir zwar Alle, dennoch war das uns vorgeführte dekorative Malerwerk selbst so vorzüglich gelungen, dass der von ihm gefesselte Zuschauer bei der Beurtheilung des Vorganges selbst ein Auge zudrücken zu müssen glaubte. Wenn wir aber sogleich Alle erkannten, dass für den dritten Akt der Gefahr einer üblen Wirkung desselben Vorganges, wenngleich er in ganz anderer Weise und dekorativ fast noch anmuthender als für den ersten Aufzug von den Künstlern ausgeführt war, da hier ebenfalls keine Reduktion eintreten konnte, durch

völlige Auslassung vorzubeugen sei, so gewannen wir hierbei eine schöne Veranlassung die Wirkung der Weihe zu bewundern, welche alle Theilnehmer an unserem Kunstwerke durchdrungen hatte: die hochbegabten liebenswürdigen Künstler selbst, welche diese Dekorationen, die den grössten Schmuck jeder anderen theatralischen Aufführung abgegeben haben würden, ausgeführt hatten, stimmten, ohne irgend welche Kränkung zu empfinden, den Anordnungen bei, nach welchen diesmal diese zweite sogenannte Wandeldekoration gänzlich ungebraucht gelassen und dafür das scenische Bild eine Zeit lang durch den Bühnenvorhang verdeckt wurde, und übernahmen es dagegen gern und willig für die Aufführungen des nächsten Jahres die erste Wandeldekoration auf die Hälfte zu reduziren, die zweite aber der Art umzuarbeiten, dass wir, ohne durch einen anhaltenden Wechsel der Scenerie ermüdet und zerstreut zu werden, dennoch der Unterbrechung der Scene durch Schliessung des Bühnenvorhanges nicht bedürfen sollten.

Auf dem hier zuletzt berührten Gebiete der *scenischen Dramaturgie*, wie ich es benennen möchte, für alle meine Angaben und Wünsche auf das Innigste verstanden zu werden, war das grosse Glück, welches mir durch die Zugesellung des vortrefflichen Sohnes des so schmerzlich schnell mir entrissenen Freundes, dem ich fast ausschliesslich die Herstellung unseres Bühnenfestspiel-Raumes und seiner scenischen Einrichtung verdanke, zu Theil ward. In der Wirksamkeit dieses jungen Mannes sprach sich die ungemeine Erfahrung seines Vaters mit einem so deutlichen Bewusstsein von dem idealen Zwecke aller durch diese Erfahrung gewonnener technischen Kenntnisse und praktischen Geschicklichkeiten aus, dass ich nur wünschen möchte, auf dem Gebiete der eigentlichen musikalischen Dramaturgie selbst dem Gleichen zu begegnen, dem ich dereinst mein mühevoll bisher allein verwaltetes Amt übertragen könnte. Auf diesem Gebiete ist leider alles noch so neu und durch weit ausgebreitete üble Routine als für meinen Zweck brauchbar zu solcher Unkenntlichkeit verdeckt, dass Erfahrungen, wie wir sie diesmal gemeinschaftlich durch das Studium des *Parsifal* machten, nur der Wirkung des Aufathmens aus Wust und eines Aufleuchtens aus Dunkelheit gleichen konnten. Hier war es jetzt eben noch nicht die Erfahrung, welche uns zu einem schnellen Verständnisse verhelfen konnte, sondern die Begeisterung — die Weihe! — trat schöpferisch für den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewusstseins vom Richtigen ein. Diess zeigte sich namentlich im Fortgange der wiederholten Aufführungen, deren Vorzüglichkeit nicht, wie diess im Verlaufe der gewöhnlichen Theateraufführungen der Fall ist, durch Erkaltung der ersten Wärme sich abschwächte, sondern deutlich erkennbar zunahm. Wie in den scenisch-musikalischen Vorgängen, durfte diess namentlich auch in der so entscheidend wichtigen, rein musikalischen Mitwirkung des Orchesters wahrgenommen werden. Waren dort mir intelligente und ergebene Freunde in aufopfernster Weise durch Dienstleistungen, wie sie sonst nur untergeordneteren Angestellten übergeben sind, zum schönen Gelingen behilflich, so zeigte es sich hier, welcher Veredelung

der Anlagen für Zartsinn und Gefühlsschönheit der Vortrag deutscher Orchester-Musiker fähig ist, wenn diese der ungleich wechselnden Verwendung ihrer Fähigkeiten anhaltend sich entnommen fühlen, um bei der Lösung höherer Aufgaben verweilen zu können, an denen sie sonst nur hastig vorüber getrieben werden. Von der glücklichen Akustik seiner Aufstellung im zweckmässigsten Verhältnisse zur deutlichen Sonorität der Gesammtwirkung mit den Sängern der Scene getragen, erreichte unser Orchester eine Schönheit und Geistigkeit des Vortrages, welche von jedem Anhörer unserer Aufführungen auf das Schmerzlichste vermisst werden, sobald er in den prunkenden Operntheatern unserer Grossstädte wieder der Wirkung der rohen Anordnungen für die dort gewöhnte Orchester-Verwendung sich ausgesetzt fühlt.

Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umschliessenden akustischen wie optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewusstsein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zu Tage. Verdankte ja auch der *Parsifal* selbst nur der Flucht vor derselben seine Entstehung und Ausbildung! Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisirten und legalisirten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Nur oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten erscheint dann aber wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele. Ueber diesem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Trugen selbst vergessen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war. Durfte er nun bei der Ausbildung jenes Abbildes selbst wieder mit Lüge und Betrug sich helfen können? Ihr Alle, meine Freunde, erkanntet, dass diess unmöglich sei, und die Wahrhaftigkeit des Vorbildes, das er euch zur Nachbildung darbot, war es eben, was auch euch die Weihe der Weltentrückung gab; denn ihr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eure eigene Befriedigung suchen. Dass ihr diese auch fandet, zeigte mir die wehmuthvolle Weihe unseres Abschiedes bei der Trennung nach jenen edlen Tagen. Uns allen gab sie die Bürgschaft für ein hocherfreuliches Wiedersehen.

Diesem gelte nun mein Gruss! —

Venedig, 1. November 1882

Richard Wagner.

Die Ungleichheit der menschlichen Racen.

Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke

von Hans v. Wolzogen.

IV.

Persien und Hellas.

Wir wenden uns nun den Gebieten der abendländischen Geschichte zu. Das Zentrum der Weltbewegung und Geschichtsentwickelung wird von Asien nach Europa verlegt. Ein solches Zentrum befindet sich niemals dort, wo eine Zivilisation ein kompaktes Ganze für sich allein bildet, wie in China und Indien, sondern dort, wo eine überwiegende Anzahl verschieden gearteter Zweige weisser Race auf dem Boden einer unterworfenen gelben oder schwarzen Mischbevölkerung ihre eigenthümlichen zivilisatorischen Gedanken und Kräfte gegen einander in das Spiel führt, und so das Erbe der Weltkultur stufenweise auf einander übertragen kann. Haben wir bisher diese Weltkultur unter der Form der assyrischen Zivilisation zwischen Chamiten und Semiten sich dergestalt vererben gesehen, so werden wir nun in der neuen okzidentalen Geschichtswelt dasselbe altassyrische Erbe wiedererkennen, wobei jedoch jetzt der edelste Stamm der Weissen, der *Arier*, als Ueberträger und Träger der Zivilisationselemente hervortritt. Jenachdem ein neuer und reiner erhaltener Zweig der Weissen in den Gränzen der geschichtlichen Welt erscheint und den zunehmenden Vermischungen der historischen Völkerschaften neue Bahnen anweist, bewegt sich die „Weltkultur" auf dem Wanderwege der weissen Race gegen Westen weiter, unbekümmert um Klimaten und Handelsrücksichten, nach dem Instinkte der Race selbst, welcher stäts dominatorisch und Zivilisation bildend, also im grössesten Sinne historisch war. So erbte Germanien von Rom, Rom von Hellas, Hellas von Iran das Szepter der Weltmacht; und ebendort in dem uralten Wandergebiete des asiatischen Arierstammes, in den *iranischen* Landen zwischen der Sogdiana, Assur und Indien, fand die erste Uebertragung jener Macht von den Semitenreichen auf das Arierthum und damit die Vorbereitung ihres Ueberganges vom Orient zum Okzident statt.

Açaparta nennen die Inschriften der persischen Achämeniden die ältesten Bewohner der iranischen Steppen südlich vom Oxus und Areios: dort, wo griechische Schriftsteller die *Ariaspen* kennen, der mythischen Arimaspen geschichtliche Enkel*). Wie die Ariaspen in arischer Sprache die edelen Rosse oder arischen Reiter heissen, so deutet auch Açagarta, den persischen „Paradiesen" gleich, auf den Rossegarten, die geschützte Stätte eines Reiter-

*) Vgl. Duncker, Geschichte des Alterthums. 4. Aufl. IV. S. 5 ff.

volkes, die erste Kulturstelle rastender Wanderstämme*). Zugleich aber führt das uralte Wort durch einen gleichlautenden, gemeinsam arisch-germanischen Begriff auf *Asgard*, die Götterburg der nördlichsten Arier Skandinaviens. So treffen in diesem Namen die früheste und die späteste Wiege der arischen Kultur zusammen, deren beiderseitige ethnische Vertreter bereits zu den Urzeiten der ersten Auswanderungen aus der asgardianischen Heimath nach Nord und Süd sich geschieden hatten.

Was nun auf jener Wanderung der Südarier, welche erst in Indien ihr Ziel fand, von dem reinen Stamme der weissen Edelreiter schon in die westlichen Gebiete Iran's zahlreich abgeschweift war, — verstärkt durch jenen von den Indern sich trennenden, nächstverwandten Kriegerstamm, von welchem wir im vorhergehenden Abschnitte vernommen haben, bildete dieses Volkswesen eine eigene Zivilisation heran, welche auf den strengen religiös-moralischen Grundgedanken des edelsten Racengeistes unter dem Namen Zoroaster's begründet worden war**). Während aber die nach Südwest hin sich entfaltende Macht dieser Iranier dort zunächst auf schwarze Race, dann auf das Assyrierthum traf und in der Vermischung dessen Ohnmacht verfiel, erhielt sich vielmehr im Nordosten, in *Baktrien*, um Balkh, die Mutter der Städte, an der ursprünglichen Pflegestatt des reinen Glaubens und Gesetzes des Zoroaster, arischen Blut und arische Sprache am Reinsten. Somit gebührt den baktrischen Nordiraniern, unter der Herrschaft ihrer alten hellomythischen Heldenkönige, der Kai's oder Kava's, von deren Thaten noch Firdusi singt, die eigentliche Priorität der iranischen Zivilisation. Immerhin an Zahl geringer, verloren dann die Baktrier seit dem Eindringen des medischen Priesterthums, des Magismus, ihre Präponderanz, und das der weltbeherrschenden Zivilisation Assyriens näher stehende, westliche *Medien*, das den Assyriern selbst schon eine temporäre Dynastie gesendet hatte, minder reinen Blutes, doch treu der arischen Liebe zu kräftiger Unabhängigkeit, tritt unter Phraortes und Kyaxares im 7. Jahrhundert mit allmählicher Unterwerfung aller umwohnenden Verwandten als mächtiges Reich in den Vordgrund der asiatischen Geschichte.

Die semitischen Zuwanderungen im Westen hatten inzwischen aufgehört, das assyrische Reich stagnirte, die Uebermacht des schwarzen Blutes machte sich in innerem Verfalle geltend; Aegypten seinerseits hatte sich in sich abgeschlossen und erhielt zwischen sich und den mächtigen Rivalen die kleinen syrischen Fürstenthümer lebendig, während die Griechen bereits auf kleinasiatischem Boden zu kolonisiren begonnen hatten und als Seekönige gefürchtet waren. Indem so keine der grossen Mächte jener Zeit kräftig genug war um

*) In Russland kennt man seit dem 15. Jahrhundert die Rasse der Turkmenen unter dem bisher unerklärlichen Namen *Argamak*. Dürfte man nicht in diesem Worte die arische Grundform des iranischen *Aramaçpa*, nämlich *Arjamaçva* erkennen? —

**) Gobineau setzt Zoroaster in die älteste Zeit (2398 v. Chr.), neue Forschung weit später (1058 v. Chr.), 1000 Jahre nach der medischen Einwanderung (Vgl. Duncker, IV. S. 141 ff.)

den Nachbar anzugreifen, und Alles in einem gewissen Gleichgewichte von Unfähigkeit schwebte, begab sich der medische Dominationsgeist, über die Gränzen einer Konzentration der iranischen Völker hinaus, auf den Weg der Aneignung der assyrischen Weltmacht. Allerdings ward des Kyaxares Werk unterbrochen durch den Einfall der längst entfremdeten nordarischen Brüder, jener barbarisch gewaltsamen kelto-germanischen Kimbern und der sie verfolgenden mongolisirten Skythen. Aber diese wilden Schaaren wirkten doch nur stürmisch vorübergehend durch ihre Masse, die von Sardes bis zur ägyptischen Gränze alles Land überschwemmte und die assyrische Herrschaft derart schwächte, dass Kyaxares, nachdem er endlich mit der Zusammenraffung seiner stärkeren medischen Arierkräfte die barbarischen Eindringlinge wieder vertrieben hatte, kaum um ein Menschenalter verspätet dennoch in das niedergetretene Ninive als Herrscher einziehen konnte. Damit war aber auch für das medische Volk eine zunehmende Vermischung mit dem Semitismus eingeleitet, worüber endlich der noch reinste Zweig der Iranier, das *Perser*volk, triumphiren musste, indem Kyros in die Reihe der medischen Könige eintrat.

Brachte nun das reinere Blut der Perser der absinkenden Kraft der Meder eine neue arische Regeneration, die sich in einem Regimente der Menschlichkeit, der Vernunft und Ordnung, in einem stark hervortretenden Sinne für das Praktische und zugleich für eine einfache moralische Religiosität, wie in einem heldenmüthigen Kriegergeiste zeigte: so musste sich doch bald der minder gebildete und an Menge geringere dominirende Stamm abermals der überwiegenden, altvererbten assyrisch-medischen Zivilisation bis zu einem gewissen Grade unterwerfen, womit dann schon der weitere Weg zum allmählichen Verschwinden auch dieses reineren Arierthums in der Uebermasse der assyrischen Nationen beschritten war. Kaum hundert Jahre später befanden sich nach Herodot in des Xerxes Landheer nur noch 24,000 Arier unter — 1,700,000 Nichtariern. Eine ungeheure Macht war entstanden, die doch schon den Keim der Auflösung in sich trug. Aegypten, auch selbst das heilige Aegypten, schwach geworden in seiner Abgeschlossenheit und abhängig von der Kraft seiner Söldner, dieser Macht nicht mehr hatte widerstehen können, da waren die Perser in Asien und die Griechen in Europa schliesslich die Einzigen, welche als zwei Brüder von verschiedenem sozialen Range, doch auf dem gleichen Niveau der Zivilisation, alle übrige Welt verachteten, indem sie sich einander selbst als „Barbaren" bezeichneten. Der Aeltere regierte die Welt, der Jüngere bereitete sich auf die Erbschaft vor.

Wer immer aber in dieser beherrschten Welt die Zivilisation vertreten wollte, der musste in sich aufnehmen, was bisher Zivilisation gewesen war: und das war Semitismus. Man mochte ihn verachten, aber man bedurfte seiner; er mochte die Kraft der Völker aufzehren, aber sie mussten sich seinem weltüberspinnenden Scheine beugen. So lebte die selbst unproduktive assyrische Zivilisation von dem Opfer des schaffenskräftigen arischen Heldenblutes. Die stolzen Iranier, die eifrigen Hellenen hatten für ihren Theil nur die Aufgabe,

in den ungeheuren stagnirenden See der asiatischen Masse einige temporäre Elemente der Bewegung, der Agitation, des Lebens hineinzuwerfen, wie später die Germanen in die Welt Rom's. 150 Jahre nach der Eroberung Assyriens durch die Iranier hatte auch das gemischte Perservolk schon die Kraft verloren Herr der Welt zu sein, und das Erbe ging über an die *Arie-Hellenen*.

Alt-Griechenland zeigt sich halb semitisch, halb autochthon. Hängt es im Norden physisch zusammen mit dem Festlande von Europa, so ward es von Süden her zu einem Theile des grossen asiatischen Zivilisationsgebietes. Semitische Phönizier und Philistäa aus Asien und von den Inseln, semitisirte Chamiten von Afrika, strömten schon frühe als Kolonisten und Kaufleute in grosser Masse nach Griechenland hinüber. *Kreta* war die erste bedeutende Uebergangs- und Vermittelungsstätte, *Sikyon* das älteste feste Zentrum dieses griechischen Semitismus. Die alten Heidennamen jener Stammväter, welche aus dem Süden die ersten zivilisatorischen Elemente in das Land getragen haben sollten: wie Inachos, Phoroneus, Agenor, Ogyges, Danaos, Kadmos, Kekrops, sind ebensowohl semitisch, wie die übliche Bezeichnung der Könige als *Anakes*, welches kananäische Wort die Grossen und Starken bedeutet. In Folge dieser ältesten südlichen Semitenzivilisation ward Griechenland nicht viel anderes wie ein asiatisches Land, dessen innere Vorgänge, wie sehr auch immer verherrlicht durch die grossartige Weise der hellenischen Geschichtsbetrachtung, von sekundärer Bedeutung bleiben mussten gegen die Begebenheiten in Asien und Persien. Die Grundelemente der griechischen Zivilisation sind dieselben, wie in den semitischen Staaten des Mittelmeeres, in welche die griechischen Kolonien hineingepflanzt wurden. Diese zahlreichen Kolonien, die erste grossartige Aeusserung eines eigenthümlichen, über die Enge seiner geographischen Situation hinaus reichenden und drängenden hellenischen Volksgeistes, blieben abhängig von der asiatischen Vormacht Persiens und übermittelten an die wiederum von ihnen abhängigen Mutterstädte immer mehr der eifrig aufgenommenen Elemente asiatischer Religion und Zivilisation. Durch die Kolonien ward die allgemeine politische Aufmerksamkeit des Mutterlandes stäts an Asien gefesselt erhalten, und zugleich mit dem semitischen Handelsgeiste, den sie zu vertreten hatten, der kleinliche Fraktionsgeist aus den engen und vielfältig gemischten hellenischen Stadtgemeinden in den Dienst und Vortheil der grosskönigtichen Politik hinübergezogen. Bei Platää kämpften 50,000 Hellenen für den Grosskönig gegen die Athener. Und doch ragt aus allen Weiten der Geschichte neben den grössesten Thaten des menschlichen Heroenthumes hellleuchtend hervor eine Besiegung der kriegsgerüsteten Macht desselben Grosskönigs durch die vorübergehend vereinigte Kraft jener unaufhörlich hadernden griechischen Städte. Undenkbar wäre diese zweite, und strenge genommen letzte, für die Weltgeschichte bedeutsame Aeusserung des eigenthümlich hellenischen Geistes, wenn derselbe durchaus nur bestimmt worden wäre durch die zivilisatorischen Einflüsse des semitischen Südens.

Was den Hellenismus von dem absoluten Semitismus dennoch als einen eigenen Typus menschlicher Kulturkraft für alle Zeiten abhebt, was jenen kleinen, an sich so unbedeutenden und kurzlebigen semitisirten Herrschaften den gouvernementalen Gedanken, basirt auf das Prinzip der persönlichen Freiheit, was ihnen ferner die militärische Begabung und vor Allem das spezifisch litterarische Genie, diese wundersam idealisirende Kraft des Geistes über die Kleinlichkeiten und Engen ihrer eigenen Realität verlieh: das war die edele Wirkung des *arischen* Blutes, dessen Quelle für Hellas, gleich der des weissen für Westasien, in dem kräftigeren und rauheren Norden des Landes zu suchen ist.

Als der erste hellenische Mensch wird in der griechischen Sage *Deukalion* genannt, der aus Fluth und Stein, nach arischer Vorstellung, ein neues Geschlecht im Norden von Hellas entstehen lässt. Sein Name enthält die heilige Wurzel des arischen Götterbegriffes. Mit den Kureten, den Kurusöhnen altarischer Heldensage, zieht er in Thessalien ein: in das Land der echtarischen ritterlichen Rossezucht, in die Heimath des Orpheus und der Kentauren, die als Rhibhu's und Gandharva's ja auch im arischen Indien heimisch sind. Deukalion's Ahnen sind die *Titanen*, d. h. im Thessalischen „die Führer", die echten Arier, die Söhne des ältesten Gottes Uranos (ind.: Varunas), unter ihnen das heroische Prototyp des arischen Geistes: Prometheus, der Sohn des Japetos und der Asia, gleichfalls ein Schöpfer neuen Menschengeschlechtes aus Lehm und Thon. Sie sind die vergötterten Erstlinge der reinen arischen Race. Dagegen deutet schon der Name der Gattin Deukalion's, Pyrrha, d. h. die Rothe, auf die Mischung der arischen Titanen mit einer autochthonen Bevölkerung, welche sie von Norden einwandernd dort im thessalischen Lande schon angesiedelt fanden. Im wörtlichen Sinne autochthon war aber auch diese Bevölkerung nicht; sondern wie einst Panku, der erste Mensch der Chinesen, vom arischen Süden her in eine Mischwelt von Gelb und Schwarz eintrat, so führte Deukalion, der erste Mensch der Hellenen, sein neues titanisches Heldengeschlecht aus Norden siegreich in eine Mischwelt von Gelb und Weiss, entstanden aus den früheren Einströmungen des weissen Blutes vom nördlichen Asien in die gelbe Masse europäischer Urzeit. Diess sind die keltisch-slavischen Stämme, welche wir als Thraker und Illyrier im Norden der hellenischen Halbinsel finden, welche in Böotien die slavischen Götternamen der Semele (slav. zemlja, Erde) und des Bakchos (slav. bogu, Gott) hinterlassen haben, und welche später auch in Gallien, Italien und Spanien wiedererscheinen. So bildete sich hier im Norden durch das reinere weisse Blut, in Verbindung mit dem männlicheren Geiste gelber Race, eine von frühe her und auf lange hin, wenn auch halb barbarisch, doch heldenmüthig ergänzende kriegerische Kraft, die eigentlich rettende Stärke der Nation, gegenüber der von Süden her zunehmend sich ausbreitenden semitischen Zivilisation. Ja, bis in deren äussersten Süden hin, tief in den Peloponnes hinein, führte einmal noch im Morgenrothe der griechischen Geschichte (1100 v. Chr.) eine

stolze Nachgeburt jener reinen arischen Titanen von Thessalien mit dem Zuge der dorischen *Herakliden* den hellen gesunden, sieghaften Ariergeist zu seiner längsten Erhaltung auf griechischem Boden, stets feindlich dem semitisirten Athen gegenüber, im lakedämonischen Kriegerstaate von Sparta.

In Sparta erhielt sich neben den mannigfachen Republiken der übrigen, mehr oder minder semitisirten griechischen Staaten die alte Königsherrschaft. Wir erkennen noch ihre erste arische Form einer durch die Autorität der Familienväter, der religiösen Vorschriften und der Tradition beschränkten Macht in den homerischen Gedichten, woselbst auch der thessalische Held noch als der rechte Bruder des Helden aus dem Schahnameh und Mahabharata erscheint. Epische Poesie und einfache hymnische Anrufungen an wenige geistige Gottheiten, noch unberührt von dem warmblütigen Lyrismus des Orients, das war die männlich schlichte Kunst jener arischen Heroenzeit. Die Reinheit des Blutes, der Abstammung, gilt noch für das Wichtigste und was vor Allem Macht verleiht. Auch zeigen sich Spuren von arischer Kastenbildung: gewisse Priesterschaften dürfen nur unter sich heirathen, der Arier oder Alt-Hellene kann niemals Sklave sein, Heloten und Penesten befinden sich in der Lage der Hörigen des Mittelalters, Perrhöben und Magneten in Thessalien, Periöken in Lakonien sind eine Art von wohlhabender Bürgerschaft ohne Bürgerrechte, die Vermischung zwischen Bürgern und Fremden bleibt gesetzlich verpönt. Auch die hellenische Frau zeigt sich in ihrer arischen Selbständigkeit, ohne den passiven Gehorsam orientalischer Weiber, sowohl in den mythischen Typen einer Klytämnestra, Helena und Penelope, wie noch in der späten historischen Gestalt einer Olympias von Makedonien. Diese heroische Zeit seit der Ankunft des Deukalion, dieses Leben nach der altarischen Art von Sogdiana, dieses Drängen und Wandern und allmähliche Sichereinrichten zahlreicher einzelner Stämme unter stäten Kämpfen auf engem Raume, nicht ohne bereits zunehmende Vermischung des Ariers mit dem Autochthonen und dem Semiten, währt bis zum Ende der attischen Königsherrschaft etwa 800 Jahre.

Mit dem weiteren Eindringen und Anwachsen des Semitismus verwandelt, vervielfältigt und verfeinert sich die Religion und das Staatswesen in Hellas. Der arische Sinn für die Unabhängigkeit und der semitische für das Absolute treten einander gegenüber, und da es ihnen bei der Mannigfaltigkeit der sich bildenden sozial-politischen Gruppen unmöglich ist eine bestimmte persönliche Herrschaft zu gewinnen, so vereinigen sie sich in dem abstrakten Begriffe der *Patria*, der selbst wiederum zum ungeheuerlichen Tyrannen anwächst, in dessen Dienste der Stolz des Bürgers und das Gefühl der Freiheit von menschlicher Abhängigkeit mit patriotischer Freudigkeit aufgeht. Doch musste auch dieser abstrakte Begriff seine persönlichen Repräsentanten haben, und diess waren zunächst, wie in den phönizischen Städten, die adeligen Familien, mochten es nun Könige, Archonten, Edele oder was immer sein. In Sparta bestand dieses

aristokratische System seit 867 und erhielt sich wegen der grösseren Reinheit des Ariismus mit der Konstitution des Lykurg über 6 Jahrhunderte; in Athen dagegen dauerte es von 753 an bis zum Archontat des Isagoras kaum 250 Jahre. Entstehen in diesen unruhigen semitisirten Republiken aus den Verhältnissen der herrschenden Geschlechter einmal ernstliche Gefahren für den Staat, so erhebt sich wohl leicht auf den Schultern des Volkes ein einzelner, bedeutender, thatkräftiger Mann zum *Tyrannen*, welcher nun an Stelle des „Vaterlandes" in derselben Weise, oft sogar milder, weil vorsichtiger zum eigenen Vortheile „tyrannisirt", doch bald von dem Freiheitssinne der Menge wieder beseitigt wird. Dann bildet sich auch, immer mit der Vermehrung des semitischen Einflusses, eine reiche Mittelklasse, agitirt gegen die Aristokratie und strebt zur Plutokratie. Danach verlangt das niedere Volk, ganz gemischt, halb fremd, halb sklavisch, sein Recht. Die Demokratie bis zur Demagogie regt sich in den hellenischen Staaten; sie ringt in Athen, dem Vororte des semitisirten Hellas, mit aristokratischen und tyrannischen Faktionen durch 2 Jahrhunderte bis zur Schlacht bei Chäronea, dauert aber doch selbst dort, auch Abrechnung aller Zwischenherrschaften, kaum 80 Jahre.

Das Gesammtbild, welches diese ewig ruhelosen kleinen griechischen Republiken in dem grossen Rahmen der Weltgeschichte darbieten, ist das einer allgemeinen Anarchie ohne moralische Würde: im Inneren der Städte der Neid und Streit der Parteien, Umwälzungen, Tyranneien, Expulsionen, nach aussen hin untereinander eifersüchtige Reizungen und Reibungen, verzehrender Kleinkrieg, ohne zu Eroberungen und Konstituirungen grösserer, in sich beruhigter Komplexe zu führen. Nicht die menschlich-sittlichen Gefühle, sondern der Wille der Stadt, der Stolz des Bürgers regiren die Gewissen, und ein häuslicher Sinn wird getadelt als gegen das politische Interesse streitend. So entstehen Zustände, wie sie in seinen politischen Komödien *Aristophanes* darstellt, der die Misgestaltungen lächerlich machen durfte, weil er es mit den Interessen des „Vaterlandes" ernst nahm; wogegen der einzige Grieche, welcher an die Stelle des politischen Menschen den sittlichen Menschen zu setzen gedachte, *Sokrates*, dafür den Giftbecher leeren musste. Man beweinte hernach in ihm den Liebling der Musen, den weisen Mann; aber man musste den Politiker verwerfen, welcher die Herrschaft des absoluten Patriotismus nicht anerkannt hatte.

Um so stärker tritt die unsittliche Art des hellenischen Patriotismus hervor, jemehr man Griechenland mit Asien in Berührung kommen sieht. Als die asiatischen Einflüsse soweit gediehen waren, dass sie zum asiatischen Einfall führten, da täuschte sich der Grosskönig selbst über den Werth eines solchen Einfalles, indem er, der es leicht gehabt hätte, durch diplomatische Ausnutzung der moralischen Schwächen ganz Griechenland nach und nach auf seine Seite zu bringen, vielmehr ein grosses militärisches Schauspiel arrangiren wollte und mit einem Riesenheere aus allen botmässigen Stämmen den Helles-

pont überschritt.*) Zum eigenen grössesten Erstaunen der Griechen misslückte diese Masseninvasion, und es ist fürwahr nicht zu verwundern, wenn die griechischen Schriftsteller kein Ende finden können, diese ungeheure Thatsache mit den glühendsten Farben des Enthusiasmus zu feiern. Ein Schlachttag wie der von Salamis bleibt gewiss ein unsterbliches Denkmal siegreicher Abwehr Asiens von Europa. Diesen kriegerischen Triumph der auf kurze Zeit vereinigten Griechen dürften wir bereits, gleich der Ausbreitung des Hellenismus durch die Kolonien, als eines jener seltenen Momente bezeichnen, womit die geschichtliche Aktion Griechenlands eine welthistorische Bedeutung gewann. Nur fehlte auch dieser grössesten patriotischen That die wahre nachhaltige moralische Kraft; denn in der Folge, nach der Schlacht bei Platää, findet man das Verhältniss zwischen Hellas und Persien durchaus wieder in seiner alten Lage, und im Inneren der griechischen Staatenwelt wüthet der vernichtende peloponnesische Krieg, ein blutiger Parteihader, der nur insoweit an die Oberfläche der grossen Geschichte tritt, als er der orientalischen Weltmacht neue Gelegenheiten darbietet, in kleinen Anfängen einer okzidentalen Zukunftsmacht den Boden zu bereiten. Die persischen Satrapen und Gesandten befehlen, und die Befehle werden von Hellenen befolgt, die asiatischen Griechen werden nicht frei, der Grosskönig zieht immer mehr Hellenen in seinen Sold, und diese kämpfen gegen die unter sich entzweiten Mutterstädte, die verbannten Helden der griechischen Staaten gehen an den Hof des Grosskönigs und werden dort gegen ihr Vaterland klug und mächtig verwandt; mit einem Worte — das semitisirte Hellas kann nicht anders wie das semitisirte Aegypten: über kurz oder lang muss es *persisch* werden, d. h. der grossen semitischen Zentralmacht verfallen.

Was Griechenland dennoch für uns und alle Zeiten unsterblich gemacht hat, das hat es vor solchem Ende nicht gerettet. Nicht die Grösse seiner historischen *Thaten*, der Handlungsausdruck der moralischen Kraft der Nation, sondern die vergeistigende Kraft und die künstlerische Schönheit, welche die der Erinnerung überlieferte Darstellung auch seiner kleinsten Erfahrungen durchdrang, hat Griechenland in den Stand gesetzt, der Menschheit ein unvergängliches Kulturelement zu hinterlassen und in fortwirkenden Besitz zu geben. Ueber alles Kleinliche, Schwächliche, Hässliche, ja Grässliche in den einzelnen Phasen der griechischen Geschichte hat der wunderbare Genius einer idealen *Kunst* den schönen Schein verklärend ausgegossen, der uns sowohl über den moralischen Werth wie über die historisch-politische Bedeutsamkeit der griechischen Nation und ihrer Geschichte hinweg zu täuschen vermocht hat. Nicht wie bei Persern und Indern, bei den alten Germanen, und unter gewissen Beschränkungen eines nüchternen Staatsgeistes selbst im italischen Rom, hat der Geist der arischen Sittlichkeit sich in Hellas zu einer ernsten, grosser

*) Die höchste Zahl hat Herodot. VII 184: 2,317610 Mann; die niedrigste zitirt Curtius, griech. Gesch. II 12 (nach Cornel. Nepos, vita Miltiad. 5.): 110,000 Mann.

Bildungen und Entwickelungen fähigen Religiosität vertieft; sondern er hat vielmehr seiner moralischen Bedeutung sich entäussert, um dafür aufzugehen in dem künstlerischen Sinne und der allseitigen Bethätigung einer ästhetischen Weltauffassung. An die Stelle des Guten tritt das Schöne; es wird schön gemeisselt, gebaut und gesungen, die Geschichte wird zur schönen Litteratur, und schön zu sterben ist des schönen Griechenlebens würdigstes Ende. Diese eigenthümlich einzige Erscheinung eines künstlerischen Volkes verdankte sich einem ganz besonderen, unberechenbaren, glücklichen Verhältnisse zwischen den hier zusammentreffenden Einflüssen des von der schwarzen Race künstlerisch-sensualistisch befruchteten Semitismus und des idealen Geistes des hellenischen Arier's von dem edelsten Stamme der weissen Race. Wie für die Politik so auch für die Kunst der Griechen waren die Prinzipien der assyrischen Zivilisation maassgebend; aus der assyrischen Quelle stammen die ersten Formen hellenischer Kunstübung, und mit der zunehmenden Einwirkung des asiatischen Semitismus entwickelt sich auch die griechische Kunst zu immer üppigerer Blüthe, vorzüglich dort, wo jene Einwirkungen am stärksten waren: im ionischen Attika. Aber nur der *arische* Geist konnte diesen fruchtbaren Einwirkungen des orientalischen Sensualismus die schöne Regel, die vernünftige Ordnung, das künstlerische Maass, die vollkommene Idealität und edele Naturwahrheit verleihen, welche das arische und das semitische Element in jenem herrlichen Gleichgewichte der Schönheit erhielten, wie wir es in der hellenischen Kunst, wenn auch nur ein Jahrhundert lang, als unsterbliches Ideal von mächtigster Kulturbedeutung zu bewundern haben. Dass freilich schon zu Alexander's Zeit von dem grossen Wunder fast nur noch die Kunstfertigkeit geschmackvoller Nachbildung übrig geblieben war, und in der Folge der assyrische Sinn eines zierhaft üppigen Prunkes sich der klassischen Formelemente mehr und mehr bemächtigte, um bis auf unsere Zeit als „Renaissance" damit schön zu spielen: das bezeugt bei aller erhabenen Grösse jener einzigen Kunst die unabwendbar gefahrdende Wirkung des Mangels wahrhaft sittlich starker Seelenkraft, wie sie auf dem Gebiete der menschlichen Kunst nach den griechischen Zeiten nur erst durch die neubeseelende Macht germanisch-christlicher Religiosität in der ungeahnten Entwickelung der *Musik* zu einer so gewaltigen Idealerscheinung in himmlischen Tönen und tonend belebten Gestalten sich entfaltet hat. Wir aber wollen an dieser Stelle dem scharf trennenden Urtheile Gobineau's über den ethischen und den ästhetischen Werth des griechischen Geschichtsgeistes, wie wir es in Obigem so wenig paradox als möglich wiederzugeben versucht haben, die folgenden, seine treffende Gerechtigkeit bestätigenden Worte Dühring's hinzufügen:

> „Unsere ideale Romantisirung des Klassischen fehlt in erster Linie darin, dass sie den griechischen Nationalcharakter überschätzt. Die Eigenschaften der Hellenen standen hoch, wenn wir auf den Schönheitssinn und die Fähigkeit sehen, ein Wissen aus Gründen und mit Beweisen, wenigstens im anschaulichen Gebiete der Geometrie und der philosophischen Weltauffassung, hervorzubringen. Hierbei ist aber besonders der künstlerische Verstand betheiligt, der nicht blos Gestalten und Ranken aus

Marmor, sondern auch Nachbauten der Welt in Wissenssystemen unternahm. Dieser Vorzug war aber mit einem Charakter verbunden, der für uns kein Ideal sein kann. Man übersieht diese mangelhafte Mischung, und man überschätzt deswegen sogar den Vollkommenheitsgrad der griechischen Kunst. Sie wird in der Menschheitsgeschichte nicht die letzte Verkörperung des Kunstgeistes sein. Der Untergang von Völkern ist nicht zu bedauern (?), in denen die Menschheit in einem so wesentlichen Zuge weniger gut ausgeprägt gewesen ist."

Dass Griechenland dennoch nicht unterging in der persischen Weltmacht, dass vielmehr aus diesem, zum Untergange reifen Griechenland selbst noch eine hellenistische Weltmacht hervorgehen konnte, welcher auch das allmächtige Perserreich verfiel: diess zu ermöglichen musste noch einmal, kraftvoll gerüstet, der arische Norden in die Geschichte treten. Dort in den grösseren, kompakten Ländern der für den gebildeten Hellenen als halbbarbarisch geltenden *Epeiroten* und *Makedonen* hatten sich das reinere arische Blut und die militärischen Tugenden des männlichen Stammgeistes, ohne die auflösenden Zwistigkeiten semitischer Kleinstaatpolitik, unter alten monarchischen Formen immer noch lebendig erhalten. Einer in sozialen Mischungen verrotteten Hellas ward dort mit straffer Kraft und strenger Zucht die scharfe Waffe der Rettung in Gestalt des nationalen Kriegsheeres der Makedonierkönige geschaffen. Mit der makedonischen Phalanx ward das zerfallende Griechenland, und mit dem durch arische Kriegerkraft neu gekräftigten Geiste des Hellenismus von Griechenland aus die Welt im Sturm genommen. Indem so der Norden von Neuem eine Ordnung und eine Macht schaffte, verfuhr er ganz anders als der Süden: denn anstatt sich wie die südlichen Griechen auf kanaanäische Weise nach der Zerstörung besiegter Städte und Wegführung der Einwohner als Sklaven mit den Unterworfenen zu vermengen, liess der konservative Makedonier alles, wie er es fand, brachte Frieden und Ordnung in die Verhältnisse, damit er sie zu seinem weiter reichenden politischen Zwecke nützlich verwenden könne, und bestätigte alle gewonnenen Theile als einzelne Glieder eines grossen militärischen Ganzen. So erwuchs in dem Makedonierthume eine Macht, fähig auch über den letzten Weltsieger, das Perserthum, zu triumphiren, weil es die Reinheit seines arischen Blutes sich besser gewahrt als selbst das Persien des Kyros, und weil es in der rauheren Armuth seines Landes, unberührt von gefährdenden fremden Zivilisationseinflüssen, seine gesunde Kraft dauernd in sich geschlossen erhalten und gepflegt hatte, derweil in Persien alle Schätze der Welt zusammenströmten, und die Zivilisation des Weltsemitismus ihre Blüthe erreichte. Aber gerade indem nun das makedonische Heer, die engen Gränzen von Hellas überschreitend, mit dem vielgemischten Gefolge der griechischen Staaten über dieses grosse Persien siegte, warf es sich selbst in die Arme jener weltbeherrschenden fremden Zivilisation. *Alexander* ward der neue Grosskönig von Persien. Seine Nachfolger zerstörten die politische Einheit; aber um so weniger ward der Bildung intellektualer Einheit Halt geboten. Von Baktrien zurück bis nach Makedonien und Süditalien gewinnt ein *hellenisirter Semitismus* die Herrschaft über die Geister. Die griechische

Raffinirtheit des Esprits bemächtigt sich der ganzen Masse unproduktiv gewordener Elemente Asiens. Eklektizismus, Sophistik, Eristik, Kleinkrämerei des Witzes und der Kritik, unendliche Spitzfindigkeit philosophischer Phantastereien — das ist der neue „Attizismus", in dessen Besitz der Syrer und Lyder als ein echterer Grieche sich fühlen durfte, wie der Peloponnesier in Hellas. Denn auch dort war das dorische Blut der Spartiaten versiegt: zählte man deren bei Leuktra noch 4000, so gab es um hundert Jahre später nur noch 700, und nicht mehr als 100 waren lakonische Grundbesitzer. An Stelle des arischen Blutes, dessen letzte Siegeskraft in den makedonischen Schlachten vergossen war, entschied nun über das Maass der griechischen Kultur der Bildungsgrad jenes Semito-Hellenismus, der diese ganze grosse Mischwelt beherrschte, als ein Geist der Toleranz und des Skeptizismus, ohne die Kraft der Produktion, ohne sittlichen Grund, ohne positive Religion, ohne entschiedene soziale Prinzipien, ohne die Freiheit eines einheitlichen Willens, weil ohne wahre Ueberzeugung, kurz ein Geist, wie er entsteht, wenn eine Fülle einst eigenthümlich und bedeutend gewesener Elemente sich derart vermischt, dass die schlechten die guten aufzehren und schliesslich nur noch verderbte Mischungen übrig bleiben, die mit den ursprünglichen Charakteren kaum eine spürbare Verwandtschaft mehr aufzuweisen haben. Die griechischen Herrscher dieser Welt liessen Alles gehen, wie es gehen wollte, da sie nur besorgt sein mussten für möglichste Erhaltung ihrer eigenen materiellen Macht. Ihre Völker, in der allgemeinen Verderbniss verlustig des rettenden Arierthums, verband unter der Domination des unzivilatorischen schwarzen Grundelementes nur noch die gleichmässige Armuth an aktiven Prinzipien. Unmöglich war eine eigentliche Monarchie, weil keine Race sie in das Leben rufen und ihr Dauer geben konnte, unmöglich auch eine Vielfältigkeit neuer starker Staatsbildungen, weil die Nationalitäten sich nirgends in genügend bestimmten Formen manifestirten. So blieb Alles in einem vagen Zustande der Instabilität, nicht der Bewegung, ausser den beiden grossen Einfällen der Galater und Parther, die aber nicht zahlreich genug waren, um auf lange hin die Situation in Asien zu verändern.

Da geht aus einem fernen Winkel der Welt ein neues Licht auf und leuchtet scharf auf den langen Sterbekrampf in dem uralten Wiegenbette der orientalischen Zivilisation. „Dort, wo den Griechen der göttliche Helios in das westliche Meer stieg, proklamirt die Viktoria mit lauten Fanfaren den Namen von Latium, und *Rom* zeigt sich der Welt" *).

*) Das letzte Drittel dieser Arbeit und die daran sich anschliessenden Schlussbetrachtungen über die „Religion des Mitleidens" werden in der ersten Hälfte des nächsten Jahrganges erscheinen. D. Red.

Graf Arthur Gobineau.

Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried.

Wenn die Kunde von dem Scheiden eines Edlen sich verbreitet, entsteht wohl bei dem von ihr besonders Betroffenen ein unbestimmtes Verlangen wie nach einem, der Trübseligkeit dieser Kunde entsprechenden, aus dem innersten Weltwesen erschallenden Weherufe: will ihn doch bedünken, als ob in dem Edlen die Welt das Einzige verlöre, was sie seiner Beachtung werth erscheinen lässt. Doch die Klage der Welt bleibt aus: dem gewohnten Tagesgeräusche entnimmt sich vielmehr der Lauschende eine Art dumpfen Schweigens als Geleite des Heimgegangenen, und es wandelt sich die schmerzliche Empfindung hierüber, sowie das Bedürfniss der Lautwerdung der Erschütterung, allmählich in die weitere und wohlthätigere Einsicht, dass die Ruhe, welcher der Freund zueilte, sich als Stille bei den um ihn Trauernden äussern solle. Gern möchte er nun das Bild des Beklagten, fern von der Berührung derer, die an seinem Wesen keinen Antheil hatten, schweigsam lebendig im Herzen bewahren: allein auch diess bleibt in einer Welt des Missklanges versagt; beredet, betastet wird Alles: und nun treibt es den Geängsteten, der nicht Widerhall noch Stille seinem Gefühle gegönnt sieht, von der Theilnahme der Unberufenen ab, der Theilnahme der Berechtigten zu. Solche aber findet der um den Grafen Gobineau Leidtragende als eine Gesammtheit in Sonderheit, und vielleicht einzig, in dem Kreise, der um Richard Wagner sich zu schliessen vermochte: hatte doch der Heimgegangene ihm um des Meisters willen sich eingereiht und seine letzte Veröffentlichung gewidmet. So sei es denn hiemit versucht, die grossen Züge des Lebens und die nicht minder bedeutsamen des persönlichen Wesens eines seiner werthvollsten Glieder diesem Kreise vorzuführen.

Im Jahre 1816 geboren, einem alten Geschlechte Nord-Frankreichs entstammt, verbrachte *Joseph Arthur Gobineau* seine Kindheit in Deutschland, wohin seine Eltern ausgewandert waren, und seine erste Jugend in der Bretagne, fern von seiner Mutter, bei seinem Vater, welcher, wie der Sohn vertraulich es ausdrückte, an Voltaire als Teufel, an Carl X. als Heiligen, beides mit gleicher Bewunderung, glaubte. Mit dem siebenzehnten Jahre ungefähr wurde er zu einem älteren Bruder seines Vaters nach Paris geschickt: dieser Oheim verbrauchte die ganze dem Geschlechte der Gobineau's eigene ungestüme Energie in Konspirationen zu Gunsten der Bourbonen, und war zu einem vollständigen Sonderling geartet, als der Neffe, behufs weiterer Ausbildung, bei ihm eintraf. Er empfing diesen unter seinem Dache ohne ein Wort mit ihm zu wechseln, beständig den Kopf in grosse Zeitungen versteckt, in welchen er die erhofften oder gefürchteten Nachrichten suchte,

und liess ihn durch einen Kammerdiener bewirthen, bis nach drei Wochen vollständiger Verlassenheit der Knabe eines Tages zu ihm trat und ihm erklärte, wenn diese Behandlung so fortdauern sollte, würde er sich in diesem Hause erschiessen, was dem Herren desselben denn doch nicht angenehm sein dürfte. Der Verschwörer legte diessmal die Zeitung aus der Hand, sah den Jüngling etwas verwundert an, schwieg zwar wieder für den Augenblick und griff wiederum zu seiner papierenen Wehr, bekümmerte sich aber von nun ab um den als Seinigen erkannten, und vermachte ihm später sein ganzes Vermögen, in einem grösseren Gute bestehend, welches Graf Arthur als seine dereinstige Zufluchtsstätte zu betrachten sich gewöhnte.

Die politische Laufbahn des Grafen begann, als seine Partei von ihrem Haupte die Weisung erhielt, wiederum in Staatsdienste zu treten: es war diess unter der Republik von 1848. Er trat, ein junger Mann von etwa zwei und dreissig Jahren, als Cabinets-Chef de Tocqueville's, damals Ministers des Auswärtigen, ein; doch eine Meinungs-Verschiedenheit zwischen Vorgesetztem und Untergebenem entfernte den Letzteren aus dem Ministerium. Seine nächsten Posten waren die eines Sekretärs der französischen Gesandtschaften in der Schweiz, in Hannover, in Frankfurt; von da wurde er abwechselnd mit den Gesandtschafts-Posten in Griechenland, Persien (wohin er ein erstes Mal als Sekretär geschickt worden war), Brasilien und Schweden betraut. In Stockholm verblieb er bis zum Jahre 1878, wo er, in Folge der ihn ernstlich anwidernden politischen Verhältnisse seines Vaterlandes, gern den plötzlich ihm gekündigten diplomatischen Dienst aufgab. Er gedachte da das Gut zu beziehen, für dessen Unterhaltung er die langen Jahre der Entfernung hindurch einer ihm scheinbar nächststehenden Persönlichkeit regelmässige Zuschüsse hatte zukommen lassen; allein, diese waren anders verwendet worden, und die vielleicht grösste Enttäuschung harrte des Heim- und Schutzbedürftigen, völlig Welteutfremdeten, als er seine Besitzung wiedersah und diese verwahrlost, für seine Mittel gänzlich unwiederherstellbar fand, demnach er auch sie mit grossem Verlust verkaufen musste. — So war, nach ruhelosem Wanderleben, sein Alter der vollständigen Heimathlosigkeit preisgegeben; mit seinem Vaterlande in jeder Beziehung zerworfen, wählte er Rom, wohin eine edle Freundschaft ihn zog, zu seinem Aufenthalte. Dorthin lenkte er von Neuem seine Schritte, als ihn am vorigen dreizehnten Oktober in Turin der Tod erreichte.

Gleich rastlos, wie sein äusseres Leben, nimmt sich die erstaunliche, die entlegensten Gebiete umfassende, geistige Thätigkeit des Grafen aus. Von Richard Wagner einst befragt, wie es ihm angekommen sei, in so früher Jugend so übermässigen Studien sich zu widmen, wie seine ersten Werke es bekunden, erwiderte Gobineau: er verdanke das einem Lehrer, den er hasste; dieser wies ihn vorzüglich auf das lateinische Alterthum — ihm zum Aerger, und um zugleich den Seinigen zu beweisen, dass nicht Trägheit ihn hierbei bestimmte, wendete er sich von der römischen Welt ab der orien-

talischen zu, denn: „Alles war bei mir persönlich", fügte er mit Entschiedenheit bei. Von diesem Gesichtspunkt aus darf man demnach die Reihe seiner Arbeiten überblicken, um ihn, im Sinne Schopenhauer's mit der Bedeutung grössten Lobes, als Dilettanten, das heisst: als Einen der aus freier Neigung seinem Studium sich widmet, aufzufassen. Wohl mag es der Abstand gewesen sein, den er gewiss früh genug zwischen sich und der ihn umgebenden Welt, vielleicht noch unbewusst, empfunden hat, welcher, seinen Forschungssinn weckend, ihn darauf hinwies die Verschiedenartigkeit der Menschen zu beachten und durch Zeitschichten hindurch zu verfolgen, wobei sein gestaltender Geist es ihm ermöglichte, bestimmte grosse Linien zu ziehen um zu dem Schluss der unzweifelhaften Ueberlegenheit der germanischen Race zu gelangen. Das grosse Werk: „*Essai sur l'inegalite des races humaines*" erschien mehre Jahre nach seiner Vollendung, 1853. Dieses seltenste Beispiel eines Jugendwerkes verrieth das Alter seines Autor's so wenig, dass einer der Wenigen, welche es damals gelesen hatten, Herr von Prokesch-Osten, in Frankfurt den französischen Gesandtschafts-Sekretär frug, ob der Verfasser des durch Fülle des Wissens und Weite des Blickes, so wie durch die geistvolle Beredtsamkeit der Darstellung erstaunlichen Buches, sein Vater sei. Einen Anderen gab es noch, dem allerdings nichts Bedeutendes entging, welcher das Werk beachtete: „*„l'homme est l'animal mechant par excellence"*" „sagt Gobineau"; so, ohne Weiteres, führt Arthur Schopenhauer in einer seiner eigenen Hauptschriften dasselbe als ein allgemein bekanntes, klassisches an. Sonst aber dauerte es ein Vierteljahrhundert, bis in der enthusiastischen Aufnahme des Werkes von Seiten Richard Wagner's der Verfasser einen Lohn und Ersatz für die allgemeine Unachtung fand.

Nach dieser Veröffentlichung lag es dem Forscher ob, die von ihm für bevorzugt erkannte Race als ein Volk sich vorzuführen und zu schildern: in diesem Sinne schrieb er die „*Geschichte der Perser*", welche ebenso unbeachtet blieb als seine Abhandlung über die Racen. Darauf drängte es ihn, den auserlesenen menschlichen Stamm als Geschlecht zu verfolgen, und er reihte das vielleicht am schwierigsten zu beurtheilende seiner Werke, „*Ottar Jarl*" betitelt, den übrigen ein. Von seinem heftigen persönlichen Gefühle der Dinge, welches er mit den umfassendsten Kenntnissen auszurüsten unablässig bemüht war, fernen ausgehend, schrieb er darin die Geschichte seiner eigenen Familie. Die emsigsten Nachforschungen hatten für ihn mit unerschütterlicher Bestimmtheit ergeben, dass sie von einem Wikinger, Ottar Jarl, abstamme. Froh dieses Ursprunges wie eines unveräusserlichen, unvergleichlichen Besitzes, vermass er sich den Fortbestand der Ur-Eigenschaften seiner Ahnen durch alle Generationen hin, und trotz ihrer mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit dargestellten Verschlechterung, bis zum jüngsten Sprössling zu verfolgen. „Ich bin der Letzte" pflegte er, und mit Befriedigung zu sagen, wohl aus dem Gefühle, dass die stolzen Anlagen seines Stammes in ihm verjüngt sich ausgeprägt hätten, um nun, Dank dem Verlöschen mit ihm,

nicht mehr verunreinigt und geschwächt zu werden. — Noch führte ihn die Hauptströmung seiner Gedanken zur Entwerfung des Bildes des Hehlen aus der einen auserlesenen Race: „*Amadis*" wurde ihm zum Typus des Ritterthumes, dem er ein Epos in drei Theilen (von denen der erste allein erschien, da für die beiden letzten sich kein Verleger fand) widmete, darin er mit ungebändigter Leidenschaftlichkeit seine Ansicht über die Gesammt-Dinge unserer heutigen Welt, durch eine vollendete und originell schöpferische Behandlung der französischen dichterischen Sprache, kund giebt. Die Race, aus ihr das Volk, dann der Einzel-Stamm, schliesslich der Held, — so könnte man die grosse Ader seines forschenden, wissenschaftlichen und dichterischen Gestaltens zergliedern. Noch hatte er die Absicht, seine eigene Biographie als Schlusspunkt dieser Linie beizufügen, denn gern, so schien es, hätte er mit sich den aus dem grossen Zusammenhange versprengten Einzelnen in der gegenwärtigen Wirklichkeit gezeigt; aber die Kräfte versagten ihm hierzu und Andere werden den Abschluss für ihn übernehmen müssen.

Als Nebenzweige seines Schaffens betrachtete er die Werke, welche er ausserhalb dieser Richtung veröffentlichte; zu diesen gehört: eine Abhandlung in zwei Bänden über die Keilschrift, welcher er sieben Jahre seines Lebens widmete; dann: „*Dogmes et philosophies dans l'Asie centrale*", ein Werk, dessen Werth die Leser der „Bayreuther Blätter" schätzen zu lernen Gelegenheit hatten, und welches in Frankreich es dazu brachte, dass man diese Kapitel der orientalischen Dinge nicht mehr behandeln konnte, ohne es, wenn auch nicht zu nennen, so doch zu benützen. — Die dichterische Auslese seiner Wanderungen ist in einem Bande *Asiatischer Novellen* enthalten: vollendete Erzählungen von eigenthümlichstem Gepräge, nicht der aus einem uns fremdartigen Leben entnommenen Gegenstände wegen, sondern Dank der meisterhaften, mit dem Humor und der Anmuth von „1001 Nacht" wie angehauchten, dabei durchaus originellen Darstellung. — „*Trois ans en Asie*" betitelte Gobineau einen Band Reisebeschreibungen von seiner ersten Sendung nach Persien. Endlich gab er, als er bereits Gesandter in Stockholm war, mit dem Versuche die Epoche der „*Renaissance*" in dramatischer Darstellung zusammenzufassen und zu gliedern, ein unvergleichliches Zeugniss von seiner Beherrschung der Stoffe, die er ergriff, sowie von seiner dichterischen Kraft. — Auf einen Roman „*les Pléiades*", ferner einen Band Erzählungen in Versen „*Alphreosa*", legte der Verfasser selbst kein grosses Gewicht. Dass er, bei der vollständigen Unbeachtetheit seiner litterarischen Erzeugnisse, aus rastlosem Thätigkeitstrieb in Rom der Bildhauerei sich mit Eifer ergab, sei hier erwähnt, weil er in dieser Lieblings-Schwäche, deren er nicht ungern gedacht sah, durch die That — wie es stets bei ihm sein musste — bekundete, dass er selbst die bescheidenste künstlerische Produktion über allen Wissen und Forschen hochstellte.

Wenn die Leistungen dieses Mannes auf geistigem Gebiete hier auch nur in sehr dürftiger Weise angedeutet worden sind, so genügt diese An-

deutung vielleicht doch, um eine Vorstellung seinen Werthes zu geben, und um den Wunsch zu erregen, Näheres über das Verhalten der Welt zu ihm zu erfahren. Wohl blickt man dabei zuerst nach der Familie sich um, welche man Schutz gewährend und durch Herzens-Erleuchtung so besonders gern da eintreten sahe, wo die Hervorragenheit des Menschen es den Zeitgenossen gerade nicht erleichtert ihm zu folgen. Von ihr in diesem Sinne finden wir indessen im Leben des Grafen Gobineau kaum eine Spur; denn seine einzige, ihm an Gesinnung, Geist und Gemüth ebenbürtige Verwandte, seine Schwester, beschliesst in einem Benediktinerinnen-Kloster ein durch Prüfungen und Tugenden gleich geheiligtes Leben. Sie freilich gab ihm die unvergleichliche moralische Stütze eines höchsten weiblichen Beispieles aus seiner nächsten Nähe, und, ihres Verständnisses stets sicher und bewusst, hat seine durchgeistigte Natur gewiss mit stolzer Genugthuung das zeitliche Zusammenleben der idealen Vereinigung mit ihr geopfert. — Von den Standesgenossen und der aus ihnen sich bildenden Partei erfahren wir, dass, nachdem an sie der Befehl ergangen war, dem Staate wieder zu dienen, dieser Befehl als ein solcher aufgefasst wurde, welcher auch zurückgenommen werden dürfte; dieser auch wirklich einmal eintretenden Möglichkeit setzte denn der Graf das „quod non" seiner, durchaus gern einer festen Ordnung sich fügenden, doch jeder Inkonsequenz oder Untreue mit störrischer Unbeugsamkeit sich erwehrenden Natur entgegen. So entstand eine Entfremdung. Die Regierung nun, welcher er eifrig rechtschaffen seine Dienste widmete, versetzte ihn auf die entlegensten Posten, häufig zum Schaden seiner Gesundheit (wie nach Brasilien), um, wenn er irgendwo Boden gefasst, ihn anderweithin zu verbannen. So geschah es, als er in Persien derart heimisch und der Sprache mächtig geworden war, dass er für dortige Freunde eine Abhandlung des Cartesius übertrug, und dass er noch in seinen letzten Jahren die Anwandlung sich wieder dahin zu begeben verspüren liess. Es ist möglich, dass sowohl der Freimuth, mit welchem er sich über das anmaassende Betragen etlicher seiner Landsleute in der Fremde gegen das Ministerium auslies, wie seine Unerbittlichkeit gegen alles Zweideutige, gepaart mit der Freisinnigkeit in der Behandlung der kleinen Fragen, wie z. B. der Pass-Schwierigkeiten zur Zeit, wo sie noch Gelegenheit zu Quälereien boten, — möglich, dass dieses und Aehnliches bei den untergebenen Kollegen Aergernis erregte, und dass er in Folge hiervon, in einem Zustande der Komplizität und der Kompromisse, unbequem und missliebig erfunden werden musste: sicher ist es, dass er nur Kränkungen und Zurücksetzungen zu erfahren hatte, bis endlich noch eine barsche, gänzlich unmotivirte Absetzung den Faden langer treuer Dienste abschnitt.

Wie sich seine litterarischen Genossen zu ihm verhielten, lässt sich aus der oben erwähnten gehemmten Verbreitung seiner geistigen Erzeugnisse entnehmen; ob die in ihnen vertretenen Gedanken unbequem, weil unverträglich mit gewissen heutigen Lieblings-Theorien erschienen, ob der Charakter,

der in ihnen sich ausspricht, den Gelehrten gleich unbehaglich wie den politischen Genossen? Gleichviel, — so brauchbar Manches in den Werken befunden wurde, anerkannt oder nur angeführt wurden sie fast nie. In ähnlichem Falle hat Schopenhauer das Todtschweigen der deutschen Professoren der Nachwelt mit gehörigem Getöse angezeigt; minder gewaltig von der Natur ausgestattet, überschwieg der Edelmann die Schweigenskundigen nur: bloss gelegentlich, und nur ganz nahe Befreundeten, theilte er es mit, dass z. B. ein, ihm sonst sehr wohlwollender, renommirtester französischer Gelehrter sein Buch über die semitischen Sprachen mit Hilfe des Werkes über die Ungleichheit der Racen geschrieben, wohlweislich ohne dessen Verfasser zu nennen. Dass er nicht zu den vierzig Akademikern gezählt wurde, dass, wenn man in einem unserer so gastfreien Allerwelts-Lexiken darnach suchte, sein Name darin nicht aufzufinden war, sei ohne Nachdruck erwähnt; dass aber in Frankreich die gebildete Schicht der Gesellschaft, welche sich darauf etwas zu Gute thut unabhängig und unterrichtet zu sein, in ihm weder den Denker, noch den genialen Erzähler, noch auch den so sprachsinnigen Dichter beachtet hat, diess sei hier hervorgehoben, weil es zu den häufig vertretenen Ansichten gehört, dass, wenn Deutschland nicht leicht zu seinen grossen Mannern sich zu verhalten wisse, Frankreich dagegen sich in ihnen zu erkennen und selbst zu ehren verstehe. Der Graf behandelte am Schlusse seines Lebens diesen Theil seiner Erfahrungen mit Humor, und als ihm angezeigt wurde, ein bekannter Vielredner habe sich dahin geäussert, Gobineau schriebe nicht gut französisch, antwortete er: „ich schreibe es ja gar nicht; ihren heutigen Jargon — kenne ich nicht". Auch räumte er es ein, dass sein versöhnliches Verhalten, als er im Jahre 1870 in Frankreich auf seinem Gute verweilte, um zwischen Siegern und Besiegten zu vermitteln, einem patriotisch so erregten Volke ihn durchaus unverständlich erscheinen lassen müsse.

Bedeutend schwieriger und verwickelter noch, wenn auch äusserlich stäts ehrerbietig, gestaltete sich die Beziehung des Grafen zu seiner Kirche. Der Geburt, wie der ganzen Ueberzeugung nach Konservativer, sah er Alles, womit die Seinigen in Zusammenhange gewesen waren, erschüttert, mehr noch — verschüttet. In Mitten dieser Verwüstung erblickte er in der katholischen Kirche — und wollte es namentlich zur Zeit der Jugend aus Ehr- und Treugefühle gegen seine Herkunft erblicken: die einzige, eine lebendige Kraft des ordnenden Bestehens vorstellende Macht. Diese Kraft aber galt ihm als die vorzüglichste kulturberufene, germanische Eigenschaft. Gern mochte er sich daher den schöpferischen Antheil der germanischen Völker an den zivilisatorischen Bildungen des Katholizismus vorstellen, und entzog sich hierbei — wenn möglich — der Ergründung der Konflikte gerade seiner Lieblingsrace mit dieser Kirche, sowie der Betrachtung der durch ihre Gewalt ausgeübten Erschütterung aller historisch zu Rechte bestehenden weltlichen Mächte. So kommt es, dass in seinem Hauptwerke die Aeusserungen über die Ketzer einen, bei einem so grossen Verstande uns befremdenden, Charakter

von Beschränktheit, und beinahe von Fanatismus an sich tragen. Doch mit den Jahren hatten die Bande sich gelockert; ohne Unwillen liess er seine stäts mit triftigen Argumenten und überlegenem Geiste vertretenen Ansichten durch Andere — wenn er sie dessen würdig erachtete — angreifen, theilte sogar witzig und freimüthig die traurigen Eindrücke, welche er von dem heutigen Stande der Dinge auch nach dieser Seite hin empfangen, mit; und wenn Wagner darauf, ihm die kräftigende Einwirkung des „Einbeckers" auf den grossen Reformator rühmend, ihn zu einem Glase „Weihen-Stephan" einlud, erwiderte er mit unvergleichlicher Anmuth und der Heiterkeit eines nach Innen von allen Fesseln entbundenen Wesens: „Wohlan, trinken wir das Bier des Dr. Martin Luther!"

Einzig gegen die Auffassung des Christenthums, wie er sie bei seinem jüngsten und grössten Freunde vorfand, schien er verhärtet. Nicht als ob seine dichterische Phantasie den Wunderwirkungen der Offenbarung sich verschlossen hätte, — in einem Kapitel des „Essai" wird sie grossartig dargestellt, und eine der begeistertsten Stellen des „Amadis" gilt den Märtyrern; auch gab er den Bildwerken des Mittelalters unbedingt den Vorzug vor den gepriesensten griechischen, z. B. den Pergamenischen Ausgrabungen; und wir dürfen sicherlich annehmen, dass, wenn in der ernsten Stunde, wo die Daseinsqual für ihn endete, das erhabene Zeichen des göttlichen Leiden's ihm gereicht worden ist, seine erbleichenden Lippen es ehrfurchtsvoll berührt haben werden. Aber persönlich — und es erweist sich als Nothwendigkeit bei dieser Lebensbeschreibung immer auf diesen Punkt zurückzukommen — mochte er von der Religion der Armen, d. h. der Massen, mit welchen er das grosse Individuum stäts in Zwiespalt sah, nicht viel wissen. Sollten diese scheinbaren Widersprüche beunruhigen, so sei die Meinung des Grafen ungefähr mit folgendem erklärend dargelegt. In einer Welt des Elendes den Armen — als solchen — dem Reichen, den Einfältigen dem Weisen, den Krüppel dem Gesunden, vorziehen, heisst einen Irrthum begehen, dessen kein Kader je sich schuldig machen würde; und wer der Härte dieser Thesis die milde Ethik des Christenthums zum möglichsten Auskommen hienieden entgegenhielt, dem konnte der Graf durch sein eigenes Beispiel erwidern, dass eine vornehme Natur von selbst und ohne Gebot barmherzig, aufopferungsvoll und unachtsam der äusseren Bedingungen sei. Den germanischen Göttern hing er daher leidenschaftlich, wie den Erzeugern und Erhaltern seines Stammes an; mit Vergnügen erinnerte er sich, dass Thor und Mimir's Haupt noch von Bischöfen in der Normandie verehrt worden seien; und das Aufgeben dieser Götter galt ihm gleichbedeutend mit Untreue gegen sich und Untergang. Der christlichen Ergebung stellte er den heidnischen Stolz entgegen, dem sanft beredten Verzeihen das schweigsam trotzige Dahinnehmen, und der begeisterten Entsagung das geringschätzige Verzichten. Von Gleichheit der Menschen aber mochte er unter keinerlei Form das Mindeste hören. Gar seltsam und rührend widersprach der Schroffheit dieser Ansichten die

Weichheit seines Herzens, welche wohl nicht besser geschildert werden kann als durch eine Aeusserung von unvergesslicher Wirkung auf Diejenigen, die sie vernahmen. Nach der Besichtigung des Fest-Theater's bei Bayreuth heimfahrend, bemerkte er ein altes Weib, welches einen schweren Reisserbündel mühsam auf dem Rücken dahintrug: „Das ist es — solche Dinge sehen zu müssen — was mich des Lebens überdrüssig macht", — sagte er seiner Begleitung mit Fassung, aber mit tiefer Wehmuth.

Da wiederum aus diesem letzterwähnten Zuge, und noch mehr vielleicht aus der vorangegangenen Betrachtung seiner Erlebnisse, das Bild des Grafen als das eines trübsinnig Verbitterten, durch Kümmernisse jeglicher Art nach Innen Zurückgedrängten sich ergeben könnte, möge hier es zu erweisen versucht werden, dass die vollständige Freiheit einer solchen Natur eine unbedingte, und Anderen willig sich mittheilende Heiterkeit, sowie eine — freilich seltenste — Art von Lebensgenuss ergiebt. Dürfen wir eine von jeweiler Aengstlichkeit für sich und Besorgniss um 'heut' und morgen enthobene Seele als das Begehrenswertheste an sich erkennen, so müssen wir uns gestehen, dass, was einer solchen als äusserliche Genugthuung und Wohlfahrt auch geboten werden könnte, diess sich doch kläglich neben ihrer Grösse ausnehmen würde. „Muth oder Uebermuth, was weiss ich!" diess mochte auch Gobineau dem fragenden Besitz-Bangen erwidert haben; und fällt es nicht schwer auf den meisten Gesichtern die Runen der beklommenen Zurückhaltung und der verdrossenen, argwöhnischen Vorsicht zu entziffern, so sprach in grossen Zügen das edle Antlitz des Grafen, am Schlusse eines von Gram durchtränkten Daseins, mit gleicher Offenheit wie in der Jugend, ruhiges Vertrauen in sich und Andere, so wie freundlichstes Entgegenkommen aus. Vor seinem gütig forschenden Blicke lebte alles in Sonderheit: Thiere, Kinder, untergeordnete, ihm fern abstehende Wesen, er erfasste sie in ihrer Eigenart, freute sich ihrer ohne Bezug auf sich, und schier hätte man den Vielgeprüften als einen Glücklichen beneiden können, wenn man den Frohmuth gewahrte, der in sprudelndem Witz seiner Festigkeit, wie der Quell aus dem Felsen, entsprang. Denn auch seine Erkenntniss von der unverbesserlich schlechten Beschaffenheit der Welt, und die Ueberzeugung, dass in's Besondere seine Zeit und sein Vaterland einem Verfalle preisgegeben seien, dessen gänzlichen Vollzug als Akt strafender Gerechtigkeit er nur beschleunigt wünschte, — sie sprachen sich bei ihm mit einer Schlichtheit aus, welche befreiender wirkte als der scheinbar auch geglückteste Versuch einer Selbsttäuschung je es thun könnte. — Der Witz, der ihm, wie vielleicht keinem Zweiten seiner Landsleute, zu Gebote stand, verhalf ihm und Anderen über die Erbärmlichkeiten hinweg, denen er in Folge seines grossherzigen Leichtsinnes in praktischen Dingen zum Opfer fiel; es war eine der Aeusserungen des Stolzes, der ihn auch die ärgsten Prüfungen als Meister bestehen liess. Eine andere Kundgebung dieses Stolzes war die Anspruchslosigkeit und Unbefangenheit, welche er so weit trieb, dass langjährige und gebildete Freunde von ihm selbst nicht

eine geringfügige Kenntniss seiner Schriften hatten, und ihn ungefähr als anregenden gesprächigen Edelmann auffassten, der etliche missglückte Bücher geschrieben und vielleicht noch schrieb. Als er einmal nach geraumer Zeit einem einstigen Kollegen, früherem Gesandten eines deutschen Kleinstaates, wieder begegnete, wurde dieser von der Frau des Hauses gefragt, ob er den Grafen kenne: „Ach, der gute Gobineau!“ rief dieser gemüthlich bejahend aus. „So kennt man mich“ — flüsterte lächelnd der, in der That — doch anderswie „Gute“ seiner Nachbarschaft zu, und einfach und herzlich drückte er dem Ahnungslosen die Hand. Beissender, jedoch dem Betreffenden gleich unmerklich, war die Antwort, die er einem ehemaligen italienischen Minister und Philosophen gab, welcher, ohne Kenntniss wohl selbst nur der Titel der Gobineau'schen Schriften, es sich aberwitzig herausnahm, bei einem halboffiziellen Mahle den Grafen also aufzuziehen: „Herr von Gobineau möchte uns in das Mittelalter zurückführen!“ „Oh, Sie nicht, Herr . . .; mich —, das ist etwas Anderes“, — war die Abwehr. — Wie Wenige der Rede mächtig, theilte er sich freigebig über die Dinge, die er gesehen, und die Ansichten, die er sich gebildet, mit; vielleicht hat mancher, der nicht errieth, über welche Schweigensgrüfte dieser Fluss sich anmuthig ergoss, den Grafen gar für einen freundlich geschwätzigen Erzähler gehalten, — welches Missverständniss derselbe gewiss heiter unberührt dahin genommen hat. Allerdings steigerte sich dieses Unberührt-Bleiben in Folge der missgünstigen Erfahrungen der Art, dass so gut wie keine Freudigkeit ihm von Aussen mehr ankommen konnte, und dass er selbst die endlich eintreffende Nachricht von einer in Angriff genommenen zweiten Auflage seines „Essai“ mit Gleichgiltigkeit empfing.

Hiervon mochte, nebst der erreichten Loslösung von Allem, übrigens auch die in ihm wühlende Zerstörung seines Organismus', gegen welche die hünenhaft angelegte Natur vergebens sich aufbäumte, der Grund sein. „So lange du lebst, zwing' dich wohl nichts, doch zwingt dich Thoren der Tod“ — diese Worte der Walküre drängen sich von selbst Demjenigen auf, der es gewahr worden, wie, da das Leben seinem moralischen Wesen nichts anzuhaben vermochte, der Tod ihm seine Boten, die körperlichen Leiden, als Schwächung des Gesichtes, allgemeine Abnahme der Kräfte, zusandte. Er konnte sich nicht mehr beschäftigen und war auf die Unterhaltung durch Gespräche in einer Welt angewiesen, die ihn nicht mehr verstehen durfte; hatte er doch von ihrer Blödsichtigkeit, sammt der Geschicke, die ihrer harren, eine für den gewohnten Begriff der Menschenwürde so respektswidrige Ansicht, dass er es für gleichgiltig erachtete, ob etwas Gutes in ihr bewahrt würde oder nicht. Woran er schroff fest hielt, war, dass in dieser erbärmlichsten Welt noch Menschen athmeten, die, wie er mit Vorliebe sagte, von den Göttern abstammten. Solche würde es wohl stäts geben, wenn auch immer vereinzelter, vereinsamter und einflussloser. Nicht suchte er diese etwa in besonderen Ständen oder Klassen, die er alle für mehr oder weniger zernagt ansah; sondern

überall wusste er die der Titel und Würden unbedürftigen Vornehmen zu finden, und diese eigenartige Auffassung des Geburtsadels benahm seinem aristokratischen Wesen jeden Dünkel, sowie seinem Sinne für wohlgegliederte Formen und Normen so völlig jede Beschränktheit, dass nach keiner Seite hin das Ausströmen seiner kindlich reinen Herzensgüte gehemmt war, wenn sich nur Empfangende dafür fanden.

Da geschah es, am Abend seines Erdenwandel's, dass ihm die Erscheinung wurde, welche alle seine Lebensgeister mit gesteigerter Kraft in freudige und lohnende Erregung setzte: es war die Begegnung mit Richard Wagner. Unbedenklich darf es hier behauptet werden, dass — nebst der einen Beziehung, welcher er durch die Widmung seiner „Renaissance" einen hohen und zarten Ausdruck gab, und welche seit seinem Austritte aus dem diplomatischen Dienste seine Schritte und Entschlüsse bestimmte, da er ihr die Möglichkeit einer Seelen-Zuneigung und den Antrieb verdankte, die über ihm waltenden, sein ganzes Leben beslingenden ritterlichen Gefühle in edel sich bescheidender Männlichkeit zu bewähren, — dass nebst dieser einen Beziehung seine Freundschaft für Wagner, die Freundschaft Wagner's für ihn, den Werth seiner letzten Jahre umfasste.

Es war im Winter 1876, als Gobineau, damals noch französischer Gesandter in Schweden, durch Rom reisend, den von den Aufführungen in Bayreuth und ihrem Schein-Glück ermatteten Meister besuchte. Er frug an, ob keine Aufträge an eine gemeinschaftliche Gönnerin in Berlin, die Haupt-Patronin der Sache des Meisters, zu übernehmen wären. Wenn nun auch die damalige Stimmung Wagner's kein näheres Eingehen auf die mit genialer Offenheit sich bekundende Persönlichkeit des Grafen gestattete, so war doch der Eindruck hiervon ein so ausgeprägt günstiger, dass, als im Jahre 1880 in Venedig eine zweite Begegnung stattfand, diese sich vertrauensvoll und gleichsam kenntnissreich erwies. Bedeutend wurde das Verhältniss dadurch erleichtert, dass der Graf unsere Sprache vorzüglich verstand; und hier sei es eingeschaltet — weil bezeichnend genug — dass seine erste Schrift (eine philosophische Abhandlung) deutsch verfasst, und seine letzte deutsch veröffentlicht worden ist. Inmitten der mannigfaltigen Gespräche, welche nun bei Wagner den Wunsch erregten, die Werke des Grafen kennen zu lernen, entfiel dem letzteren eine Aeusserung, deren Absonderlichkeit sehr auffiel und manches Sinnen veranlasste. Ueber „Don Quijote" hatte Gobineau hastig scharf geurtheilt: „das ist eine schlechte That, die Cervantes da begangen"; Ausrufungen des Erstaunens erwiderten ihm; auch wurde er gefragt, ob er denn das Tragische dieses Werkes nicht empfände, nicht durchfühlte, wie jämmerlich elend in ihrer Rohheit die Spassmacher dem Ritter gegenüber sich ausnähmen, und wären es „herzöglichste Herzöge". Der Graf schwieg und besann sich später nachdenklich, als weiter geforscht wurde, ob der Aufwand von Kraft und Ausdauer, welche der Grosses wollende Rechtschaffene bedarf um durch die ihm blöd entgegengestellten abgeschmackten Hindernisse sich durch-

zuarbeiten, nicht eben so nichtigen Kampfen gelte wie gegen Windmühlen und Schafe; ob überhaupt der Grosses Wollende, oder nur Suchende, sich nicht selbst als Gespenst und traurige Gestalt in dieser Welt vorkäme? Wohl mochte er von vornherein gar zu tief Letzteres empfunden, und daher dem Genie des Cervantes die übermächtige, übergöttliche Kraft verargt haben, mit solchem Leiden sich zu ergetzen; doch gab er gern dem, der auch für ihn ganz und gar der Meister war, nach, und der Verkehr, der also erspross, war für Beide ohne Vorgang gewesen.

Im Mai 1881 besuchte Graf Gobineau Richard Wagner in Bayreuth und begleitete ihn nach Berlin, um in dem „Ring des Nibelungen" das vollkommen verwirklichte Ideal aller seiner Gedanken, über Race, Helden, Götter, Bestehen und Untergehen, zu finden. Darauf verweilte er noch einige Zeit in Wahnfried, und die Gemüths- und Geistesgaben dieses unvergleichlichen Mannes schienen in dieser Umfriedung neu sich zu beleben: man glaubte sie in ihrer rechten Umrahmung und in dem Lichte, für welches sie bestimmt, zu erblicken. Unbeachtung des Eitlen, Wahrhaftigkeit aller Gefühle, zarte Sitte, Fähigkeit, sich hinzugeben, Unmittelbarkeit der Rede, Kraft des Schweigens, schlichte Genügsamkeit, magische Gewalt des Wohlwollens, durchdringende Schärfe der Erkenntniss, gemächliche Munterkeit und gefühlvoller Ernst, — wie bethätigten sie sich um so freier und behaglicher, als Gast und Wirth nicht nur verschiedene Erfahrungen, folglich gar viele Lebensansichten gemein hatten, sondern manche gleiche Geistes- und Charakter-Richtungen inne hielten: so die grenzenlose Verachtung der Presse (ausser den „fliegenden Blättern" nahm der Graf keine Zeitung in die Hand), dann die ungestüm heitere Empfindung der Wunderlichkeit unserer heutigen Lyrik, welche die muthwilligsten Auslassungen etwa darüber eingab, dass man „nicht grolle", dass der eine oder der andere „wie eine Blume" sei, bis man schliesslich bis zu „ich bin eine Blume" gelangte. Selbst der Hauptgottheit unserer heutigen Welt, der Wissenschaft, sammt der schwer-wandelnden Gravität ihrer Anhänger, wurde mit geflügeltem Scherze zweideutig gehuldigt, und die launige Aeusserung des Grafen über Newton, „er wusste, wie viel Uhr es sei, ich habe es nie gewusst" konnte dabei gut zum Schlagworte werden. Zwar, wie er eines Tages in seiner ungestümen Parteilichkeit für alles Germanische kühn erklärte, gegen die niederländischen Maler, Rembrandt an der Spitze, sollten sich die italienischen Künstler sammt und sonders (Michel Angelo nahm er stets aus) verstecken, rief das Paradoxon laute Einwendungen hervor; alsbald aber verwandelten sich diese in ein Gelächter des Verständnisses bei der Erklärung, geistvoller unterhaltende und humorbegabtere Menschen wären die Niederländer gewiss gewesen, solch ein italienischer Maler müsse aber zum Sterben langweilig sich ausgenommen haben. —

Man trennte sich nach diesem ersten Besuche mit dem, einem Herzensbedürfnisse gleich kommenden Wunsche, sich immer öfter und anhaltender zu sehen. Ein Jahr verging. Die Nachrichten über des Grafen Gesundheit

lauteten indessen nicht günstig, wie denn bereits mündlich der jedes Klagens sich erwehrende Dulder bekannt hatte, dass sein Gesicht sehr geschwächt sei, dass die Bewegung der Glieder ihm schwer fiele, dass der Schlaf ihm schwände, und dass sein Gedächtniss ihm untreu würde. Doch, als er im Mai dieses Jahres wieder in Wahnfried erschien, hegte er noch die Hoffnung, den Aufführungen des „Parsifal" beizuwohnen, und dem ihn begrüssenden und über sein besseres Aussehen ihn beglückwünschenden Meister erwiderte er scherzend: „wie achtzehn Jahr". Auch war er derselbe an Geist, Witz und Gemüth; mit der gleichen unselbstsüchtig eingehenden Güte unterhielt er das Verhältniss zu den Kindern des Hauses, pflegte er den Verkehr mit den Thieren, die ihm, wie allen Guten, als einem Freunde anhingen. Er nahm sogar Theil an den abendlichen Vorlesungen; aber die Ermattung war fühlbar. Maasslose geistige Anstrengungen, bei völlig rücksichtsloser Behandlung des körperlichen Befindens, inmitten stäter seelischer Peinen und widerwärtiger Eindrücke, hatten ihn frühzeitig gealtert; er rang nicht mehr, er war erschöpft, und den Freunden konnte es nicht entgehen, dass er dies war. Mit unaussprechlicher Sorge wurde er nach Gastein entlassen, wohin der Arzt ihn sandte; noch sehr angegriffen trat er von dort, in Begleitung eines eigens dafür aus Pisa herbeigeeilten Freundes, die Reise nach der Auvergne an. Von hier erbat er sich Nachrichten über „Parsifal", und kündigte dem Meister in einem, aber nicht mehr von seiner Hand geschriebenen, Briefe seinen Besuch in Venedig an. Auch machte er sich in Hast von der Auvergne ohne jede Begleitung auf, wollte in Pisa den treuen Freund besuchen, dann zunächst noch in Rom einsprechen. In Turin, in einer Gaststube, unter Fremden, besiegelte ein gänzlich vereinsamter Tod dieses verödete Leben. —

Wohl streifte manchmal die Freunde des Verstorbenen wie eine tröstliche Anwandelung der Gedanke, dass, wenn minder herb, bitter und schmählich seine Loose, und wenn freundlicher gepflegt seine Gaben, sein Werth vielleicht weniger lauter geleuchtet hätte, und die Befreiung seines Wesens eine unvollkommenere geblieben wäre. Aber dieser Trost ist ein künstlicher: in demselben Grade wie die Beobachtung einer solchen Natur eine beglückende ist, musste die Betrachtung der Geschicke, welchen sie anheim fiel, und des Antheiles der Welt an ihr, eine heillose dünken, wenn nicht das Ende des Zeitlichen versöhnlich das Walten des Ewigen verhiesse. Das Leben kann dem Echten nichts anhaben. Dieser Wahn, der sich in einem Menschengebilde hier versinnlichte, seine Kraft, seine Grösse, aber auch sein Verderben bedingte, — dieser heroische Wahn ist vom Frieden umfangen. Den Abschluss dieses Erinnerungsbildes führe daher schicklich die Zusammenfügung zweier Worte herbei, welche die Stätte bezeichnet, wo in unvergänglicher Reine das Gedenken den Verklärten weilt:

Wahnfried.

Senta's Verhältniss zu Erik und zum Holländer.

Eine psychologische Studie

von Fritz Stade.

III.

Das aus unseren bisherigen Erörterungen gewonnene Ergebniss bietet uns nun auch eine Grundlage zur Beurtheilung der Frage: Wird für Senta durch ihre Beziehungen zum Holländer und zu Erik wirklich ein Konflikt herbeigeführt? — Es liegt in dem Wesen der in Senta's Seelenleben einander gegenüberstehenden beiden Gefühlsrichtungen, dass von einem Konflikt in der Art, wie ihn der Verfasser fordert, bei welchem also zwei gleichberechtigte Gewalten mit einander kämpfend darzustellen gewesen wären, nicht die Rede sein konnte. Je tiefer der (metaphysische) Ursprung der mitleidenden, opferfreudigen Liebe, je gewaltiger ihre Seelenkraft ist, gegenüber der in dem natürlichen Lebenstriebe ihre Quelle, und die Steigerung des individuellen Lebensgefühles zum Ziel habenden Liebe, mit desto grösserer Entschiedenheit musste Senta, in welcher jene erstere Erscheinungsart der Liebe zum Durchbruch gekommen ist, sich von Erik ab- und zu dem Holländer hingezogen fühlen. Dieses Verhältniss schliesst aber nicht aus, dass die Lösung ihrer Beziehungen zu Erik nicht ohne inneren Kampf sich vollzieht, und in Wirklichkeit bringt auch das Drama, wie eine einigermaassen aufmerksame Betrachtung desselben lehrt, derartige innere Krisen wiederholt zur Anschauung. Nur machen sich dieselben, weil Senta's Gefühl ganz von ihrem Erlöserberuf beherrscht wird, blos in solchen Momenten geltend, in welchen die Nothwendigkeit der Entscheidung ihr ganz besonders zwingend und gleichsam gegenständlich vor die Seele tritt. In ihrer ersten Szene mit Erik war diess letztere insofern noch nicht der Fall, als Senta ja selbst noch kein Bewusstsein von der tragischen Bedeutung ihrer Sympathie mit dem „bleichen Seemann" für ihr ganzes Seelenleben hat, und selbst Erik bis dahin ja nur ahnt, dass diese Sympathie für seine Liebe verhängnissvoll werden könne. Zudem musste ein bewusster Konflikt Senta auch deswegen noch fern sein, weil der Gegenstand ihrer träumerischen Theilnahme noch nicht in greifbarer Wirklichkeit vor ihr lebte. So macht sich denn, als Erik eine Entscheidung von ihrem Herzen fordert („Wenn dieses Herz vor Jammer bricht, wird's Senta sein, die für mich spricht?") das dunkle Gefühl, dass in der Tiefe ihres Innern eine andere Macht das Uebergewicht gewonnen hat über ihre Liebe zu Erik, zunächst nur als solches, als blosse, dunkel empfundene, noch unbegriffene Thatsache geltend. Sie „schwankt", indem sie Erik das unveränderte Fortbestehen ihrer Zuneigung versichern will, da sie über diese seelische Erscheinung sich keine Rechenschaft zu geben vermag. — Ein desto bestimmteres Zeugniss dafür, dass ihre Beziehungen zu Erik in Senta's Gefühlsleben einen wirklichen Halt gehabt haben und auch jetzt noch haben, ein wesenhaftes Moment in ihrem Gefühlsleben bilden, und dass die Lösung derselben ihr nicht gleichgültig ist, wenn sie auch im tiefsten Grund ihres Wesens unerschütterlich dem Holländer hingegeben bleibt, liegt in einem höchst bedeutsamen Zuge der nächsten Szene vor, in welcher der Holländer in Wirklichkeit vor ihr steht, einer Szene also, in welcher Senta in dem Gefühl ihres Erlöserberufs so aufgeht, dass jede Beziehung, die sie an Erik gemahnt, auf ihr Gefühlsleben unwirksam bleiben müsste, wenn ihr Erik wirklich gleichgültig wäre. Nach der Vorschrift des Dichters macht Senta nach Daland's Worten: „Mögst Du, mein Kind, dem

Manne freundlich Dich erweisen! Von Deinem Herzen auch spricht hohle Gab' er an, reich' ihm die Hand, denn Bräutigam sollst Du ihn heissen; stimmst Du dem Vater bei, ist morgen er Dein Mann," — „eine zuckende schmerzliche Bewegung, ihre Haltung bleibt aber ruhig." Diese zuckende schmerzliche Bewegung, als Ausdruck eines inneren Konfliktes, muss durch ein Motiv veranlasst sein, welches in gegensätzlichem Verhältniss steht und unvereinbar ist mit dem Bund, den Senta mit dem Holländer einzugehen im Begriff ist, und welches doch zugleich in ihrem Gefühlsleben ein wesentliches Moment bildet. Als diese nächste Herzensbeziehung aber, mit welcher ihr Erlöserberuf Senta in Widerstreit bringt, dürfen wir nach allem Vorausgegangenen Senta's Beziehung zu Erik betrachten. Wie Senta's Gefühle für Erik ihr Wesen nicht bis auf seinen Grund erfüllen, so ist diese „zuckende schmerzliche Bewegung", auch nur eine vorübergehende, Senta's „ruhige Haltung", welche durch die Festigkeit ihres Entschlusses, den ewigen Bund mit dem Holländer einzugehen, bedingt ist, nicht verändernde. Sie ist die Welle, welche die Oberfläche des in seinen Tiefen ruhigen See's bewegt. — In diesem mimisch-plastischen Moment stellt sich der Stärkegrad des Konflikts, das Machtverhältniss der widerstreitenden Gefühle gleichsam sinnlich-gegenständlich dar.

Ueberzeugend genug, meinen wir, bringt endlich die letzte Szene des Dramas den Konflikt in Senta's Seele, auf's schärfste, zur Entscheidung zugespitzt, zur Anschauung. Zunächst sei dieselbe, soweit sie von uns nicht bereits näher in's Auge gefasst worden ist, ihrem Wortlaute nach mitgetheilt.

(Senta kommt bewegten Schrittes aus dem Hause, ihr folgt Erik in der höchsten Aufregung.)

Erik. Was meint' ich hören, Gott, was musst' ich sehen!
Ist's Täuschung, Wahrheit? Ist es That?

Senta. (sich mit peinlichem Gefühle abwendend).
O, frage nicht! Antwort darf ich nicht geben.

Erik. Gerechter Gott! Kein Zweifel! — Es ist wahr! —
Welch' unheilvolle Macht riss Dich dahin?
Welche Gewalt verführte Dich so schnell? —
Dein Vater — ha! Den Bräut'gam brachst' er mit . . .
Ich kannt' ihn wohl . . . mir ahnte, was geschieht!
Doch Du . . . ist's möglich! — reichest Deine Hand
Dem Mann, der Deine Schwelle kaum betrat?

Senta. (wie vorher). Nicht weiter! Schweig'! Ich muss, ich muss!

Erik. O des Gehorsams, blind wie Deine That!
Den Wink des Vaters nanntest Du willkommen,
mit einem Stoss vernichtest Du mein Herz!

Senta. (mit sich kämpfend). Nicht mehr! Nicht mehr!
Ich darf Dich nicht mehr seh'n,
nicht an Dich denken: — hohe Pflicht gebeut's.

Erik. Welch' hohe Pflicht? Ist's höh're nicht, zu halten,
was Du mir einst gelobtest, ew'ge Treue?

Senta. (heftig). Wie? Ew'ge Treue hätt' ich Dir gelobt?

Die innere Bewegung, welche Erik's Vorwürfe in Senta's Seele hervorrufen, bedeutet nicht Unmuth, nicht Ungeduld, was der Fall sein müsste, wenn die Beziehung Senta's zu Erik wirklich eine so lose wäre, wie unser Kritiker annimmt; sie *„kämpft heftig mit sich"*, indem sie Erik abwehrt.*) Aber wie die Liebe als opfertreudige Macht das Uebergewicht hat über die am zeitlichen, sinnlichen

*) Wie sehr dem Dichter daran gelegen war, den Konflikt in Senta's Innern hervorzuheben, beweisen die für jede ihrer Aeusserungen gegebenen Vorschriften für die Darstellung in der Dichtung und Partitur. Dieselben lauten: (Senta „O frage nicht" etc.) „sich mit peinlichem Gefühle abwendend" (Dichtung); (S. „nicht weiter!" etc.) „in heftigem innerem Kampfe (Partitur), „wie vorher" (Dichtung). (S. „nicht mehr" etc.) „mit sich kämpfend" (Dichtung).

Dasein hangende, so hat Senta auch keine Wahl zwischen dem Holländer und Erik. Es ist die metaphysische Stärke des Erlösungstriebes, welche in Senta's Worten: „Ich muss, ich muss!" — die von Erik missverständlich als Aeusserung blinden Gehorsams gegen den Vater aufgefasst werden — sich geltend macht. So schmerzlich auch Erik's wehmuthsvolle Erinnerung an ihr früheres Liebesglück Senta's an Liebe und Mitgefühl so reiche Herz bewegen mag, — vor dem furchtbaren Verzweiflungsausbruche des Holländers, der den Auftritt belauscht hat, ist mit einem Male die ganze Welt des Diesseits hinter ihr versunken, mit Urgewalt reisst sie's zur entscheidenden, erlösenden That fort.

Es bleibt nun noch ein weiteres Moment in's Auge zu fassen, welches der Verfasser des fraglichen Artikels zur Unterstützung seiner Ansicht geltend gemacht hat, dass Senta's Erlösungsthat nicht ein wahrhaft tragisches Interesse einschliesse, Senta selbst nicht als eine wahrhaft dramatische Gestalt angesehen werden könne. Soll Senta's Selbstopfer für den Holländer — dies ist der Inhalt seiner Argumentation — wirklich als ein solches, als ein Opfer, als freie That erscheinen, wie es im Drama gefordert wird, so muss es auch auf einer freien Entschliessung beruhen, Senta muss sich mit vollem Bewusstsein dem Holländer weihen. In Wirklichkeit aber ist ihre That mehr instinktiv, mehr Ergebniss eines merkwürdigen inneren Triebes, als einer freien Entschliessung, also ohne den Werth eines eigentlichen Opfers. — Der Verfasser verwechselt hier *reflexionsloses* Gefühl mit *blindem* Trieb. Senta, eine durchaus naive Natur, wie ein „Kind", reflektirt nicht, sie fühlt nur. Dieses Fehlen der Reflexion ist aber nicht gleichbedeutend mit Mangel an Bewusstsein im Sinne des Kritikers. Das Bewusstsein erscheint bei Senta nur nicht selbständig losgelöst vom Gefühlsleben, sondern in unmittelbarer Einheit mit demselben. Innerhalb dieser unmittelbaren Einheit von Gefühl und Bewusstsein hat aber der Begriff der Willensfreiheit immer noch Raum. Denn für diesen, soweit er hier in Betracht kommt, gilt es gleichviel, ob die für die Entscheidung einander gegenüberstehenden Motive als solche ausdrücklich dem reflektirenden Bewusstsein gegenwärtig, oder nur in dem Gefühl immanent sich geltend machen. Es genügt, dass sie im Gefühl zum Bewusstsein kommen. Insofern lässt sich sehr wohl von einem Gefühlsbewusstsein reden. In diesem Sinne hat Senta in der That ein Bewusstsein dessen, was sie thut, indem sie sich dem Holländer weiht. Sie weiss, dass es gilt, selbst das schwerste Loos mit ihm zu theilen. Als der Holländer fragt:

Wirst Du des Vaters Wahl nicht schelten?
Was er versprach, wie? — durft' es gelten? —
Du konntest Dich für ewig nie ergeben,
und Deine Hand dem Fremdling reichtest Du?
Soll finden ich nach qualenvollem Leben
in Deiner Treu' die lang' ersehnte Ruh'?

antwortet sie:

Wer Du auch sei'st, und welches das Verderben,
dem grausam Dich Dein Schicksal kennte weih'n, —
was auch das Loos, das ich mir sollt' erwerben:
gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!

Wenn ferner der Holländer selbst sie auf das Opfer aufmerksam macht, das sie ihm bringe, indem sie sein Schicksal theile, und sie davon abzumahnen sucht, wenn sie nicht vermöge, ihm heil'ge Treue zu halten, ruft sie ihm zu:

Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten,
sei d'rum getrost, unsel'ger Mann!
Lass' aber Die das Schicksal richten,
die seinem Spruche trotzen kann!

Sie fordert das Schicksal heraus, sie bietet ihm Trotz. Diese bewusste Kundgebung ihrer Opferfreudigkeit ist freilich nicht Ergebniss eines Reflexionsprozesses,

sondern erscheint gleichsam als die Blüthe des Gefühls. Was unseren Verfasser in seiner Ansicht von einem „merkwürdigen inneren Triebe", als der Quelle von Senta's Opferthat, von einem geheimnissvollen „magnetischen" Zuge ihres Wesens, kraft dessen ihre That ihr eigentlich nicht zugerechnet werden könne, bestärkt haben mag: — die ausserordentliche, fast elementare Macht und Energie, mit welcher sich das Gefühl bei Senta äussert, ist eben nur die Folge ihrer durchaus naiven Natur, der ungebrochenen Einheit ihres Seelenlebens, und beweist nur das im tiefsten Gefühl und Bewusstsein zusammenschliessenden Grunde ihres Wesens, Nothwendige, nicht das im Sinne des Kritikers instinktiv-, sondern das innerlich Nothwendige ihrer That. (So ist auch ihr Ausruf in der letzten Szene Erik gegenüber: „Ich muss, ich muss" aufzufassen.) Nicht eine ursprünglich zu einem schwärmerischen Phantasieleben geneigte Natur ist Senta, sondern ein urkräftig empfindendes, „kerniges nordisches Mädchen", sagt der Dichter und fügt selbst hinzu: „**und durchaus naiv**". „**Gerade nur bei einem ganz naiven** Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigenthümlichkeit der nordischen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „fliegenden Holländer" und das Bild des bleichen Seemannes, einen so wunderstarken Hang, wie den Trieb zur Erlösung des Verdammten, hervorbringen; dieser äussert sich bei ihr als ein kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen sein kann."

IV.

Nachdem wir in Vorstehendem den Gesichtspunkt für die Beurtheilung von Senta's Verhältniss zu Erik und zum Holländer gefunden zu haben glauben, sei noch die Entwicklung des Charakters Senta's in der musikalisch-dramatischen Ausführung etwas näher ins Auge gefasst. Diese lässt die psychologischen Thatsachen in noch hellerer Beleuchtung erscheinen.

Die erste Szene des zweiten Aktes ist für die Frage, die uns beschäftigt hat, insofern von Bedeutung, als wir in Senta's sämmtlichen Aeusserungen im Dialog, das Naive, durchaus Naturwüchsige, „Kernige" ihres Wesens herauserkennen, und zwar sowohl im Wort- wie im Gesangsausdruck. — Die Heftigkeit, mit welcher sie den Mädchen, die necksch vor Erik's Eifersucht warnen, antwortet: „O schweigt! Mit eurem tollen Lachen wollt ihr mich ernstlich böse machen?" ist nicht etwa veranlasst durch ein peinliches Gefühl, welches der Gedanke an Erik gegenüber ihrer Theilnahme für den bleichen Seemann in ihr hervorruft; denn für ihr Bewusstsein berührt sich ja ihre Sympathie mit dem Holländer in keiner Weise mit ihrer Beziehung zu Erik; sie hat überhaupt nie hierüber reflektirt; deswegen sind auch schon vorher alle schalkhaften Bemerkungen der Mädchen auf sie ohne Eindruck gewesen; — sondern diese Antwort ist nur eine Aeusserung des Unmuths über das zu ihrer ernsten Stimmung so übel passende Lachen der Mädchen. Die Worte: „Lasst mich's euch recht zum Herzen führen: des Aermsten Loos, es muss euch rühren!" sind musikalisch ebenso innig, wie einfach und herzlich naiv wiedergegeben. Hier wie in allen auf den Holländer sich beziehenden Aeusserungen Senta's hat die Darstellerin den Ausdruck nicht etwa in gewisser Weise künstlich zu steigern, sondern nur mit dem tiefsten natürlichen Gefühl zu singen; sie braucht den Ausdruck nicht zu suchen, sondern nur ganz der Empfindung, welche die Musik unmittelbar in ihr erweckt, sich hinzugeben.

Senta's gänzlich unbefangenes Wesen Erik gegenüber zeigt sich sogleich in der Art und Weise, wie ihre beiden ersten Fragen nach Erik's besorgten Aeusserungen („Was ist . . ? Was soll?" — und „Und Was meinst Du?") musikalisch

wiedergegeben sind; weder in der Deklamation, noch nach Seite der harmonischen Grundlage sind sie selbständig hervortretend behandelt, wie es der Fall sein musste, wenn Senta Erik gegenüber in einer zwiespältigen Empfindung befangen wäre; sie verschwimmen in dem Flusse der Darstellung von Erik's Aufregung; die ganze Entwicklung dieser Stelle drängt spannungsvoll dem Höhepunkte zu, der mit Erik's Worten: „Dir einen Gatten geben" erreicht ist.

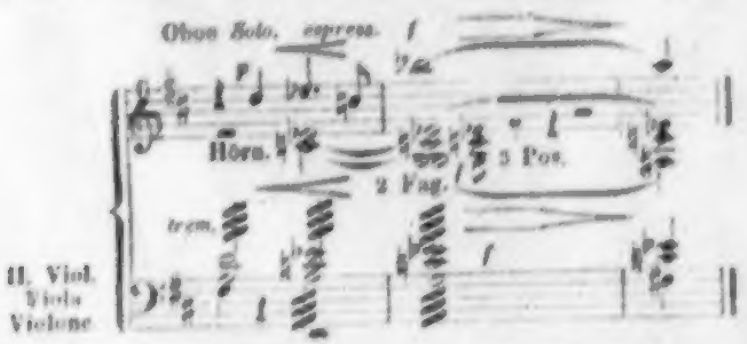
Senta's Antwort auf Erik's (erste) Klage, welche mit den Worten schliesst: „Wenn, ach! mein Herz vor Jammer bricht, — sag', Senta, wer dann für mich spricht?" wird eingeleitet mit dem von der Oboe, die so häufig (bei Wagner, und auch schon vor ihm) als Dollmetscher der innigen Gefühle des Weibes verwendet erscheint, vorgetragenen Ritornell zu dem eben gehörten Arioso Erik's, — ein Hinweis darauf, dass Erik's Worte in Senta's Herzen Widerhall gefunden haben. Die Tonart Ges-dur, nach dem bisher vorherrschenden B-dur, giebt der ganzen Stelle eine sehr weiche Färbung. Anstatt dass aber nun diesem Ritornell auch die Melodie des Arioso's Erik's sich anschlösse, nimmt die Musik, entsprechend der in naiv-ausweichendem Sinne gehaltenen Antwort Senta's: „O, schweige, Erik, jetzt!" eine neue Wendung. Die Tonart Ges-dur ist jedoch zunächst festgehalten, und so entfaltet sich auch weiterhin die Modulation fliessend und geschmeidig. Ebenso ist dem Ausdruck der Musik alles etwa auf eine geheime Verstimmung Hindeutende fremd; „*il dev*" lautet die Vortragsbezeichnung für die sanft bewegt gehaltene Figur der Violoncelle; in der Hauptsache ist weicher *legato*-Vortrag vorherrschend. Aus der Deklamation spricht eine innig-dringliche Bitte, der Wunsch, Erik davon zu überzeugen, dass sie dem Vater entgegentreten müsse („wird er nicht zürnen müssen?").

Erik wiederholt seine Vorstellungen mit grösserem Nachdruck. Die Wirkung derselben auf Senta ist eine entsprechend stärkere. Während vorher das Ritornell von Erik's Arioso, da wo es Senta's Antwort voranging, in eine neue Wendung überleitete, welche Senta's Ausweichen bezeichnete, folgt hier, wo Erik's erneute Klage Senta tiefer berührt und zum Bleiben genöthigt hat, nun wirklich auch die Melodie von Erik's Arioso als musikalischer Kommentar zu ihrer Versicherung, dass Erik keinen Grund habe, an ihrem Herzen zu zweifeln. Die Verwendung von Erik's Arioso-Melodie an dieser Stelle ist sehr bedeutsam. Die Melodie athmet jedenfalls schöne Innigkeit, einen Grad von Innigkeit, wie er dem Charakter Erik's gemäss ist; in demselben Grade nun, wie Erik fühlt, in demselben Grade, in derselben Tiefe fühlt auch Senta, dass sie Erik „gut" ist; ihr Herz spricht für ihn, soweit Erik's Individualität auf ihr Herz zu wirken fähig ist. Die genannte Melodie erscheint deshalb hier wieder in der so zu sagen weiblich-weichen Färbung, welche der Tonart Ges-dur in diesem Zusammenhange, nach vorangegangenem B-dur, eigen ist. — Aber in dem Gefühle für Erik erschöpft sich Senta's inneres Leben nicht; dessen wird auch Senta inne; ihr bedeutsames „Schwanken" an dieser Stelle ist musikalisch-dramatisch in der Weise zur Darstellung gebracht, dass während das Orchester als Träger der eben angeregten, unmittelbar gegenwärtigen Empfindung, nämlich der Empfindung einer herzlichen Zuneigung Senta's gegen Erik, die Arioso-Melodie erklingen lässt, in der Singstimme das Bewusstwerden des geheimen Zwiespalts zwischen der eben gegenwärtigen und der augenblicklich in den Hintergrund gedrängten Empfindung (der tief inneren Sympathie mit dem Holländer) in der, der Orchester-Melodie selbständig gegenübergestellten Deklamation zum Ausdruck kommt. Diese Behandlungsweise umfasst die Worte: „Wie? Zweifelst Du an meinem Herzen? Du zweifelst, ob ich gut Dir bin?" Das Gefühl eines inneren Zwiespalts schwindet aber wieder, als ihr Bewusstsein Senta

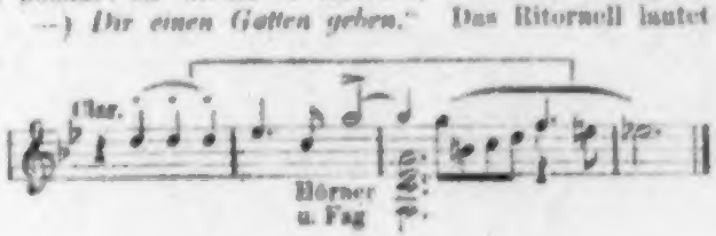
sagt, dass in der Wirklichkeit sich für Erik's Argwohn kein Anlass geboten habe, dass dieser real-gegenstandslos sei. Diese neu gewonnene Einheit zwischen Bewusstsein und der eben gegenwärtigen Empfindung giebt sich in der Darstellung derart zu erkennen, dass jetzt auch die Singstimme mit dem Orchester eins ist, selbst die Orchestermelodie ergreift.

Wie das Orchester soeben Ausdruck von Senta's aufrichtiger, herzlicher Zuneigung für Erik gewesen ist, so spricht sich auch in der musikalischen Wiedergabe ihrer Fragen: „Dein Herz?" — „Das Bild?" — „O sag', mir? Fürchtest Du ein Lied, ein Bild?" eine völlig unbefangene, naive Verwunderung aus. Sehr zu beachten ist dann weiterhin, wie, besonders von den Worten an: „Soll mich des Armsten Schreckensloos nicht rühren?" der Ausdruck des Gefühls gesteigerte Energie zeigt, weil dieses Gefühl im tiefsten Grunde von Senta's Innerem wurzelt. Am Schlusse von Erik's Erzählung bricht dann dasselbe naiv-fesselos und mit voller elementarer Gewalt hindurch.

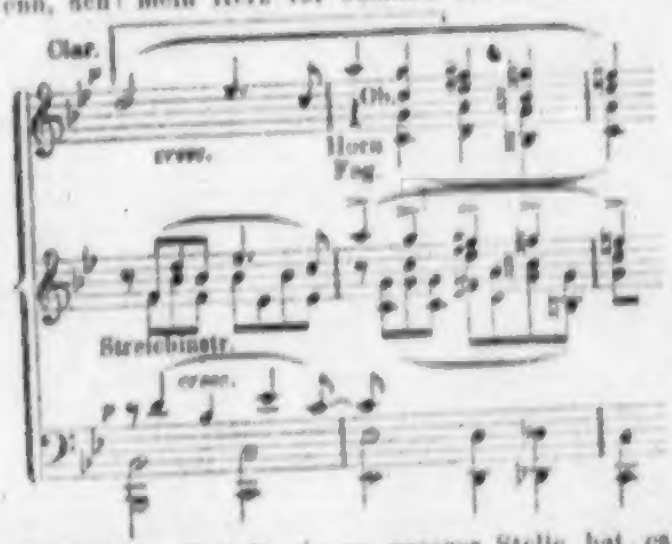
Die Deutung, welche wir der „zuckenden, schmerzlichen Bewegung" Senta's (nach Dalands Worten in der nächsten Szene: „Stimmst Du dem Vater bei, ist morgen er Dein Mann"), gegeben haben, finden wir durch den musikalischen Kommentar, welchen diese Gebärde erhalten hat, unterstützt. Derselbe lautet:



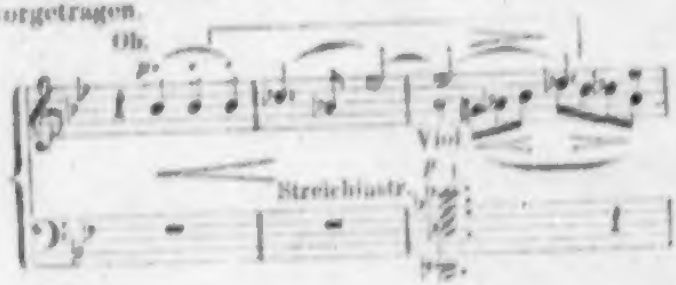
Wie der Künstler bei der musikalischen Beleuchtung der „Bewegung des Beifalls", mit welcher der Holländer dem von Daland seiner Tochter gespendeten Lobe zustimmt, ein früheres Gefühlsmotiv anklingen lässt, — (die betreffende musikalische Phrase hörten wir zuerst in der letzten Szene des ersten Aktes in Verbindung mit des Holländers Worten: „Wird sie mein Engel sein?") — so nimmt er auch an unserer Stelle auf einen früheren dramatischen Moment Bezug. Wir finden das von der Oboe vorgetragene Motiv in seinem melodischen und rhythmischen Grundriss zuerst in dem Duett zwischen Erik und Senta und zwar in dem Ritornell zu Erik's Arioso, welches Ritornell dann auch, wie sich uns bereits zeigte, Senta's erste längere Antwort auf Erik's schmerzlich-besorgte Vorstellungen einleitete, — sowie in Erik's Arioso selbst. Sehr bedeutsam geht dem ersten Erscheinen dieses Ritornells Erik's verzweiflungsvoller Ausruf voraus: „(Dein Vater kommt: eh' wieder er verreis't, wird er vollbringen, was schon oft er wollte . . . —) *Dir einen Gatten geben.*" Das Ritornell lautet:



Melodisch gesteigert erscheint es auf dem Höhepunkt des Arioso's, als Erik wiederholt: „Wenn, ach! mein Herz vor Jammer bricht" etc.:



Völlig gleiche rhythmische Gestalt wie an unserer Stelle hat es als Ritornell zu Senta's Antwort, und wird auch in beiden Fällen — wo es den Eindruck von Erik's Liebesklagen auf Senta widerspiegelt — von der Oboe (nicht wie ausserdem von der Clarinette) vorgetragen.



Senta ist eben erst (in der vorhergehenden Scene) Zeuge von Erik's schmerzlichen Besorgnissen gewesen, ohne dass sie jedoch diesem einen hinreichenden Grund für dieselben hatte zugestehen können. Jetzt, wo Erik's Ahnung sich erfüllt, für Senta der entscheidende Moment eingetreten ist, durchzuckt die Erinnerung an Erik's Verzweiflung schmerzlich ihre Seele.

Die polarisch gegensätzliche Bedeutung der Sympathie Senta's mit dem Holländer gegenüber ihrem Gefühles für Erik finden wir sogleich bezeichnet in Senta's ersten Worten:

Er steht vor mir mit leidenvollen Zügen,
es spricht sein unerhörter Gram zu mir: —
*kann tiefen *Mitleids* Stimme mich belügen?*
Wie ich ihn oft gesch'n, so steht er hier.
Die Schmerzen, die in meinem Busen brennen,
ach! diess Verlangen, wie soll ich es nennen? —
Wonach mit Sehnsucht es Dich treibt — das Heil,
wurd' es, Du Armster, Dir durch mich zu Theil!

wenn wir nämlich dieselben als den Schlussworten von des Holländers erster Aeusserung entsprechend betrachten:

Die düst're Gluth, die hier ich fühle brennen,
*sollt' ich Unseliger sie *Liebe* nennen?*
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
wurd' es durch solchen Engel mir zu Theil!

Nicht „Liebe" ist es, was der Holländer Senta gegenüber fühlt, d. h. nicht die Blüthe des Lebenstriebes, nicht der Wunsch, der das Dasein im Diesseits verschönenden, sondern der Wunsch, der Liebe als von den Leiden des Daseins erlösender Macht theilhaftig zu werden. Diese Liebe ist es nun auch, welche Senta dem Holländer weihen will. Sie spricht dies nicht mit der so zu sagen begrifflichen Deutlichkeit aus, wie der Holländer dies that; denn sie ist der Typus des Weibes, welches überwiegend fühlt; nur des Verlangens ist sie sich bewusst, dem Aermsten Erlösung zu Theil werden zu lassen. Wie die weicheren Blasinstrumente, wo sie sich von den Streichinstrumenten selbständig abheben, im allgemeinen Ausdrucksorgane der, von dem nach aussen gewendeten Leben sich bewusst unterscheidenden Innenwelt sind, so treten sie auch hier als Dollmetscher der Worte des Holländers: „Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil" und Senta's „Wonach mit Sehnsucht es Dich treibt — das Heil" gruppenweis und kontrastirend aus ihrer Umgebung heraus, entsprechend der von der Aussenwelt abgewendeten innern Lebensrichtung Senta's und des Holländers; — dem Wesen ihrer Liebe zum Holländer gemäss, bedeutet auch das Gefühl der Geholbenheit, der mächtige Drang, der Senta erfüllt, nachdem sie dem Holländer sich weihen zu wollen erklärt hat, nicht eine Steigerung des unmittelbaren Lebensgefühles, sondern ist die über den sinnlichen Lebenstrieb erhabene, vor der Selbstvernichtung nicht zurückschreckende und dadurch ihre über das sinnliche Leben hinausreichende Macht bewährende „Kraft der Treue".

Von mächt'gem Zauber überwunden,
reisst mich's zu seiner Rettung fort:
hier habe Heimath er gefunden,
hier ruh' sein Schiff im ew'gen Port!
Was ist's, das mächtig in mir lebet?
Was schleicht berauscht mein Busen ein?
Allmächt'ger, was mich hoch erhebet,
lass' es die Kraft der Treue sein!

Wenn es, abgesehen von der ausdrücklichen Andeutung des Dichters, noch eines Beweises dafür bedurfte, dass Senta wirklich einen innern Kampf zwischen ihrer „hohen Pflicht" und ihrem auf wirklicher Zuneigung beruhenden Mitgefühl mit Erik's Verzweiflung besteht, so giebt denselben die Musik zu dieser Szene, in welcher wir ihre heftig sich steigernde und dann stark sich entladende schmerzliche Aufregung, das innere Wogen und Kämpfen wiedererkennen.

Werfen wir schliesslich nochmals einen vergleichenden, das Charakterbild Senta's profunden Blick auf die erste Hälfte der Szene zwischen Senta und Erik und auf das Duett zwischen Senta und dem Holländer, so ist es die Innigkeit einer herzlichen Zuneigung, welche uns dort aus der Musik anmuthet; ganz anders der Ausdruck der Liebe in der Szene mit dem Holländer; es ist die tief beseligende heilige Wärme der Liebe als opferfreudiger, metaphysischer Macht, welche uns hier umfängt. In beiden Fällen aber zeigt sich, Senta's kindlich-naiver Natur entsprechend, die gleiche Wahrheit und Reinheit der Empfindung, und wir finden die Gestalt der Senta gerade um deswillen besonders bewundernswerth, dass der Künstler neben dem über das Diesseits hinausweisenden idealen Zuge ihres Wesens auch die im engeren Sinne rein menschliche Innigkeit ihrer Empfindung so anmuthend und überzeugend zur Darstellung gebracht hat. Es ist in dieser Beziehung eine „schöne Seele" im tiefsten und umfassendsten Sinne, welche der Künstler in Senta geschaffen hat.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XVII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.

† Friedrich Zöllner.

Ein Beitrag zur Würdigung des Menschen, des Kämpfers, des wissenschaftlichen Charakters.

Von Bernhard Forster*).

Am 25. April 1882 verstarb zu Leipzig, dem Orte seiner langjährigen ausgedehnten und erfolgreichen Wirksamkeit, ein echter und wahrer Freund des Bayreuther Werkes: Friedrich Zöllner. Der äussere Gang seines Lebens ist bald erzählt; er bietet des Ungewöhnlichen und Auffälligen nicht viel. Zu Berlin im Jahre 1834 (8. Nov.) geboren, Sprössling einer geachteten deutschen Bürgerfamilie, absolvirte er die Schulen in der von der königlich preussischen Bureaukratie eingerichteten und vorgeschriebenen Weise, an welche man sich, wie an eine schleichende Krankheit, schon so gewöhnt hat, dass sie sogar denkenden und selbständigen Menschen nicht mehr durchweg unangenehm auffällt. Als Zöllner dann zur Universität überging, zeigte sich schon sehr bald eines der Hauptmerkmale seines Wesens, das sich noch oft zu bewähren Gelegenheit hatte: die völligste Unbefangenheit und Vorurtheilslosigkeit. Er verliess rasch die plattgetretene Heerstrasse der grossen, reich dotirten Hochschulen und widmete sich in der Schweizerstadt Basel 1½ Jahre lang dem Studium der Naturwissenschaften und der Philosophie. Von dieser breiteren Grundlage aus ist er dann allmählich zu seiner Spezialdisziplin, der Astrophysik, gelangt. Hat ihn nun Instinkt oder reifere Reflexion geleitet: er hat mit der Wahl der Hochschule keinen Fehler begangen. Die Pflege der Wissenschaft unter dem Einflusse des spezifischen Preussen*thums* — das ist ein Kapitel, welches noch einmal einen vorurtheilslosen kompetenten Beurtheiler in diesen Blättern beschäftigen sollte; Stoff dazu liefert schon die Berliner Hochschule allein denselben überreichlich, und die 10½ preussischen Universitäten (wir rechnen Strassburg mit hinzu und zählen Münster zur Hälfte) beherrschen durch ihren Einfluss die 10 übrigen deutschen in recht merklicher und recht bedenklicher Weise. Sicherlich haben die deutschen Hochschulen der Schweiz vor denen des Reiches einiges an Unbefangenheit, Frische und Ungenirtheit voraus. Von entschiedenem Vortheil für den jungen Berliner Studenten war es ausserdem, dass er hier zum ersten Male ein Gemeinwesen kennen lernte, welches den Namen einer „*Deutschen*" Stadt in vollem Maasse verdient. Wer aus der durch und durch ungesunden, durch Kor-

*) Ueber Zöllner's Person, Leben, Wirken und wissenschaftliche Bedeutung möge man zur weiteren Orientirung auch die vortrefflichen Schriften seines Schülers **Moritz Wirth** nachlesen: „Fr. Z. ein Vortrag zum Gedächtniss", 2 Bogen, und: „Hrn. Fr. Z.'s Experimente etc. u. s. Hypothese intell. vierdim. Wesen", III. Aufl., 8 Bog. (Leipzig, O. Mutze.) Der Verfasser dieser Schriften hat übrigens auch eine lesenswerthe Monographie über „*König Marke*" geschrieben (Leipzig, Senf), deren Kenntniss, auch bei etwa abweichenden Auffassungen, wegen der scharf eindringenden Behandlungsweise des Autors für ein intensiveres psychologisches Verständniss des Drama's von „Tristan und Isolde" doch manchem Freunde Wagnerischer Kunst nicht ohne Nutzen erscheinen dürfte. D. Red.

ruption jeder Art vergifteten Atmosphäre Berlin's nach Basel kommt, muss sich wahrhaft erleichtert fühlen. Es giebt dort in der alten Stadt zwischen Schwarzwald und Jura einen Bürgerstand mit altem, wohlerworbenem Vermögen, mit mehrhundertjährigen Traditionen, voll Interesses für das Wohl ihrer Gemeinde, durch viele Bande der Erinnerung und Versippung mit derselben verknüpft. Natürlich hat sich auch dort eine Art von Philistersinn entwickelt, aber er erscheint gutartig und naturwüchsig; und das Wort „Gemeinsinn" und bürgerliche „Opferfähigkeit" ist dort kein eitler Begriff, sondern seit den Tagen der Schlacht bei St. Johann an der Birs eine Wirklichkeit gewesen. Wenn ein solches Gemeinwesen von ca. 60,000 Köpfen seinen Stolz darein setzt eine völlige Hochschule zu erhalten, so ist es wohl zu glauben, dass das weder aus Spielerei noch Renommisterei geschehe, sondern aus wirklicher Freude am Wissen, an der Verbreitung geistiger Bildung und der Resultate des Denkens. — Zöllner mag sich dort auch menschlich sehr wohl gefühlt haben, gewiss hat ihn das biderbe Wesen der alemannischen Bevölkerung mit ihren, nach unsrer Empfindung vielfach bäurischen, Sitten wohlthuend berührt. Nachdem er sich in Basel den Doktortitel erworben hatte, begann er als Dreissigjähriger seine akademische Lehrthätigkeit in Leipzig; seine ersten Schriften galten dem Probleme der Lichtmessung. Im Jahre 1866 ward er zum „ausserordentlichen", im Jahre 1872 zum „ordentlichen" Professor der Astrophysik befördert und fand in Leipzig den Beifall und die Anhänglichkeit seiner Schüler in dem Maasse, dass er Berufungen nach auswärts ablehnte und nun für den Rest seines Lebens an der Leipziger Hochschule verblieb.

Seine Thätigkeit als Universitätsprofessor muss überaus erfolgreich und anregend gewesen sein. Jüngere Freunde von uns, die seinen Unterricht genossen haben, schildern ihn als einen ungewöhnlich geistvollen, stäts denkenden und desshalb zum Mitdenken reizenden Lehrer. Bekannt ist das intensive Interesse, mit welchem er das Phänomen des Spiritismus beobachtete und zu ergründen versuchte; — aber niemals ging er ungefragt auf dieses ihn so tief bewegende Thema ein, nie suchte er Propaganda dafür zu machen. Zu den Erscheinungen des Spiritismus stellte er sich in das, ihm durch die exakte Wissenschaft, der er diente, gebotene Verhältniss: sich des Wesens der Erscheinungen mit aller Genauigkeit, Parteilosigkeit und Unbefangenheit bemächtigen und dann an der Hand des Satzes vom Grunde diese Erscheinungen erklären. Sollten sich dabei Irrthümer herausstellen, so sind diess Irrthümer, wie sie noch jedem menschlichen Forscher widerfahren sind oder widerfahren werden. Nicht irren zu können ist Sache der Götter und einiger deutscher Professoren und Journalisten.

Wäre es dem scharfsinnigen, phantasievollen Denker vergönnt geblieben, sich ganz auf seinen Beruf als Forscher, Lehrer und wissenschaftlicher Schriftsteller zu beschränken, so wäre sein Leben ruhig verlaufen, die vor der unnahbaren Höhe der Wissenschaft respektvoll sich beugende Presse hätte ihm manches Loblied gesungen, der Dank des Vaterlandes in Form der üblichen Auszeichnungen durch Regierung und Staat wäre nicht ausgeblieben; aber Deutschland wäre um ein werthvolles *Beispiel* ärmer. Zöllner war mehr als nur ein begabter, kenntnissreicher Fachgelehrter: mit offenen, vorurtheilsfreien Augen beobachtete er das gesellschaftliche Leben Deutschlands, insonderheit seiner Berufsgenossen, folgte er der Entwickelung der deutschen Kunst, Politik und Kultur. Da bemerkte er frühzeitig recht deutliche Symptome des Verfalles in der Gelehrtenzunft, da entdeckte er die erbarmungslose Verderbung unseres Volksthums durch die Presse, da sah er auch den heillosen Einfluss des Judenthums auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens. So wurde er, da sein kühner Muth ihm unthätiges Schweigen oder Vertuschen zur völligen Unmöglichkeit machte, zum Prediger der Moral und des

Anstandes in den Kreisen der Universitätsprofessoren, er wurde zum leidenschaftlichen Bekämpfer des in üppigster Blüthe stehenden Pressunfuges und naturgemäss auch — um uns des schiefen, aber populären Ausdrucks zu bedienen — zum *„Antisemiten"*. Und indem sein grosser und reiner Geist nicht nur das Böse vermied und bekämpfte, fand er auch das Echte und Wahrhaftige in unserm Deutschen Volks- und Kulturleben: so erkannte der Professor der Astrophysik rechtzeitig die Künstlergrösse R. Wagner's und machte einen Theil seiner Kraft der Förderung des Kunstwerkes der Zukunft dienstbar.

Die eben bezeichneten Eigenschaften des vortrefflichen Mannes sind es, welche uns hier interessiren, derenthalben uns eine eingehende Besprechung seiner Persönlichkeit in diesen „Blättern" angemessen erscheint; denn seine Bedeutung als Astronom und Physiker, wie gross sie auch immer sei, entzieht sich unserer Beurtheilung, wir überlassen sie der Würdigung von Seiten der Fachlitteratur. Der berühmte Astronom Dr. Julius Schmidt — Direktor der Sternwarte zu Athen — hat Zöllner genau gekannt. Bei unserm persönlichen Verkehr, Frühjahr 1879, in Athen war von unserm gemeinschaftlichen Freunde mehrfach die Rede; auch in unserer Korrespondenz ist diess Thema dann noch berührt und an einer Stelle eingehender behandelt worden; die Mittheilung dieser letzteren wird auch den Lesern unserer Blätter interessant und werthvoll erscheinen. Julius Schmidt schreibt also:

„In der Zeit von 1860 Septbr. — 1875 April habe ich nur zweimal Gelegenheit gehabt, mit Zöllner persönlich zu verkehren. Zuerst in Wien während der damaligen Astronomenversammlung, als er seinen Kollegen zum ersten Male die Protuberanzen der Sonne an seinem Apparate zeigte, und, in besonderem Gespräche auf einer Fiakerfahrt von Schönbrunn zur Stadt. Damals schon bemerkte ich, wie Zöllner durch seine Liebenswürdigkeit, Milde und Mittheilsamkeit die meisten seiner zum Theil berühmten Fachgenossen übertraf. Es war aber in jener an Zerstreuung reichen Zeit nicht möglich, in längeren Gesprächen zur tieferen Anschauung des ungewöhnlichen Mannes zu gelangen. Erst viel später lernte ich ihn zu Leipzig näher kennen, ward von ihm merklich begünstigt, und war so glücklich (1874 Nov. bis 1875 April) ihn nicht nur in verschiedenen Gesellschaften zu sehen und zu sprechen, sondern, was für mich das allein Wichtige ist, an 5 oder 6 Abenden mit ihm in mehrstündigen Gesprächen ganz allein zu verhandeln. Ich habe Z. nur als den Mann der strengsten wissenschaftlichen Forschung kennen gelernt, ruhig, klar, fern von jeglicher Schwärmerei, ohne Spur exzentrischen Wesens. Er besass die manchen Gelehrten mangelnde Eigenschaft, über schwierige Dinge besonders eindrucksvoll und verständlich zu reden. Ihm war die Kunst eigen in der Unterredung hören zu können und hören zu wollen, und er war fern davon, allein die Wortführung zu beanspruchen, auch dann, wenn er zu Personen sprach, denen er in gelehrter Hinsicht sehr weit überlegen war. Mit wenigen Zügen der Feder, mit Papierstreifen und sonstigem Geräthe operirte er in ausgezeichnet deutlicher Weise, um gewisse, nicht allemal klar sich darstellende Probleme zu erörtern, die man sonst nur mit gewichtigem gelehrten Apparate zu behandeln gewohnt ist. Vielseitig in hohem Grade, nach vielen Seiten hin das Gebiet der Astronomie überschreitend, wusste er, wenn die anwesende Person geistig anregend, und anregungsfähig war, in seltener und anziehender Weise zu reden, ernst und grossdenkend in hohen Dingen, freundlich und leicht zugänglich dem heiteren Scherze, bei allem von edler Bescheidenheit. Als ich ihm einst lebhaft meine Bewunderung über sein Spektralinstrument aussprach, wies er jedes Lob zurück, und war auch später bei anderer Veranlassung nicht geneigt, Worte zu hören, die weit entfernt von gewöhnlicher Schmeichelei, doch nur als Ausdruck der gerechten Würdigung und Anerkennung gelten konnten.

Waren meine Gespräche mit Zöllner auch vorwiegend astronomischer Art, so gab es doch auch (1875) Gelegenheit über politische und religiöse Dinge zu verhandeln. Ueberall trat sein geistiges Vermögen in einer Weise hervor, wie ich es in dem Umgange bei Männern in seinem Alter seither noch nicht gefunden hatte. Begünstigt durch die Fähigkeit, die eignen Ansichten nicht als abgeschlossen, die eignen Ideen nicht als massgebend, sondern als noch in steigender Entwickelung befindlich zu betrachten, ist man leichter im Stande Zöllners Eigenschaften zu

begreifen und zu würdigen, die Selbständigkeit seiner Kultur annähernd zu verstehen, und zu erkennen, dass in ihm, hoch über Gelehrsamkeit und Belesenheit, eine besondere, schwer zu definirende Eigenschaft von reiner geistiger Wesenheit Alles beherrschte und veredelte, was er auch unternahm, was er auf dem Wege des Denkens zu entwickeln sich vorgenommen hatte.

Im April 1875 war Z. noch nicht ernstlich mit seinen Studien über transscendentale Physik beschäftigt. Mit mir konnte er darüber reden, denn er wusste, dass ich mit diesen Dingen, wenn auch nur auf historisch-litterarischem Wege, dreissig Jahre vor ihm begonnen hatte, freilich ohne mich auf die Praxis einzulassen, ohne etwas zu veröffentlichen und ohne jemals meine wissenschaftlichen Arbeiten unterbrochen zu haben. Er that es in grosser Ausdehnung in 5 oder 6 Gesprächen. Z. hatte zu der Zeit noch nicht jene Erfahrungen gemacht, die ihn einige Jahre später kampfgerüstet auf einem neuen Schauplatze auftreten liessen. Eine Fülle von Gedanken, z. Th. mit religiöser aber nicht kirchlicher Richtung, überraschten den Zuhörer und liess ahnen, welche Wege dieser Mann einst betreten möchte.

Mit derselben Ruhe, Besonnenheit und Klarheit, mit der er über das Spektrum der Sonne, über die Helle der Planeten, über die Beschaffenheit der Kometen sprach, verhandelte er mit mir über die noch dunkeln Probleme, deren Studium er sich erst seit Kurzem zugewandt hatte. Keine Spur von Schwärmerei in diesem Gebiete, keine überfliegenden Ideen von der Zukunft, kein Wort überschwänglichen Charakters habe ich von ihm vernommen und nichts von jener Heftigkeit und Gereiztheit, die aus Gründen, welche Allen bekannt sind, in seinen späteren Werken uns den mächtigen Aufruhr seines Gemüthes verkündeten.

Nach dem Frühlinge 1875 habe ich Z. nicht wieder gesehen und mit ihm nur noch 1 oder 2 mal korrespondirt. Ich hatte den lebhaften Wunsch, ihm später wieder zu begegnen, um die fernere Entwickelung seines Wesens zu beobachten, und zu erfahren, wie die stillwirkende Gluth seines Gefühllebens, die fortschreitende Ausbildung seiner geistigen Kräfte sich in der Persönlichkeit ausdrücken würde. Nun ist er uns entrissen, die Zukunft wird erkennen, mit welchem Maassstabe Z. zu messen sei.

Die tiefe *Zuneigung* zu seiner Person, die warme Anerkennung seines wissenschaftlichen Werthes werden, so hoffe ich, die meisten die ihn kannten, mit mir theilen".

Mit diesen schönen Ausführungen eines so ungewöhnlich kompetenten Beurtheilers stimmen meine eigenen Erfahrungen genau überein. Gerade die Milde in Zöllner's Wesen, die Tiefe seines Gemüthslebens, die Herzensgüte und Bereitwilligkeit zu helfen und zu dienen, sein echt deutschen, durch das Christenthum veredeltes Menschenthum, — diese waren auch mir die hervorragendsten Merkmale in dem persönlichen Verkehr mit ihm. Dass er freilich auch den Zorn des deutschen Mannes kannte, wenn die Bosheit und Feigheit seiner Widersacher das Maass seiner Geduld erschöpft hatten, das hat er mehr als einmal bewiesen. — Den ersten kühnen Schritt in seiner später so berühmt und folgenreich gewordenen Polemik gegen Korruption in jeder Form, gegen die Eitelkeit, den Mangel an Wahrheitsliebe und an Sachlichkeit bei deutschen Gelehrten, that er in der ersten Auflage seines bekannten Werkes: „*Ueber die Natur der Kometen*". Hier theilte er mitten in seinen wissenschaftlichen Deduktionen ganz beiläufig und möglichst harmlos einige Fakta aus dem „wissenschaftlichen" Treiben zweier der namhaftesten Berliner Professoren mit. Die Ungeschicklichkeiten und Taktlosigkeiten eines gefeierten Chemikers waren so arg, dass sie mit Stillschweigen übergehen so viel gewesen wäre, wie sich zu ihrem Mitschuldigen machen. Die an dem berühmten Autor der „Tonempfindungen" getadelten Versehen waren dagegen nicht fundamentaler Art, aber immerhin derart, dass Zöllner als redlicher Mann sie nach dem Satze: *„principiis obsta"* nicht glaubte ungerügt lassen zu dürfen. Für den sittlichen Ernst, von welchem er bei dieser seiner Polemik geleitet ward, legen am sichersten folgende schönen Worte des oben genannten Buches Zeugniss ab: „Ich liebe den Frieden aufrichtig und von ganzer Seele — aber mehr noch die Wahrheit. Ist mir die Wahl gelassen kleine Wahrheiten für die Gegenwart oder grössere für die Zukunft zu verkünden, so wähle ich ohne Bedenken die

letzteren". Es ist das Wesen der *geschichtlichen* Persönlichkeit, des echten *Idealisten*, welches Zöllner hier in schlichten Worten ausdrückt. Indem er sich zu dem höchsten idealen Standpunkt bekennt, gewinnen seine Worte eine weit tiefere Kraft als sie die Ausführungen eines Durchschnittsgelehrten oder -Schriftstellers haben könnten. Diese bekunden denn auch die folgenden Sätze in dem Kometenbuche:

> „Durch die Popularisirung der Wissenschaft werden der Arbeit am Fortschritte der Wissenschaft nicht nur Zeit und Kräfte entzogen, sondern es entwickeln sich auf Grund der menschlichen Eitelkeit auch Bedürfnisse und Eigenschaften des Charakters, welche einer hohen Entwickelung des Verstandes eher schädlich, als nützlich sind. Die Eleganz des Vortrags, die Gewandtheit des Experimentirens, liebenswürdige Manieren im Umgange mit Menschen, Grazie der Bewegung und anziehendes, möglichst imponirendes Auftreten bei lukrativen öffentlichen Vorlesungen — alles das sind Eigenschaften, deren Werth von nun an allmählich im Kurse steigt, und die sich auch durch natürliche oder künstliche Züchtung sehr bald im Laufe weniger Generationen entwickeln und vervollkommnen. Was ist natürlicher, als dass gleichzeitig hiermit das Bedürfniss nach Repräsentation unter den Gelehrten wächst! Mit dem Begriffe eines „einfachen Professors" verbindet mancher Berliner Gelehrte heut zu Tage die Vorstellung eines eleganten Mannes, der in einem glänzend eingerichteten Institut grosse Gesellschaften zu geben und populäre Vorlesungen vor Damen und Herren zu halten versteht. Das wachsende Bedürfniss nach „gegenseitigem Austausch der Gedanken", nach „persönlicher Bekanntschaft und Anregung" wird in grossen Meetings und „Versammlungen von Naturforschern und Aerzten" befriedigt. Die Gefahren aber, welche hieraus, bei der Schwäche des menschlichen Charakters, für die Liebe zur Wahrheit, für die Offenheit und Rückhaltslosigkeit des Urtheils über den Werth wissenschaftlicher Leistungen von Kollegen u. s. w. entspringen, hat man, so viel mir bekannt, noch nicht gehörig erwogen".

Von allgemeinem Werthe ist ferner das schöne Kapitel des nämlichen Buches (p. 229 ff.): *„Die Phrase in der Wissenschaft und ihre verderbliche Wirkung auf die Verstandesoperationen"*. Nachdem er in demselben mit Scharfsinn bewiesen hat, dass *„die Unsittlichkeit ebenso wie die Eitelkeit des Charakters eine fortschreitende Rückbildung der Verstandesfunktionen bewirkt"*, kommt er nothgedrungen zu folgender Forderung: „Man beseitige vor Allem diejenigen Erregungsmittel, welche auf der Eitelkeit des menschlichen Charakters begründet, im Schooße der Wissenschaft selbst emporgewachsen sind und durch die Ueppigkeit, mit welcher sie wuchern, dem Boden die Säfte zur Ernährung und Erhaltung der Verstandeskräfte entziehen".

Haben sich die Motive für wissenschaftliche Arbeiten, bewusst oder unbewusst, verschoben, ist an Stelle des reinen Genusses an der Erkenntniss der Wahrheit vielfach das Streben nach öffentlicher Auszeichnung und materiellem Gewinne getreten, so prägen sich diese untergeschobenen Motive auch in der Entwickelung der Sprache aus, welche demzufolge viel an ihrer Reinheit und Klarheit eingebüsst hat; ja, an dieser Stelle ist, wie Zöllner sehr treffend bemerkt, die Depravation besonders bemerkbar:

> „Denn in der Sprache lagern sich gleich Petrefakten der Vorwelt die Resultate der unbewussten und bewussten Verstandesoperationen vergangener Geschlechter in Form von Worten ab. Im Satzbau der Sprache, in den Formen ihrer Wendungen und Bilder spiegeln sich Wahrheit und Lüge, Lauterkeit und Unlauterkeit der die Zunge bewegenden Motive weit deutlicher ab, als Diejenigen glauben, welche sich der Worte zur Befriedigung ihrer Eitelkeit und zur Täuschung Anderer bedienen. — Demgemäss entwickelt sich unter den oben erwähnten Umständen in der Wissenschaft mit Nothwendigkeit die *Phrase*, als eine Verbotin und stäts bereitwillige Dienerin der Lüge. Denn wo die Phrase sich zeigt, verhüllt die Wahrheit schweigend ihr Haupt und entfernt sich. Letztere hat zu allen Zeiten bei der Sucht der Schriftgelehrten, durch geistreiche Einfälle zu glänzen und dadurch der eigenen oder fremden Eitelkeit zu schmeicheln, nur ein kümmerliches Dasein gefristet. Die Wahrheit verschmäht es, stolz gebrüstet im Gewande rhetorischen Prunkes

einherzuschreiten, denn sie bedarf solch künstlicher Reize nicht, da sie den Besuch der Salons meidet und sich ihren Verehrern nur in Stunden der Einsamkeit und ruhiger Sammlung naht. — Stunden, die unter dem wachsenden Drucke amtlicher und gesellschaftlicher Pflichten der lebenden Generation allmählich abhanden kommen und nur noch um hohe Preise, fast mit Gewalt, erworben werden können.

Man darf es zuversichtlich aussprechen, dass sich die durchschnittliche Wahrhaftigkeit und Leistungsfähigkeit des Einzelnen sowie der Völker, wo es auf dem Gebiete der Wissenschaft oder der Politik, an dem Umfange bemessen lässt, in welchem ihre Sprache von der Phrase beherrscht wird. . .

Mich beschäftigt hier vorzugsweise nur der verderbliche *Einfluss der Eitelkeit und der dadurch erzeugten Phrase auf wissenschaftliche Leistungsfähigkeit der Menschen*, insofern sie die Qualität der Verstandesfunktionen verschlechtert. Deshalb verlohnt es sich wohl, sei es nur aus Rücksichten der Billigkeit gegen andre Nationen, die Frage aufzuwerfen, ob man in Deutschland und in der deutschen Wissenschaft vor diesem Einflusse sicher ist, und wie lange noch, oder ob er sich, wenn auch noch nicht auffallend zu spüren, doch schon in Stillen und in scheinbar ganz unschuldigen Dingen und Handlungen vorbereitet".

Von diesem Geiste unbestechener Kritik und echter Wahrheitsliebe geleitet, ging Zöllner daran, in seinem Kometenbuche die berüchtigte „Hofmannfeier" in Berlin von Januar 1870 zu beschreiben und das Falsche und Unwürdige, was sich in ihr dokumentirte, als undeutsche Eitelkeit und widerliches Phrasenthum bloszustellen. Das zünftige Professorenthum — dasselbe Professorenthum, welches wenige Jahre später die Hilfe eines liberalen Kultus- und Kulturkampfministers in Anspruch nahm, um einen Mann von der Bedeutung Dühring's aus seiner erfolgreichen Lehrerstellung zu entfernen — blieb die Antwort nicht schuldig und gab sich ersichtliche Mühe durch sein Betragen die Berechtigung der Angriffe Zöllner's nachträglich noch einmal zu beweisen. Mit dem Todtschweigen ging es diesmal nicht, da die öffentliche Meinung sich der Sache schon angenommen hatte. So wurde wie auf Verabredung das oft bewährte Mittel von verschiedenen Seiten angewandt, den unbequemen wahrheitsliebenden Gegner als *wahnsinnig* darzustellen! Die periodische Presse war damals freilich schon in dem Prozess der Korruption begriffen, aber noch nicht auf der später erreichten höchsten Stufe derselben angelangt: sie nahm sich zuvorderst noch hier und da Zöllner's an. Die Gerechtigkeit scheint die ausdrückliche Erwähnung zu erfordern, dass u. A. Eduard v. Hartmann und einzelne liberale Blätter kräftig Zöllner's Partei ergriffen. Zöllner aber hatte einmal den Kriegspfad betreten, er hätte nicht mehr zurücktreten können, selbst wenn er gewollt hatte. Das zünftige Professorenthum mit all seinen Ausflüchten und Verklausulirungen, die korrumpirte Tagespresse, vor allem die sich „liberal" nennende, das internationale Judenthum und der heillose undeutsche Parlamentarismus in Deutschland, diese unheilige, aus einer Wurzel hervorgewachsene Vereinigkeit bildeten von jetzt an die wiederholten Angriffsobjekte der von Jahr zu Jahren schneidiger und unbarmherziger werdenden Zöllnerschen Polemik.

Die erstgenannte Gegnerschaft soll uns hier vor allen Dingen angehen, weil die Stellung, welche die Zunft der Fachgelehrten in unserm sozialen Leben einnimmt, eines der seltsamsten und ein nicht ganz leicht verständliches Phänomen bildet. Diese fremdartige, so vielfach Missverständnisse veranlassende Stellung beruht auf dem Widerspruch zwischen dem wirklichen Wesen der Universitäten und dem, was sie zu sein vorgeben.

Die Universitäten mit ihren 4 „Fakultäten" — in Süddeutschland kann man deren schon bis 5 zählen — sind thatsächlich Lehranstalten für gewisse Berufszweige. Wer das Tischler-, Schneider-, Apothekergewerbe lernen will, geht zu einem ihm als tüchtig bekannten Tischler, Schneider, Apotheker in die Lehre. Wer Advokat, Medizinarzt, Schullehrer werden will, lernt die Handgriffe dieser

Gewerbe bei einem dafür gut angeschriebenen Professor des Rechts, der Medizin oder der Philologie etc. Bequem ist alles in Ordnung. Aber mit der anspruchslosen Stellung eines Lehrmeisters ist der Fakultätsprofessor keineswegs zufrieden; die Universitäten beanspruchen Verbreiterinnen und Pflegstätten *der Wissenschaft* zu sein. Indem der deutsche Professor thatsächlich dem Bedürfniss des Tages, dem gewöhnlichen Nutzen, und oft in ganz gewöhnlicher Weise, dient, nach Aussen aber den Mantel einer rein idealen Thätigkeit umhängt und von der Masse auch dafür genommen und diesem höheren Gesichtspunkte gemäss beurtheilt wird, kommt jener Aengstliche, Unsichere, Unwahre in sein Wesen hinein, das für ihn charakteristisch ist. Professoren, welche thatsächlich weiter nichts thun, als der Wissenschaft, wenn schon vielfach in befangener Weise dienen, giebt es beispielsweise in grosser Anzahl unter den Vertretern der historischen und linguistischen Disziplinen; indessen laborieren diese letzteren an einem bedenklichen und verlegenden Mangel an Schülern. Nun aber denke man sich folgenden einfachen und thatsächlichen Fall: es wird ein Unbefangener von echtem Verlangen nach Wissen, also nach Weisheit, getrieben, und er glaubt diess Verlangen auf einer „Universität" befriedigen zu können; wie viel Lehrer werde er finden, die ihm wirklich helfen können? Man beobachte insonderheit diejenigen Professoren, welche sich *zur ἕξοχήν* „Lehrer der Liebe zur Weisheit" nennen, und man wird nicht ohne Heiterkeit die Diskrepanz zwischen Wort und Begriff entdecken. Kein Wunder, wenn das Professorenthum sich innerlich zu der Macht hingezogen fühlt, welche ebenfalls die ärgste Diskrepanz zwischen Sein und Scheinen aufweist: zur liberalen Presse. Dass der Normal-Professor „liberal" zu sein hat, versteht sich ohnehin längst von selbst. Somit erscheinen der liberale Professor und der liberale Zeitungsschreiber als ein Brüderpaar, welchen in den letzten Jahrzehnten eine für beide Theile nicht gerade schmeichelhafte Aehnlichkeit aufweist: Herr Paul Lindau und Herr Theodor Mommsen, Herr Virchow und Herr Ebers, Herr Karl Frenzel und Herr du Bois-Reymond, Herr Hanslick und Herr A. Dove etc. etc. — sie beide sind Kinder einer verirrten, innerlich unwahren Zeit — sie können den Anspruch erheben auf Grund ihres elterlichen Erbes milde beurtheilt zu werden. Doch jenes allen arischen Völkern eingepflanzte Verlangen, ihr Leben nach idealen Forderungen einzurichten, es ist selbst den Söhnen unserer Zeit noch nicht völlig abhanden gekommen, der Deutsche sucht noch immer nach Idealen, die er sich in harter Arbeit und heissem Kampfe erringen möchte, aber er findet sie nicht! Da nimmt er endlich, schläfrig und denkfaul, wie er nun einmal leider ist, seinen Professor und Zeitungsschreiber für das, was jene zu sein vorgeben: für Verkünder der Weisheit, Vertreter der Wissenschaft, berufene Lehrer des Volkes. Dass hinter dieser glänzenden idealen Maske vielfach ein Kaufmann und Gewerbetreibender gewöhnlichen Schlages steckt, merken nur Einzelne; nur Wenige ahnen die wunderliche Komödie, welche vor ihnen gespielt wird. Andererseits aber bleibt ein jeder auf den Anschein begründeter Zustand ein prekärer. Man sucht sich daher gegen eine etwaige Erschütterung seiner Autorität durch engen Anschluss aneinander zu schützen. Man bildet eine *Kaste*. Jeder neu Eintretende wird aufs Schärfste beobachtet, ob er auch die Eintracht nicht stören oder das Amtsgeheimniss verrathen wird. Ist ein solches *enfant terrible*, wie Zöllner und Dühring, dennoch in die Zunftgenossenschaft hineingerathen, so wird mit allen Mitteln einer akademischen Inquisition erbarmungslos gegen es vorgegangen. Die künstlich gehaltene Fraction steht in der grössten Gefahr, wenn auf irgend einem Gebiete des Volkslebens sich bedingungslose Wahrheitsliebe, echter Idealismus, wirkliche Grösse zeigt. Dann wird sekretirt, todtgeschwiegen, getobt und gekeift, ja, selbst gelogen und verleumdet, dass man an nichts weniger dadurch erinnert wird, als an die berufenen Pfleger für

edele Geistes- und Gemüthsbildung der Nation. Ein Schopenhauer, ein Wagner, Jeder, der das war, was berufene Pfleger sein sollten: ein Weiser, ein Wissender, ein Lehrer echter Wissenschaft, haben diese Erfahrungen an sich machen müssen; wie viel mehr, wenn der Betreffende, wie Zöllner, zur Zunft zählte und in der Zunft aushielt. Als er nicht aufhörte, sein Recht zu wahren, als er allen Einschüchterungen ungeachtet jede Unrechtfertigkeit beim rechten Namen nannte, da wussten die Beängstigten nicht, was thun, und liefen schliesslich zur *Polizei*. Schon war das Disziplinarverfahren gegen den unerschrockenen Kämpen eingeleitet, als er, sehr zur Erleichterung der deutschen, besonders der Leipziger, Professorengemüther ins Nirwana einging. Wohl ihm! Der Disziplinarbehörde und den Antragstellern ist eine grosse Beschämung erspart worden; denn Zöllner's Verhalten war ohne den Schatten eines sittlichen Makels. Aber noch viele *Zöllner* werden nach ihm aufstehen und gleich ihm arbeiten müssen, bevor alle *Pharisaer* des modernen Akademismus bekehrt und zu Menschen gemacht sind. —

Die intellektuelle und moralische Verkümmerung unseres Akademismus tritt vielleicht an keiner Erscheinung so deutlich zu Tage, wie an der „Schmach des 19. Jahrhunderts", der *Vivisektion*. Für diese Barbarei, — eine Analogie der Hexenprozesse und Folterkammern verflossener Jahrhunderte — treten bekanntlich nicht nur die Professoren der Physiologie ein, für welche die Angelegenheit s. z. s. eine Lebensfrage ist, sondern in geschlossener Phalanx die sämmtlichen Medizinprofessoren und ein beträchtlicher Theil der sonstigen Bildungslehrer. Es war von Belang für den Erfolg der Bekämpfung der Vivisektion, dass ein Mann von dem Wissen und der logischen Schärfe Zöllner's in den Kampf eintrat. In seiner trefflichen, diesem Gegenstande gewidmeten Schrift verfehlt er nicht, wie es seiner Natur gemäss war, die ethischen und religiösen Gründe zu betonen, und besonders werthvoll ist sein Hinweis auf die gut beglaubigten Vivisektionen, welche zur Zeit der höchsten Zivilisation an Menschen vorgenommen worden sind. — Warum auch nicht? Nur erst Ein Riss in dem Walle echten Glaubens und edler Religiosität, und wer kann sagen, welche Bresche in kurzer Zeit die trüben Fluthen des Aberglaubens und die Eisschollen der Brutalität reissen werden?*)

In der Beantwortung einer solchen elementaren Frage gab es für seinen gesunden, echt wissenschaftlichen Intellekt, und sein unverdorbenes Gefühl so wenig ein Besinnen, wie in der vielberufenen *Judenfrage*. Von dem materiellen und sittlichen Verderben, welches das Judenthum in Deutschland mit Hilfe schlechter Gesetze angestiftet, längst unterrichtet, und der festen Ueberzeugung, dass Deutschland den Deutschen gehören müsse, zögerte er keinen Augenblick, als im Sommer 1880 das Ansinnen an ihn von mir erging, die bekannte Petition als einer der ersten durch seine Unterschrift empfehlen zu helfen. Noch wenige Monate vor seinem Abscheiden konnten wir uns über diesen nicht leicht zu erschöpfenden Stoff aufs eingehendste unterhalten; noch deutlich steht mir der Enthusiasmus vor Augen, mit welchem er jegliche Konsequenz seines Standpunktes zu ziehen bereit war. Die „Judenfrage" war für Zöllner in erster Linie eine *Rassenfrage*, auch forderte er die Lösung derselben nicht von religiösem Standpunkte aus, sondern ihm schien aus sozial-politischen Gründen ein Eingreifen der

*) „Sowie Ihr zwischen Mensch und Thier unterscheiden wollt, gebt Ihr zu, dass die Grenzen der wissenschaftlichen Forschung nicht nach wissenschaftlichen, sondern nach moralischen Erwägungen zu ziehen sind, und dann ist es unlogisch und eine reine *petitio principii* anzunehmen, dass diese Erwägungen bei Menschen, nicht aber bei Thieren Giltigkeit haben."

(Lord Coleridge, Lord Oberrichter von England, *über Vivisektion*, mit Erlaubniss des Verfassers und im Auftrage des hannover'schen Vereins gegen Vivisektion in's Deutsche übertragen. Hannover, Schmorl und von Seefeld, 16 Seiten.)

administrativen und legislatorischen Faktoren für ganz unerlässlich. Doch war er selbst eine tief religiöse Natur. Ihm, dem scharfsinnigen Rechenmeister, dem kühlen Beobachter des Himmels und der Erde, der festen Blickes die Geheimnisse der Sternen- und Lichtwelt zu enthüllen und aufzuklären bemüht war, ihm war kein Zweifel, dass es ausser der Welt der Erscheinungen, welche unter unsere Sinne fällt, noch eine geheimnissvolle, nicht mit den Sinnen und dem Verstande zu erfassende, trotzdem aber reale Welt gebe. Der platte Materialismus, wie er etwa in Karl Vogt zum Ausdruck gelangt, war ihm ein Zeichen mangelnder Einsicht und eines fehlerhaften Charakters, ihn blosszustellen als das, was er ihm erschien, als Thorheit und Verruchtheit, — ganz im Sinne Platons — wurde er nicht müde, und keine Stelle seiner Werke, die sich ihm dafür darbot, liess er ungenutzt vorübergehen. Jesus' Persönlichkeit, Lehre und erhabenes Beispiel, die unendliche Bedeutung des christlichen Glaubens für die Erziehung des Menschengeschlechtes, waren für ihn feststehende Thatsachen, die durch seine scharfsinnigen wissenschaftlichen Untersuchungen nicht erschüttert werden konnten und durch seine reiche Lebenserfahrung stets neue Stützen erhielten. Er war, ohne im gewöhnlichen Sinne des Wortes „orthodox" zu sein, ein *gläubiger Christ*, und es scheint, dass er im festen Glauben an die Kraft der Erlösung und Sündenvergebung gestorben ist.

Ueber alle diese hier nicht zu erschöpfenden und eben nur gestreiften Fragen geben seine mit unermüdlichem Fleisse zusammengestellten Werke die bereiteste Auskunft. *Zöllner der Schriftsteller* ist ein Theil unserer Aufgabe, dem wir uns nicht gänzlich entziehen können noch wollen, den wir jedoch im Rahmen dieser Blätter keinesfalls endgiltig zu erledigen im Stande sind. Sein wissenschaftliches Streben war ein eminent philosophisches; sein letztes Ziel unter allen Umständen: *Erkenntniss und Verbreitung der Wahrheit*. Diesem Ziele ging er mit bewusster Rücksichtslosigkeit nach; sagt er doch selbst in der Einleitung zu seinen *„wissenschaftlichen Abhandlungen"*, dass er zuweilen „seine *wissenschaftlich reinen* Glacehandschuhe mit *moralisch reinen* Fausthandschuhen vertauscht habe". Gegenüber grossen und gefährlichen Uebelständen ist rücksichtslose Bekämpfung, selbst, wenn sie sich einmal in ihren Mitteln vergreifen sollte, der feigen Vertuschung bei weitem vorzuziehen. Von dieser Energie und Schneidigkeit seines Wesens legt auch seine Schriftstellerei Zeugniss ab. Freilich lag ihm hier eine Gefahr nahe, die er nicht immer vermieden hat. Seine lebhafte Phantasie legte ihm die Beziehungen der Dinge zu einander so nahe, dass er den Gang der Gedankenentwickelung häufig verliess, um Seitenwege einzuschlagen und in Zitaten, beiläufigen Erörterungen etc. den Leser eine Zeit lang zu beschäftigen und erst später wieder zurückzuführen. Diese Schreibweise, welche namentlich in späteren Büchern mehr hervortritt, kann individuell, wie sie ist, gewiss nicht als mustergiltig und nachahmenswerth angesehen werden. Zum Glück aber ist sie nicht bei seinen Hauptwerken angewandt worden. Diese, das schon mehrfach zitirte Kometenbuch und die gesammelten *„Wissenschaftlichen Abhandlungen"* (vier starke Bände, Leipzig bei Staackmann), enthalten vor Allem den Menschen, den Denker, den Forscher, den Bekämpfer der Korruption in Leben, Kunst und Wissenschaft. Dieses reine Bild auf die dankbare Nachwelt zu bringen, ist unsere Pflicht. Möchte dieser bescheidene Beitrag eines seiner Freunde und Kampfgenossen mit dazu dienen!

XVIII.

Die Härte des Luxus.

Von Meta Wellmer *)

Während des letzten Jahres des zweiten Kaiserreichs, 1869, welches ich in Paris verlebte, war der Luxus dort zu schwindelnder Höhe gestiegen, und ich sah ihn in nächster Nähe. Die Parole hiess damals: *briller pour parvenir* und *parvenu pour briller*. Man machte Schulden, um bemerkt zu werden, und in die offiziellen und Hofkreise zu gelangen; man suchte eine Sinekure, ein Amt, eine Charge zu erhalten, oder eine reiche Heirath zu machen, um dann abermals durch Luxus und Ostentation zu glänzen. In diesem *circulus vitiosus* drehte sich das Leben und der Ehrgeiz von Hunderttausenden. Ernste Persönlichkeiten sahen gerade in diesem sich breit machenden unsinnigen Luxusleben den Anfang des Endes. Der Luxus vermag kein Bedürfniss des menschlichen Herzens oder Gemüthes zu befriedigen, und bei dem Jagen nach demselben läuft man sicher am Glücke vorüber. Ja, nicht einmal der Eitle und Hochmüthige kann ein ungemischtes Vergnügen an der Entfaltung des Luxus empfinden; denn wer immer einen grösseren Geldbeutel hat, als er, vermag ihn durch Ueberbieten im Betreff des Luxus schwer zu ärgern und zu kränken, und nur der reichste Mensch der Erde könnte, wenn er Lust an unsinnigem Luxus hätte, ein souveraines Vergnügen darin finden. Sinnloser Luxus war schon in verschiedenen Geschichtsperioden das Merkmal des Verfalls und der Entartung derjenigen Volker, die sich ihm hingaben; denn er ist das Zeichen des potenzirten Egoismus, der Rücksichtslosigkeit, Härte und Grausamkeit. Uhland sagt in einem Gedichte, unsere Zeiten seien so ernst, dass man in denselben wohl nie eins der harmlosen Gesellschaftsspiele erfunden haben würde, welche uns frühere Generationen überliefert haben. Wer aber dennoch heutzutage nur darnach trachten kann, dem Kitzel seiner Eitelkeit und seines Hochmuths durch Luxus und Verschwendung nachzugeben, der versteht in frevelhaftem Leichtsinn und gedankenlosem Egoismus den Ernst unserer Zeit nicht. —

Der Mensch, welcher seinen Lüsten und Begierden den Zügel schiessen lässt, wird hart und grausam. Nachdem sich die Römer alle Völker des Erdbodens unterjocht und zinspflichtig gemacht hatten, weideten sie sich an den grausamen Kämpfen der Sklaven und Gefangenen gegen wilde Thiere in den Amphitheatern. Unsere Gesetze verbieten derartige Belustigungen, allein in christlichen Spanien kann z. B. noch heute kein Kirchen-Fest oder frohes nationales Ereigniss, wie das Aufhören des Bürgerkriegs, ja selbst die Centennial-Feier des Todestages eines Calderon, ohne die gräßlichen und grausamen Stiergefechte gefeiert werden, und Parforcejagden, Hahnenkämpfe, Taubenschiessen sind in unserer sehr fragwürdigen europäischen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts noch geduldete und beliebte Vergnügungen luxuriös lebender Persönlichkeiten. Nur die Gesetze gestatten heutzutage nicht mehr, dass man Menschen mit wilden Thieren zum Vergnügen kämpfen lässt, — allein die armen Thiere werden noch ohne Mitleid auf die grausamsten Arten zum Vergnügen und Luxus getödtet und gequält. Die Zeitungen melden uns heute unter den bevorstehenden Wintervergnügungen:

„Die grossen internationalen Taubenschiessen beginnen in nächster Zeit in Italien. Am 23. und 24. Januar wird in Monaco um den Grand Prix du Casino (Ehrenpreis und 20,000 Francs) geschossen."

*) Die Weite des Thema's erlaubte der Red. die nachträgliche Einschaltung verschiedener erläuternder Zitate aus Journalen, sowie einer besonderen Betrachtung über den Luxus der Jagd.

Und unter „Sport“ finden wir die Notiz:

„Ein sehr interessanter Wettkampf steht demnächst bevor, und zwar wird kein geringerer als Bogardus mit dem bekannten Wunderschützen Dr. Carver sich im Februar messen. Das Dr. Carver beigelegte Prädikat als bester Schütze der Welt, hatte den alten Bogardus (nach dem jener bekannte Schiess-Sport benannt ist) veranlasst im „Field“ zu erklären, dass er bereit sei, nach England zu kommen, um alle Matches, die Carver anbietet, auszufechten. Der alte berühmte Schütze verlangt, dass Carver einen Betrag von 1000 Dollars als Reugeld deponire, und erklärt ferner, dass sein Sohn Eugene sich gern mit Carver im Kugelschiessen messen werde. Was das Schiessen vom Pferde aus betrifft, das Carver vorschlägt, so erklärt sich Bogardus unter folgenden Bedingungen damit einverstanden: 100 Tauben jeder, 21 Yards Distanz, 500 Dollars Einsatz; er, Bogardus, schiesst von einem Wagen aus, den ein von ihm gelenktes, trabendes oder galoppirendes Pferd zieht. Carver bleibt es überlassen von einem gleichen Wagen, oder vom Pferde aus zu schiessen. Unterzeichnet ist dieses Schreiben „A. H. Bogardus, Champion-Flug Schütze of de World.“ Jetzt hat nun Dr. Carver die Herausforderung des Capitain Bogardus mit folgendem Brief beantwortet: „Ich bin bereit gegen Capitain Bogardus ein Match auf 100 Tauben, 30 Yard Distanz, unter den Regeln des Gun-Club um jeden Betrag zwischen 200 und 1000 Pf. St. zu schiessen. Als Reisespesen zahle ich ferner hin eine Entschädigung von 50 Pfd. St. und bin bereit, den Betrag dem Herausgeber des „Sportsman“ an dem Tage zu übergeben, an dem der Capitain von New-York abreist. Das Match soll im Februar geschossen werden.“

Das ist der Luxus der Männer, ein Luxus der Eitelkeit, des Uebermuthes, der Rohheit, welche aus dem Kraftbewusstsein entspringt. Aber tausendfältig fordert dieselben Opfer der Luxus der Frauen, der Luxus der Eitelkeit, der Unbesonnenheit, der Thorheit, welche aus dem Schönheitsbewusstsein entspringt. Wir lesen:

„Eine Pariser Putzwaarenhandlung hat mit einem Wildhändler in Berlin Kontrakt auf Lieferung von 30,000 Tauben abgeschlossen. Dieselben werden allenthalben, insbesondere in Schlesien angekauft, nach Berlin gebracht, auf dem Hamburger Bahnhof getödtet und sofort enthäutet, so dass nur der Balg nach Paris geht, während das Fleisch hier, und zwar der nackte Körper stückweise für etwa 15 Pfennige verkauft wird. Wie lange wird es dauern, dann machen auch unsere deutschen Frauen die Geschichte wieder nach. — Wie Herr Dr. Karl Russ in seiner Zeitschrift „Die gefiederte Welt“ mittheilt, sollen die Bälge nicht allein zum Hutschmuck, sondern auch zu sogenannten Federanzügen, Costümen auf Maskenbällen und dergleichen verbraucht werden. Wenn man bedenkt, dass trotz aller Bemühungen der Presse solche Unsitte immer wieder auf's Neue erwacht und von Paris aus über alle anderen Länder sich verbreitet, so könnte man in der That daran verzweifeln, dass verständige Einsicht in dem Kampfe gegen solche Unnatur jemals siegen werde.“*)

Unmässiger Luxus der Toiletten ging auch in der römischen Kaiserzeit mit den Thierhetzen der Arena zusammen. Der eine Luxus schaute dem andern zu; und so ist es auch jetzt der Fall. Der moderne Thierkampf ist die *Jagd*. Auch sie ist längst ausgeartet zur „noblen Passion“, zum Luxusvergnügen. Je mehr sie in eleganter, kavaliermässiger, wohl arrangirter Form, als moderner *Sport*, auftritt, um so anstössiger wirkt sie auf ein von der Konvention des Unmenschlichen noch unberührtes Gemüth. Das Brutale einer wilden Männerlust an frischer

*) Zur modernsten Strassenrobe „Kundry“, welche Herr Lissauer in Berlin seinen Kundinnen soeben anpreist, dürfte der elegante Taubenkopfputz vortrefflich passen, und sich dann besonders denjenigen Damen bei Winterpromenaden in unseren Grossstädten empfehlen, welche als gelegentliches Sommervergnügen den „Parsifal“ in Bayreuth „mitgenommen“ hatten! — Die Nummer des „Bazar“ vom 28. August 1876 — sie erschien also an Goethe's Geburtstage, während des ersten „Bayreuther Bühnenfestspieles“ — enthielt übrigens bereits als Modell des damals neuesten Kopfputzes die Abbildung eines Barettes, auf welchem die Leichen zweier anmuthiger Seemöven in die Stellung eines sich schnäbelnden Liebespärchens gezwungen sind, um so den Reiz der schönen menschlichen Weiblichkeit anmuthig zu erhöhen.

Kraftübung und Muthbezeigung dem Thiere gegenüber, Auge in Auge, Leben gegen Leben, wie es in früheren, roheren Zeiten etwa noch mit einer gewissen heroischen Wucht sich geltend machte, das verbirgt sich jetzt unter einem spielerischen Scheine von schneidiger Noblesse im Rothfrack der „Parforce", wobei alle wirkliche Gefahr, bis etwa auf einen unvorhergesehenen Pferdesturz bei der fröhlichen Hatz, ausgeschlossen erscheint, und aller Muth der Kraft auf das Geschick des letzten, wohl vorbereiteten, technischen Todesstosses in den abgehetzten Leib eines unglücklichen Opferthieres hinausläuft! —

In Assur und Babel, der uralten Heimath des Nimrod, verehrte man einst die planetarischen Gottheiten des blutigen Krieges, Adar und Nergal (Saturn und Mars), sehr richtig zugleich als Schutzherrn der Jagd. Bezeichnend ist es dem gegenüber, dass in neuer Zeit der luxuriöse Auswuchs des geschäftsmässigen Thiermordes sich gerade den Sankt Hubertus zum besonderen Staatsheiligen und Sportpatron erkiesen hat, und ihn nun in lustiger Massenhetze alljährlich mit fürstlichem Glanze feiert: denselben Hubertus, welcher den Grund zu seiner Heiligkeit damit gelegt hatte, dass er, bisher selber ein wüthender Nimrod in der Thiervernichtung, durch die wunderbare Erscheinung eines Hirschen mit dem Kreuzeszeichen im Geweih von seiner Leidenschaft zu tiefer Busse bekehrt und in ein Kloster zu heilig wohlthuendem Leben aus der blutigen Weltlust fortgetrieben worden war. Allerdings heisst es erklärend: „Sankt Hubertus vertritt *das sittliche Moment* der Jagd". Nun schön, diess mag man in der menschlichen Sorge für *rationelle* Ausübung der nothwendigsten Thierverminderung, also in einer vernünftig geregelten Abfindung mit einem nothwendigen Uebel, erblicken. Eben diess aber fällt gewiss nicht unter die Rubrik des rothen Hubertusvergnügens, der Treib- oder Parforcejagden, welche vielmehr in die Kategorie eines unsittlichen, ja, unmenschlichen Luxus gehören. Dass auch sonst durchaus edel und zart fühlende Gemüther in einem gewissen dämonischen Rausche aus halbpoetischer Phantastik und überquellender Lebenslust daran keinen Anstoss, sondern selbst fröhlichen Antheil nehmen, ja, dass wirklich sogar Frauen von vornehmer Geburt und feinster Bildung, besonders gefeiert als die Männerlust hold verschönernde Weiblichkeit, kühn das Ross dabei besteigen und dem gehetzten Wilde lachend nachjagen, ohne vor solcher blutigen Ausartung des Luxus, der ihnen selbst als üppige Straussenfeder symbolisch vom Hute weht, zurückzuschaudern, — diess alles bezeugt nur um so mehr die wahre „*Hexe* des Luxus", als welche auch auf weiche Herzen und reine Gemüther einen solchen erstarrenden und ganz verblendenden Einfluss auszuüben vermag. Da liest man denn in den öffentlichen Journalen mit grosser Genugthuung, wie auf dieser oder jener fürstlichen Fuchsjagd „Lord X., Graf Y., Baron Z. der mit bewundernswerther Ruhe dicht hinter der Meute reitenden hohen Frau über die recht oft schwierigen *Obstacles* folgten", um das unglückliche Wildthier, mitunter aber auch das edele tragende und jagende Ross selber, bis zu Tode zu hetzen, mit einer solchen Verve und Energie, dass man bereits darauf sinnen muss, den fast ausgerotteten rothröckigen Hühnerräuber durch Import künstlich zu ersetzen und neu zu züchten, damit das „sittliche Moment der Jagd" nur wieder mit voller Berechtigung gegen ihn geltend gemacht werden könne! —

In die moralische Kategorie gehört auch die Statistik über das während des Jahres 1880 im cisleithanischen Oesterreich erlegte Wild; denn offenbar handelt es sich hierbei um die ganz rationelle Wildverminderung, da die betreffende offizielle Statistik nur veröffentlicht wird, um den kolossalen Wildreichthum dieser Kronländer Oesterreichs uns zu Gemüthe zu führen. Das Jahr 1880 sah also ein Jagdsterben von:

„[illegible] Hasen, 717,922 Rebhühnern, 81,[illegible] Wachteln, [illegible] Habichten,

Falken und Sperbern, 78,759 Fasanen, 43,516 Wildenten, 32,014 Rehen, 27,463 Kaninchen, 25,070 Waldschnepfen, 21,679 Füchsen, 17,773 Moosschnepfen, 12,205 Iltissen, 8,298 Stück Haselwild, 7,469 Stück Birkwild, 6,242 Mardern, 6,091 Gemsen, 6,048 Stück Rothwild, 3,664 Stück Auerwild, 3,086 Steinhühnern, 2,333 Stück Dammwild, 230 Dachsen, 2,121 Stück Schwarzwild, 1,722 Schneehühnern, 1219 Wildgänsen, 1,222 Uhus, 755 Fischottern, 362 Adlern, 215 Murmelthieren, 165 Wölfen, 65 Luchsen und 25 Bären."

Welch ein humanitärer Fortschritt, dass die glückliche cisleithanische Welt um so viel wilde Bestien ärmer geworden ist! Bedenklicher schon lautet die folgende Nachricht:

„(Jagdresultate). Am 9. und 10. Dezember fanden auf der Sr. Durchlaucht dem Fürsten X—ky gehörigen Herrschaft in Oberschlesien Jagden statt, die ein in Schlesien wohl kaum dagewesenes Resultat ergaben. Es wurden daselbst von nur 6 Schützen am Freitag in der Fasanerie 783 Fasanen (nur Hähne) und 38 Hasen, am Sonnabend in der angrenzenden Feldmark von denselben Schützen 104 Fasanen und 1032 Hasen gestreckt. Am ersten Tage schoss das Meiste Graf von Y. nämlich 245 Fasanen und 4 Hasen, am zweiten Tage Graf Z., General à la suite Sr. Maj. des Kaisers und Königs, 195 Hasen und 22 Fasanen. Bei der Gesammtstrecke beider Tage im Betrage von 19,757 Stück ergab sich somit ein Durchschnitt von nicht weniger als 326 Stück Wild pro Schützen."

Schwingt sich aber die Begeisterung der Berichterstatter bei solchen adeligen Vergnügungen auf's höchste, dann reicht auch die Sprache gemeiner Menschen „von dieser Erde" nicht mehr aus. Es bildet sich ein besonderer *Luxus-Jargon*, wie man diess ja auch bei anderen Ausartungen unserer Lebensgewohnheiten beobachten kann, und zwar ist es nicht jene einfache, körnige und sinnvolle Jägersprache, welche tief in der Waldeinsamkeit, abgeschlossen von der Welt redender Alltagsmenschen, den stillen Jägern und Jagdmeistern aus ihrem geheimnissvollen Handwerke sich selbst erzeugt hat, sondern ein widerliches Gemisch derselben mit den besonderen Würzen einer poetisch angehauchten Affektation und eines rennstallmässigen Kavaliertones in reporterhafter Nachäffung. Am Unangenehmsten nimmt sich diese Redeweise aus, wenn sie bei den üblichen Schilderungen fürstlicher Parforcejagden für das grosse Journalpublikum (welche wir heute schon in Leitartikelform auf der ersten Seite unserer loyalen Tagesblätter finden), um das gewöhnliche, monotone, blutige Sport-Vergnügen die idyllisch aufgeputzten Dekorationen des alten, schönen, deutschen Waldes aufpflanzt und in ihrer phrasenhaften Naturschwärmerei inmitten dieses künstlichen Arrangements auch noch gar religiöse Regungen verspüren lässt. — Wir zitiren z. B.:

„Tief in Schnee gehüllt lag der stille Forst; seltsam kontrastirte mit der blendenden Weisse des gefallenen Schnees und dem durchschimmernden Grün der Benadelung der Bäume das rothe Feld und die von Kopf bis zu Fuss ganz in Roth gekleideten Jagdläufer. Ein munteres Treiben hatte sich, wie gewöhnlich, am Jagdschloss G. entwickelt, und erfolgte gegen 1½ Uhr unter den Waldhornklängen des „Frisch auf zum fröhligen Jagen" und „Was gleichet wohl auf Erden dem Jäger und der Jagd" der Aufbruch zur Saubucht. Während die 25 Koppeln starke Meute einige hundert Schritt von der Bucht entfernt hielt, wurde einem Ueberläufer die Thür geöffnet, dieser suchte unter dem Hurrah der Sportsmen und mit emporgesträubten Borsten das Weite über die Spürbahn hinweg, den steilen Berg hinauf. Nachdem der zurückgekehrte Oberpiqueur dem Hofjagdjunker i. V. die Mittheilung gemacht, dass ein Ueberläufer vor 14 Minuten verbrochen sei, folgte das rothe Feld, die Civilreiter und eine Dame der Meute zum Anlegen. Auf der Spürbahn, hart an der Bucht, war die Fährte verbrochen, hier wurden die Hunde gestopft und unter vollem Geläut derselben und dem Blasen der Anlegefanfare begann die Jagd — — — — Stumm schwärmten die Hunde und suchten nach der von ihnen überschossenen Fährte, bis diese wieder gefunden, und die Jagd nun flotter wie zuvor — —

u. s. w. u. s. w. bis zum üblichen Finale: „Das *Curée* wurde bereitet, die *Brücke* an 50 Rothröcke vertheilt und *Halali* geblasen; und beendet war die Jagd."

An anderer Stelle lautete die Notiz:

„Wiederum vom herrlichsten Jagdwetter begünstigt, fand heute die Saujagd statt. Fast gewinnt es den Anschein, als ob St Hubertus, der Schutzheilige des Waidmanns, wegen schönen Wetters eine besondere Fürbitte bei dem Weltenlenker eingelegt hätte. — — Gleich nach der Ankunft der hohen Gäste hatte der Oberjägermeister den zur Jagd bestimmten Ueberläufer, welcher die ihm gegebene Freiheit nicht recht benutzen wollte, mit Mühe eine kurze Strecke laufen, und wurde danach die Meute gegen 2¾ Uhr auf der verbrochenen Fährte angelegt*). Ein kräftiges „Zuy" brachte die Meute auf dem Bruch zum Stehen, mit hellem Geläut standen die Hunde bis die Anjagdfanfare verklungen und durch Juchen das Zeichen zum Beginn der Jagd gegeben war. Wenn bis jetzt reges Leben und Weben an der Bucht geherrscht, so trat, nachdem die Jagdgesellschaft den Blicken entschwunden war, bald darauf der das sinnige Gemüth so ansprechende Waldfriede wieder ein — kein bewegtes Getose der unruhigen Welt, sondern tiefe, feierliche Stille, nur unterbrochen von dem Rauschen in den Wipfeln der melancholischen Kiefern, welches das Volkslied: „Der liebe Gott geht durch den Wald" so schön illustrirt. — Nachdem die Hunde nun mit vollem Halse den Keiler verfolgt, wobei es in kurzem Jagd-Galopp durch die Jagen 30, 63, 62, 61 über die Bahn hinweg nach Jagen 36 hinein ging, war der Keiler nach vielen Widergängen durch Jagen 22 an den See gelangt und hatte diesen durchschwommen. Auf die Wasserfanfare hin legte sich die Meute gleichfalls ins Wasser und folgte das rothe Feld der Jagd-au durch die Jagen 10, 11 und 4 bis zum Wildgatter. — Am Zaun kam der Ueberläufer den ersten Rothrocken à vue und verbundete dies die à vue Fanfare und das „Taya" der Kavaliere den Nachkommenden. Im Jagen 4 wurde nun der Keiler nach verzweifelter Gegenwehr von 23 Koppeln gedeckt und vom Grafen L. ausgehoben. Nach dieser flotten Jagd von 25 Minuten gab Prinz X. den Fang, worauf 85 Bruche an das rothe Feld, die Jägerei und die beiden Damen, Frau v. H. und Fräulein v. P., vertheilt wurden."

Wir lesen dann noch, dass „der Sauvater ein grosses Waldfeuer" entzündete, und dann „geht der liebe Gott durch den Wald" weiter. — — Diess Alles hat den Anschein, als liesse sich dem edelen Waidwerk eine gewisse Hebung des menschlichen Zartgefühles, des ästhetischen Sinnes und des geschmackvollen Ausdruckes nicht eben verdanken. — selbst wenn, wie erst kürzlich, der Beginn einer fürstlichen Fasanenjagd mit einer besondern Musikaufführung künstlerisch eingeleitet wird: Choral „Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren" — Walzer von Lanner — Fantaisie aus „*Lohengrin*"! — —

Doch beschliessen wir nun diese, vielleicht nicht ganz unzeitgemässe Betrachtung und kehren aus dem grünen Waldrayon der rothen Jagdgeschichten zurück in die öderen Tiefen des gewöhnlichen sozialen Jammerlebens, der alltäglich sich uns aufdrängenden Missverhältnisse inmitten unserer Gesellschaft, zwischen Arm und Reich, zwischen Luxus und Noth! Nur das Herz könnte hier eine Brücke schlagen, als wahrhaft religiöser Pontifex; aber wir sahen schon: das Herz erstarrt unter der goldenen Decke des Luxus, wie es sich selbst vergisst unter dem rothen Rock des Jägers. Dem Jager kann es wieder erwachen, wenn er, mit dem grünen Bruch geziert, heimkehrt in die bestimmten Verhältnisse des sozialen Lebens, darin er seine erworbene Stellung als sittlicher Mensch und Bürger des Staates einzunehmen hat. — Wer aber dem Gewohnheitsluxus verfallen ist, der eitele Prahler und Prasser, der Verschwender und Narr des Glückes, — von ihm ist wenig zu erhoffen! Bedrängte und Arme mögen wohl noch eher von einem Geizigen, als von einem Verschwender, Unterstützung und Hilfe erwarten. Ohne eine Indiskretion zu begehen, kann ich hiervon einige Beispiele aus meiner eigenen Erfahrung anführen. Ich lernte vor mehren Jahren einen reichen Mann kennen,

*) Anders lautet ein Bericht über Rothwild: „In munteren und flüchtigen Sätzen jagte das Wild bei den Ständen vorbei, bei jedem einzelnen sich durch wohlgezielte Treffer — verneigend"!!

der als Vegetarier sehr einfach lebt, ja er rühmt sich sogar seiner Bedürfnisslosigkeit und erzählt gerne, dass seine jährlichen persönlichen Ausgaben weniger als ein Tausend Mark betragen. Er galt daher für geizig und gestand es auch selbst ein, dass er von Jugend auf sehr sparsam gewesen sei, und genau rechne. Vor einigen Jahren hat indess dieser Mann eine Stiftung von Mk. 300,000 für arme Bürger seiner Vaterstadt gemacht und ich hatte die Freude hierbei, dass er mir schrieb, meine Gespräche mit ihm über Armuth und Luxus in grossen Städten hätten ihn zu dem Entschlusse gebracht, an seinem Theile durch Milderung der Noth mit seinem Ueberflusse beizutragen. Nun habe ich aber andererseits Jahre lang mit reichen Menschen gebebt, welche Mk. 300,000 jährlich für sich selbst und ihren somptuosen Hausstand verbrauchten; bei diesen ist es mir nie gelungen auch nur ein Tausend Mark für Arme und Nothleidende flüssig zu machen. Ich habe es erlebt, dass eine Dame an dem Tage, an welchem sie eine kostspielige Ballrobe für sich auswählte, eine ehemalige Bonnerin mit einer Bitte um Unterstützung abwies, und dieser armen Person wäre mit der Summe geholfen gewesen, welche ein einziges der zahlreichen künstlichen Blumenbouquets kostete, die sich in fast übergrosser Anzahl auf jener Ball-Toilette befanden. Ich war Zeuge, wie ein Herr es verweigerte zur Linderung einer Calamität in seiner Provinz beizusteuern, gerade in derselben Zeit, als er ausfuhr, um bedeutende Summen bei Pferderennen zu verwetten. Victor Hugo lässt in seinem Gedichte: „Für die Armen" den bedürftigen Familienvater sagen: Ach! nur allein mit dem Gelde, was die unnöthigen Spielsachen der Kinder dieser reichen Leute gekostet haben, könnte ich des Brotes genug für meine hungernde kleine Familie kaufen.

Man hat zwar die Phrasen erfunden, der Luxus bringe das Geld unter die Leute; es heisse eben: leben und leben lassen; viele Industrien seien Luxusindustrien etc. Betrachten wir diese Sätze etwas näher! Das Spitzenklöppeln ist z. B. eine sogenannte Luxusindustrie. Auf dem Kirchhofe in Annaberg im sächsischen Erzgebirge wird noch heute das Grabdenkmal der Barbara Uttmann dankbar betrachtet und mit neuen Kränzen geschmückt; denn diese Frau hat vor zweihundert Jahren die armen Frauen und Mädchen des Erzgebirges das Spitzenklöppeln gelehrt und ihnen dadurch Mittel und Wege gewiesen sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Doch was vor zweihundert Jahren Vernunft und Wohlthat war, das ist in unserer heutigen, fieberhaft pulsirenden Zeit erbarmungloser Ueberkultur Unsinn und Plage geworden, und „Weh' dir, dass du ein Enkel, eine Enkelin, bist" tönt es heute in den belgischen, französischen und deutschen Distrikten, in welchen Frauen und Mädchen und Kinder bis zur Erschöpfung, bis zum Siechthum, bis zum Erblinden Spitzen klöppeln. Heutzutage erhält der Handarbeiter, die Handarbeiterin nicht mehr den Lohn, den ihre Arbeit werth ist, daher das Sprüchwort: das Pferd, welches den Haber verdient, (nämlich das Arbeitspferd) bekommt denselben nicht zu fressen (sondern das zum Luxus gehaltene Pferd verzehrt ihn). Erhielte die Spitzenklöpplerin den Preis für den Meter ihrer Arbeit, welchen die reiche Dame in der Residenz dafür bezahlt, ja, dann liesse sich vielleicht vom Spitzenklöppeln noch leben, ohne daran zu sterben, allein der Verleger, der Faktor, der Fabrikant, der Händler, der Kaufmann, diese alle leben, ohne hart und angestrengt zu arbeiten, von der unendlich mühseligen, anhaltenden, gesundheitzerstörenden Handarbeit der armen Spitzenklöpplerin in ihrem engen Zimmer. So ergeht es auch den Perlen-, Gold- und Silberstickerinnen, welche blind und siech bei ihrer die Gesundheit schädigenden Arbeit werden. Die Schneider „Worth", die fashionablen Inhaberinnen der ersten Modengeschäfte, nur die werden reich durch die fleissige, geschickte Hand ihrer Arbeiterinnen und Stickerinnen. Es hat sich in neuester Zeit eine Aktiengesellschaft in Paris

gebabbt, welche die Erfindung der Spitzen auf mechanischem Wege herzustellen d. h. zu kloppeln, ins Werk setzen will; somit wäre daher das Ende des traurigen Handspitzenkloppelns vielleicht auch nahe, wie die Weissstickerei mit Maschinen betrieben, der schlecht bezahlten Hand-Weissstickerei vor mehren Jahren schon den wünschenswerthen Tod gebracht hat. Die zu einer menschlichen Maschine verurtheilten Stickerinnen und Spitzenkloppplerinnen klammern sich freilich selbst an diese ihre sie tödtende Beschäftigung, denn unsere erbarmungslose Zivilisation schreit ihnen in die Ohren: Entweder klopple 12 Stunden lang täglich Spitzen für 20 Pfennige Lohn, oder stirb Hungers! Allein wenn die Sehne des Bogens zu straff gespannt ist, reisst sie. Dieses Naturgesetz muss uns bei manchen Zeitfragen und Erscheinungen trösten, die uns ausserdem wie die Hölle des Dante ohne Ausgang und Ausweg erscheinen würden.

Was die Phrasen von: „leben und leben lassen" zur Beschönigung des Luxus bedeuten, das mag z. B. die folgende Ball- und Tanz-Statistik beweisen. Daraus geht hervor, dass gerade diejenigen, welche eben das zum Leben Nothwendige nicht besitzen, es auch durch den Aufwand und Luxus, der in ihrer Nähe getrieben wird, nicht erhalten, sondern das verprasste Geld gewinnen andere, die auch ohne dasselbe zu leben hätten.

„Das Jahr 1864 hatte einen sehr kurzen Carneval, der nur 36 Tage dauerte, was a 130 Bälle allabendlich die Totalsumme von 4,680 Bällen für die Saison ausmacht. Eine Person, welche einen Ball giebt, muss mindestens 800 Franken für diese Unterhaltung aufwenden, und diese Ausgaben brachten also eine Summe von 4,212,000 Franken in Umlauf. Doch dies ist nur ein Scherz in Vergleich zu den Summen, welche die Bürsen derjenigen erleichtern, die so glücklich sind die ganzen Einladungen erhalten und angenommen zu haben. Schlagen wir die Anzahl der Gäste auf 25,480 an, so bedurften dieselben, wie schon bemerkt, etwa 25,480 Fahrten zum Ball hin, und vom Ball zurück. Diese ergiebt à 3 Franken die Nachtfahrt, 75,480 Franken jeden Abend, 2,714,880 Franken für den Carneval. Dann haben wir 32,400 Paar Handschuhe oder 129,600 Franken per Abend, folglich 4,664,880 Franken für die Tanzsaison in Paris in Anschlag zu bringen. In Betracht ferner, dass durchschnittlich 10,250 Damen allabendlich die Bälle mit ihrer Gegenwart beehrten, und jede Dame denselben Anzug viermal in der Saison trüge, müssen wir ungefähr 10,250 Ballanzüge mit 29,241,000 Franken für den Carneval ansetzen. Dazu werden ferner addirt 9,000 Franken für das Frisiren per Abend oder 1,296,000 Franken per Saison, und 8,000 Paar Atlas-Stiefletten à 64,000 Franken per Abend oder 2,304,000 Franken per Carneval. Fügen wir zu diesen Posten noch für Blumen, Bouquets, unnennbare Kleinigkeiten, Parfums etc. etc., die Summe von 50 Franken per Kopf und Abend, so ergiebt dies 17,280,000 Franken für die Saison. Der Gesammtbetrag wäre demnach: 58,784,000 Franken. Zu dieser Totalsumme addiren sich nun ferner 4,212,000 Franken, welche die Festgeber vorausgabten, und die Kosten, welche den eingeladenen Herren zu ihrem Ballbesuch erwachsen. Diese Anzüge, Glanz- und Lederstiefel u. s. w. wollen wir in Bausch und Bogen nur mit dem vierten Theile von den Toilette-Bedürfnissen der Damen berechnen, und 12,988,000 Franken dafür ansetzen, so kommen wir schliesslich auf die Endsumme von 74,496,000 Franken für 36 Ballabende in Paris. Das Urtheil über den Nutzen dieser Ausgaben und deren Einfluss auf Menschen-Glück und Veredelung bleibt der Individualität des Lesers anheimgestellt.

Da indess bei vorstehender Statistik die öffentlichen Bälle in Paris, deren Zahl doch Legion ist, gar nicht einmal mit inbegriffen sind, so ist ein anderes Wort noch beherzigenswerth, welches ein Prediger im Jahre 1859 aussprach, der seine ganze Lebenszeit in Paris zugebracht hat, und demgemäss die Dinge dort nicht zu beurtheilen verstand. Es ist dies A. Perreaud, Professor an der Sorbonne. Derselbe sagt: „Mit dem Gelde, welches die namenlosen Thorheiten, die splendiden Feste und goldnen Orgien nur in den drei letzten Carnevalstagen und Nächten in Paris kosten, könnte man alle Armen der Stadt Paris das ganze Jahr hindurch ernähren."

In Bezug auf unwürdigen Luxus muss auch noch von denjenigen gesprochen werden, dessen die Völlerei, die Gefrässigkeit, die Gourmandise, sich schuldig

macht; eine sehr niedrige Art des Luxus, die denn auch in häßliche Grausamkeiten gegen die Thiere ausartet.

Jean Paul schreibt ein Mal im Entsetzen hierüber: „Himmel! aus wie vielen Marterstunden der Thiere hebet der Mensch eine Festminute der Zunge zusammen", und sagt, dass es ihn traurig stimme zu denken, wie vielen Schmerz, Zuckungen und Todesqualen jedes unserer Familienfeste den Thieren bereite. Ich erinnere hier nur an das grausame Mästen der Gänse um ihre Lebern zu vergrössern, aus denen Pasteten gemacht werden; an die Mästung des Geflügels und der Rinder überhaupt, die man der Luft, des Lichtes und der Bewegung hierbei bis auf ein Minimum beraubt, an die qualvollen, langsamen Todesarten, die bei manchen Thieren angewendet werden, um hierdurch angeblich ihren Wohlgeschmack zu erhöhen. Die Thierschutzvereine machen ganze Listen von Thierquälereien namhaft, welche aus Vergnügen, Frohsinn, Luxus, Aberglauben, Genusssucht, Uebermuth, Gewohnheit verübt werden. Wahrlich! ein nervenangreifendes, Entrüstung hervorrufendes, himmelschreiendes Sündenregister, welches man in einem christlichen Staate für unmöglich zu halten berechtigt wäre.

Der Feinschmecker verlangt die graulichе Auster, deren Farbe künstlich durch eine Erkrankung des Thieres in schlechtem Wasser hervorgerufen wird; ihm fallen auch die unglücklichen Hühner zum Opfer, welche durch innerliche Verbrühung mit siedendem Burgunderwein im qualvollsten Tode den besonders pikanten Geschmack erhalten, der ihrer eigenen Art sonst nicht gegeben ist. In den „Berliner Blättern" lesen wir ein bemerkenswerthes Zitat aus einem englischen Journale, welches auf die Jagd- und Schlacht-Gewohnheiten unserer Zivilisation wiederum ein recht scharfes Licht fallen lässt:

„Zartes Fleisch. In dem „Royal Agricultural Journal for England" (vol. IV, p. 227) wird auf die beginnende Fäulniss in den Körpern zu Tode gehetzter Thiere Bezug genommen und Dr. S. Playfair's Autorität angezogen, wonach das Fleisch von zu Tode gehetzten Hirschen ungeeignet für Nahrung sei, „weil die zum Laufen verwendete Kraft die Körpergewebe zerstört habe." Ebenso wird auf die eigenthümliche Zartheit des Fleisches gehetzter Hasen und auf die barbarische Sitte früherer Zeiten Bezug genommen, „den Speck durch das zu Tode Peitschen der Schweine zarter zu machen." Im modernen Rom finden wir indessen einen ähnlichen Gebrauch, um vor dem Schlachten des Viehes eine theilweise Zersetzung der Körper herbeizuführen. „Wenn die Rinder in Rom getödtet werden," berichtet Graf Ecora, „ist es Sitte, sie mit Schnelligkeit um die Mauern der Stadt zu jagen; ein Treiber zu Pferde folgt ihnen mit einer Art Spieß oder Stachelstock, um ihren Lauf zu beschleunigen, sie werden dadurch in den Zustand eines gehetzten Hasen oder Hirsches versetzt, und ihr Fleisch erlangt eine dem Fleischer wünschenswerthe Zartheit; in allen diesen Fällen wird eine künstliche Fäulniss erregt."

Die bittere Erfahrung lehrt uns, alle Mittheilung über derartige grausame Praktiken zur Präparation der Schlachtthiere gläubig hinzunehmen, und so glauben wir auch alles, was über das Schlachten von Lämmern und Kälbern, sowie über das Verfahren einiger Gänsemäster gesagt wird, welche die Füsse der Thiere während des Mästens an den Fussboden nageln, damit nicht etwa durch die Bewegung der Thiere ein Theilchen Nahrung verloren geht. Schweine werden in Ställen gehalten, die nur Raum zum Fressen und Liegen gestatten, und Strassburger Gänse werden so lange mit aller zur Erzeugung der pâte de foie gras nothwendigen Grausamkeit gefüttert werden, so lange die Menschen von ihrem Gelüste nach dem Fleisch und Blut der Thiere nicht lassen können."

Unsere Zeit fängt auch in Hinsicht auf den widerlichen, niedrigen Luxus im Essen und Trinken an, der Periode unter den römischen Kaisern zu gleichen, und wie oft ist man dazu veranlasst das verächtliche Wort zu wiederholen, welches im Wallenstein über die Schlemmer und Säufer dem Beobachter in den Mund gelegt wird: „Dies Geschlecht kann sich nicht anders freuen als bei Tisch!"*)

*) In englischen Zeitungen stand in diesem Jahre: „Das Geld, welches für die alljährlich gehaltenen Lord Mayor's Bankette in Guildhall in London verausgabt, d. h. verschwendet

Kein Wunder, wenn eine Menschheit, welche in Qual und Blut der Mitgeschöpfe schwelgt, dann auch ein besonderes Vergnügen daran findet, dem Vernichtungsprozesse mit Interesse beizuwohnen, welchen in den zoologischen Gärten und Aquarien ein Thier am anderen um seiner Ernährung willen öffentlich vollzieht. So steht in einer Berliner *Zeitung*:

„Die Schlangenfütterung in dem Berliner Aquarium findet jeden Mittwoch gegen fünf Uhr Nachmittags statt. Ist es schon hochinteressant, die kolossalen Riesenschlangen zu sehen und die Geschmeidigkeit und die Kraft dieser Thiere kennen zu lernen, so ist es dies um so viel mehr, zu beobachten, wie sie ihre Nahrung zu sich nehmen, weil diese grundverschieden ist von der Nahrungsweise anderer Thiere. Bei einiger Geduld und öfteren Besuchen kann man das Interessanten und Belehrenden genugsam kennen lernen. So wurden am vorigen Mittwoch in den vierten Behälter links vom Eingang, in dem sich ausser zwei Klapperschlangen eine ca. $1^1/_2$ Fuss lange in Afrika heimische Puffotter, Echidna arietans, befanden, zwei Meerschweinchen hineingesetzt. Lange spielten diese in dem Käfig unbehelligt umher, denn keine der Schlangen kümmerte sich um sie, als das kleinere jedoch der Otter zu nahe kam, schnellte diese blitzschnell vor, sie hatte es mit dem Giftzahn gritzt. Das Thierchen rannte zu dem andern Meerschweinchen zurück und umsprang dieses circa 5 Minuten lang, dann fiel es um, sein Auge ward stier, die Krallen zogen sich zusammen, es zeigten sich konvulsivische Zuckungen und Athembeschwerden. Langsam kam nun die Schlange herangeschlichen und begeiferte das sterbende Thierchen, dies wiederholte sie dreimal, dann sperrte sie das Maul auf, es ward zum Rachen und begann nun ihr noch zuckendes Opfer zu verschlingen. Man hielt es für unmöglich, dass die kleine Schlange das für deren Umfang immerhin grosse Meerschweinchen durch die Kehle bringe, doch nach einer Arbeit von fast zehn Minuten war das Werk vollbracht. Aber auch jede Muskel des Körpers war dabei thätig."

Alles das sind Vergnügungen des modernen Luxus! Und doch giebt es für den Menschen ganz andere Freuden und Genüsse, die ihm auch eine Art von Luxus gewähren, dem man freilich ein neues Kapitel widmen möchte; denn dieser edle Luxus hat nichts gemein mit dem niedrigen, hohlen und verwerflichen luxuriösen Schwelgen, mit dem harten, grausamen Luxus, von welchem einige Spezies in den vorstehenden Seiten skizzirt wurden.

Man kann auch die Kunst einen „Luxus" nennen, und alle Menschen, welchen es vergönnt ist, sich dieses edlen Luxus zu erfreuen, sollten sich durch Mittheilung, und durch sorgfältigen Eifer um Bewahrung der Reinheit ihres Styles bei ihrer Ausbreitung, so dankbar beweisen, dass, was ihnen in den Augen Anderer ein *Luxus* war, nun auch den Anderen ein über den gemeinen Nutzen des Alltags erhabenes *ideales Gewaus* werde! Nach Schillers schönem Ausspruche malt und zaubert uns die Kunst, diese himmlische Freundin des in die Sterblichkeit und in die Sinnenwelt verbannten Menschen, „Elysium an unsere Kerkerwand". Wer bedurfte daher mehr der erhebenden Freuden und Kunstgenüsse als das *Volk*, welches gebückt und gebeugt im Schweisse seines Angesichts arbeitet? Wer möchte nicht diesem Kaliban einen Ariel wünschen, der über ihm die himmlischen Melodien ertönen lässt? — Und wie dankbar und empfänglich ist das Volk für Kunstgenüsse! Wie gesammelt, ja andächtig sah ich die Frauen aus dem Volke mit ihren weissen Faltenhauben, die Männer in der Blouse, die Soldaten vor den Meisterwerken im Louvre in Paris stehen! Es war ein wohlthuender Anblick ihre Freude, ihre Bewunderung, ihr Entzücken über die herrlichen Bilder und

wird, ist eine Schmach und Schande für das Volk, unter welchem dieselben stattfinden, und diese Schmausereien erinnern an die schlimmsten Zeiten des römischen heidnischen Kaiserreichs. Das letzte dieser Gelage für einige Dutzend fetter Aldermen etc., die sich bereits leicht, Nierenkrankheiten und Diabetes angegessen und angetrunken haben, kostete 27,000 £ Sterling = 540,000 ℳ für Speisen und 17,000 £ Sterling = 340,000 ℳ für Getränke!" —

Aus The Dietetic Reformer. Heft III. März 1881.

Statuen zu beobachten, das so vortheilhaft abstach von der Blasirtheit und Frivolität, mit welcher eine gewisse Sorte vornehmer und reicher Touristen die Gemäldegallerien durchrennt. Bei solchen Vergleichen erfährt man, wie sehr das Sprichwort Recht hat, welches sagt: Für das Volk ist nur das Beste gut genug. — Und wie hoch wird erst die himmlische Tonkunst vom Volke geschätzt, wie dankbar und tief empfunden! Ich sah über die gefurchten Wangen alter Tagelöhner die Thränen der Wonne herabrinnen, wenn es ihnen vergönnt war, nur den Gesängen eines einfachen Gesangvereins zuhören zu können. Der einsam wohnende Gutsbesitzer in Ungarn lässt sich von dem herumziehenden Zigeuner dessen charakteristische Weisen auf der Geige vorspielen, er ist so bezaubert von diesem Genusse, dass er wie gefeit ganz nahe und unbeweglich neben dem Spieler steht, und wenn dieser geendet hat, ihm aus Dankbarkeit um den Hals fällt, ihn küsst und ihm alles Geld schenkt, was er gerade bei sich in der Tasche trägt. Der edle und das Leben verschönernde und erhebende Luxus der Kunst sollte nicht in egoistischer Weise nur von reichen Genussmenschen genossen werden können, welche ihn erst zum thatsächlichen Luxus eines raffinirten Sinnenvergnügens erniedrigen; während dem kunstbedürftigen Volke nur wiederum der schale Abklatsch von dieser verderbten Kunst dargeboten wird. Das Volk würde aus Dankbarkeit für den ihm gewährten Genuss wahrhaft edeler Kunst den bevorzugten Klassen wohl eher „ihr Glück verzeihen", jedenfalls wäre hierdurch eine himmlische Brücke über den dämonischen Abgrund geschlagen, der „Arm und Reich" zur Zeit getrennt hält.

In einer anderen und besseren zukünftigen Gestaltung der sozialen Verhältnisse wird vielleicht daran gedacht werden, dass man Geist und Gemüth der tagelang bei einer mechanischen Handarbeit sitzenden Menschen durch Gesang und Musik zu erfrischen und zu erfreuen habe. In unserer Zeit der schroffsten und herbsten Gegensätze erfüllt indess auch die Kunst ihre erhabene Mission nicht, und das Volk, dem das Brot fehlt, sieht daher auch mit scheelem Blick auf das Kunstgetriebe und den „Luxus" der Kunst. Die Bemühungen um eine wahre Veredelung der Kunst, sowohl in ihrer Auffassung wie in ihrer Ausführung, blieben bisher in trauriger Weise derart unverstanden, dass sie der Macht über das eigentliche Volk auch noch auf lange hinaus werden entsagen müssen; wogegen eine Unsumme von öffentlichen und privaten Geldern, welche den Zwecken edelster Kunstpflege vortrefflich dienen könnte, aus unbesonnener Freigebigkeit nach den verschiedensten Seiten hin in unnütze und geistlose Formalismen, herkömmliche Spielereien mit allerhand „Hochschulen", „Konzertinstituten", „Maler-Akademien" u. dgl. m. sich verliert! —

Wie und woher steht Hilfe und Aenderung bei alledem zu erwarten?

Nur von einer moralischen Besinnung auf das Echtmenschliche, dass es die Herrschaft wieder gewinne über die zur Gewohnheit unserer Zivilisation gewordenen Neigungen, Laste und Begierden. Gesetzgeber und Religionsstifter forderten schon in den ältesten Zeiten von denen, welche über ein Einkommen verfügen konnten, das hinreichte um ihre Lebensbedürfnisse in genügender und mässiger Weise zu befriedigen, den zehnten Theil für die Armen. Solange diese eine Zwangssteuer bliebe, würden wieder ein Dutzend schlechter Auskunftsmittel ersonnen werden, um dieselbe zu umgehen; das Gewissen jedes rechtlich denkenden Reichen müsste sie ihm selbst diktieren. — — Doch soweit sind nur Wenige in der echten Herzenskultur vorgeschritten.

Ehe wir aber nicht wahre Menschen geworden sind, können wir auch nicht eine Kultur erwarten, welche weder Luxus noch Armuth kennt!

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Das Jubiläum der deutschen Oper.

Von Dr. Ludwig Nohl.

Die Musik hat bis heute drei grosse historische Perioden zu verzeichnen: die Zusammenfassung aller Bestrebungen der alten Welt in dem homophonen Style der Griechen, die Polyphonie des Mittelalters, und die Erhebung des monodischen Styles in der Renaissancezeit. Die letztere brachte als erste Frucht die Oper an's Licht, als zweite entsprosst zum grossen Theile ebenfalls ihr, andrerseits dem polyphonen Kirchensatze, die Instrumentalmusik, welche später wieder die Fähigkeiten der dramatischen Musik über alle Ahnungen hinaus erweiterte und derselben die Herstellung eines grossartigen Gesammtkunstwerkes ermöglichte.

Vieles musste im Laufe dreier Jahrhunderte aus der künstlerischen und geistigen Bildung aller Kulturnationen des heutigen Europa zusammenfliessen, um diesen mächtigen Strom zu erzeugen, der rein musikalisch genommen auch die beiden Mächte der Polyphonie und der Monodie wieder miteinander vereint. — Als geschichtlicher Ausgangspunkt des neuen weltbeherrschenden Kunstwerkes der Zukunft bleibt aber die *deutsche Oper* zu bezeichnen, und diese feiert — merkwürdig genug — in dem Jahre des „Parsifal" mit Mozarts *„Entführung aus dem Serail"* ihr 100jähriges Jubiläum.

Die „Entführung" war *ein Singspiel*, bildete im Grunde also zu dem pathetischen Style der herrschenden ernsten Oper sowohl Frankreichs wie Italiens einen naiven Gegensatz. Allein die Richtung, die hier ein begabter Genius der Musik einschlug, ist die einzige gewesen, der schliesslich das Beste und Fruchtbarste des Operngenre's gefolgt ist, weil sie sich im Stande erwies, alle Vorzüge anderer Genres der verschiedenen Nationen in sich aufzunehmen und das Ganze zu einem höheren Gebilde der Kunst zu gestalten. Die Nachfolgerin der „Entführung" war die „Zauberflöte", die trotz ihrer thörichten Bezeichnung als „grosse Oper" und ihres idealen Ernstes im Grunde ebenfalls ein deutsches Singspiel ist. „Fidelio" und „Freischütz" leiten uns die gleiche Bahn weiter, zeigen aber schon die Aufnahme wesentlicher Elemente des grösseren dramatischen Styles, den seit Gluck und Mozart die eigentliche Oper erhalten hatte. Die „Euryanthe" erstrebt die vollere Vereinigung all dieser Genres, bis nach der Entfaltung aller theatralisch-dramatischen Potenzen in der modernen Oper Wagner's „Lohengrin" die Geburt der grossen *deutschen Kunst*, als einer, bis in die Sphäre der absoluten künstlerischen Erhabenheit gesteigerten Konzentration aller Leistungen auf diesem Gebiete, bezeichnet und damit ihren Weltsieg besiegelt.

So unscheinbar uns heute der Anfang dieser Entwicklung vorkommen mag, so liegt doch in dieser „Entführung" der erste und nie unterbrochene Quell derselben, und es lohnt sich wohl den Tag zu feiern, an dem er zuerst an's Licht des Tages hervorsprudelte.

Das deutsche Singspiel ist um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus der Nachbildung der französischen Operette hervorgegangen, die ihrerseits wieder auf der Opera buffa der Italiener beruhte. Pergolese's *Serva padrona* hatte 1746 in Paris einen solchen Eindruck gemacht, dass man seither dort unablässig bestrebt

blieb, die Vorzüge dieser leichten, heiteren Musik mit den Forderungen eines besseren dramatischen Stoffes, als die nur possen- und karikaturenhafte Opera buffa ihn aufwies, und eines höheren Tones der Diktion, wie das französische Drama ihn besass, zu einem neuen Ganzen zu vereinigen und dasselbe, wie die Oper selbst, sozusagen heimisch zu machen. Besonders geschahen diese Bemühungen an der *Opera comique aux Italiens* in Paris, und auf sie hatte bei seinem Aufenthalte dort vor allen ein bescheidener deutscher Dichter, Chr. F. Weisse aus Leipzig, Acht gehabt, der dann um 1760 zunächst einige solcher Operetten übersetzte, und darauf das neue Genre auch selbst nachbildete. Allein erst sein Zusammentreffen mit Joh. Ad. Hiller, dessen Schüler Chr. Neefe Beethoven's Lehrer werden sollte, war hier für die Zukunft der Sache entscheidend. Hiller, an sich ein Musiker von Talent und Streben, war zugleich unterrichtet und denkend genug, um den Vorsprung der italienischen Musik in Bezug auf Natürlichkeit und Beweglichkeit der Rede zu erkennen, und ergriff mit Lebhaftigkeit den Gedanken, so wie die Franzosen es gethan, auch eine nationale Oper für uns Deutsche zu begründen. „Er würde dem Vaterlande Glück wünschen, wenn die Operette als Vorbote des ernsthafteren Geschmackes gelten könnte, und an die Stelle gemeiner Thorheiten und Ungezogenheiten im bisherigen Singspiele Leidenschaften und Charaktere erschienen", so lautete seine Ansicht, und Weisse's Texte boten ihm dann Gelegenheit über das deutsche Lied hinaus, das bis dahin hier einzig gepflegt worden war, bei gehaltvolleren Situationen auch die vorhandenen Formen der dramatischen Musik der Italiener in einfach entsprechender Weise zu verwerthen.

Diese Bestrebungen wurden nun zwar anfangs in den Kreisen unserer Bildung, die ja damals am allerwenigsten deutsch gesinnt war, namentlich von den Höfen, sehr vernachlässigt, und fanden nur beim grossen Publikum Beifall, ja es traten ihnen auch ganz entschiedene Gegner auf. Allein sie trafen bald mit den Bestrebungen der deutschen Dichtung um ein nationales Drama zusammen. Die ausgezeichneten Fürsten, welche bemüht waren, zur Neubegründung unserer geistigen Selbständigkeit mitzuwirken, trachteten neben der Oper auch ein deutsches National-Singspiel zu besitzen. Besonders Kurfürst Karl Theodor in Mannheim unterstützte diese Bestrebungen; Mozart lernte ebendort Wieland persönlich kennen, der eine „Alceste" und eine „Rosamunde" geschrieben und einen weithin hallenden Aufruf zur Begründung eines deutschen Singspieles, ja einer nationalen Oper in Gluck's grossem Style erlassen hatte. In Weimar nahm Goethe selber sich der Sache an. Aber da kam, wie er sagt, die „Entführung" und schlug all ihre Bemühungen todt. Das heisst, sie brachte das Genre zum wirklichen Leben, indem sie zum erstenmal mit der naiven Souveränität des Genie's alles zu demselben Gehörige frisch und sicher zusammenfasste, Neues hinzu erfand, und dem Ganzen den Athem einhauchte für die Aspirationen eines künstlerisch höheren Daseins in der Entwickelung der Zukunft.

Die „Entführung" ist 1781—82 geschrieben und zwar für jenes Nationalsingspiel, für das kurz zuvor Kaiser Josef II. in Wien eine Truppe begründet hatte. Den Text bildet bekanntlich eine einfache Entführungsgeschichte, von dem Franken Belmonte im Harem eines Paschas ausgeführt, der nachher grossmüthig genug ist, seine verehrte Konstanze aus der Gefangenschaft zu entlassen. Doch darin klangen für Mozart persönliche Erlebnisse an: man kennt die rohen Peinigungen, denen er in seiner Salzburgischen Heimat durch seinen Fürsterzbischof, den er selbst nur den „Mufti" nannte, ausgesetzt gewesen war, und gerade diese empörenden Verhältnisse hatten ihn in Wien zu einer Familie geführt, in der er selbst eine geliebte Konstanze finden sollte; allein in dem Hause, das

„zum Auge Gottes" hiess, hatte er selbst dann später wieder so viel Beklängung und Behinderung zu erfahren, dass er schliesslich zum Aeussersten schreiten musste, so dass er seine eigene Heirath scherzhaft die „Entführung aus dem Auge Gottes" nannte. So war bei diesem Stoffe sein Gemüth nach verschiedenen Seiten in seiner Tiefe ergriffen. Gerade diese *Gemüthsseite* aber ist es, was schon früh der deutschen Musik ihren Charakter gegeben hat, vom Locheimer Liederbuch des 14. bis zum Choral des 17. Jahrhunderts. Tanz und Lied waren ferner der Ausgangspunkt, von dem aus Haydn die deutsche Instrumentalmusik begründet hatte, die ganz neue Erschliessungen unseres Innenlebens bringen sollte. Das Lied bildete ja auch einen Hauptbestandtheil des Singspiels, und kaum war Belmonte's Arie „O wie ängstlich, o wie feurig" in Mozarts Händen, so gerieth sie auch schon — in Musik! Er selbst schreibt, er folge bei dieser Komposition nur seinen Empfindungen; doch zugleich folgte er bereits den erweiterten Formen der italienischen Arie und bildete das einfache Lied zu einer ganzen Scene aus. „Man sieht das Zittern, das Wanken, man sieht wie die schwellende Brust sich hebt, man hört das Lispeln und Seufzen", sagt er von jener Arie. Stellen aber, wie das „Ach Konstanze, dich zu sehen, dich voll Wonne und Entzücken an diess treue Herz zu drücken!" zeigen zuerst auch im Gebiete der dramatischen Musik den vollen Ton unseres eigensten Idioms. Das ist die Sprache der wahrhaftigen Gemüthsinnigkeit und vollen Seelenhingebung, und noch mehr: es ist auch im Maskenkleid der Oper schon der „deutsche Jüngling", der auch unserer Poesie ihren besonderen Charakter des treuen Wollens und des beseligten Hinblicks auf einen höheren Bestand der Dinge, jene Idealität gegeben hat, welche selbst fremde Nationen an unsere Musik und Dichtung fesseln. In solcher Hinsicht knüpft eine zarte seelische Verwandtschaft diesen Belmonte an die aufsteigende Reihe *deutsch empfundener*, junger Mannesgestalten, wie Florestan, Adolar, Walther von Stolzing; und im *Siegfried* findet die Schöpfung des Genie's ihre volle, freie Heimathsphäre.

Noch einen Zug fügte Mozart dem neuen Gebilde zu, den echt germanischen Humor, und dazu mussten ihm jener „grobe Bayer" und der „Mufti" dienen, an denen er sich im wirklichen Leben nicht hatte rächen können. Man muss in seinen Briefen nachlesen, wie sehr ihn selbst die Schilderung des dicken, wüsten Haremswächters in der Arie „Solche hergelaufene Laffen" erheiterte. Es liegen in dieser blossen Skizzirung der rohen plumpen Materie die Elemente, aus denen auch der „wilde Wurm" im Nibelungenringe gebildet ist. Sogleich in dem Liede „Wer ein Liebchen hat gefunden" ist das Schwerfällige und Dumpfe durch Rhythmus wie Modulation kenntlich genug gezeichnet, und das fast brüllende „Tralla-lera!" wälzt sich wie im Schlamme der kannibalischen Wohllgkeit des Fafner'schen „Ich lieg' und besitze", — eine gewisse Grandiosität roher Kraft in kleinem Rahmen! Später, in der Berührung dieses Osmin mit den „edlen Franken", kommt dann auch der volle Humor zum Vorschein, womit Mozart solche bloss dem Sinnlichen lebende Existenz verspottet, und man möchte bemerken, dass er Shakespeare kenne, der damals in Wien schon ganz ausgezeichnet aufgeführt ward. Schreiten „Figaro" und „Don Juan" in dieser Richtung weiter, — den ersten, energisch eindrücklichen Schritt machte doch die „Entführung" und schlug damit in jeder Beziehung die Brücke vom deutschen Singspiel zu der deutschen Kunst, der heute die Welt gehört.

An die Stelle des Dialogs trat mit zunehmendem Gehalt der Texte das Rezitativ, das Mozart schon in der „Zauberflöte" musterhaft auf unsere Sprache ausbildete, und die Musik erhob sich, als mit der Folgezeit auch die anspruchsvollsten Stoffe der Geschichte und Dichtung herangezogen wurden, ebenso in der Oper auf die

volle Höhe des Könnens, das ihr die Instrumentalmusik bereitet hatte. Immer aber bleibt der tiefe Gemüthszug, der das deutsche Singspiel geschaffen hatte, das Charakteristische und, sozusagen, der innere Halt des Ganzen, bis zu der Erscheinung des Hans Sachs und Wotan's. Ihn hat Mozarts „Entführung" zuerst als Element und Fundament in die Oper eingeführt, daher uns ihre erste Aufführung freudig in der Erinnerung steht!*)

Johann Gottfried Herder

über die Kunstkritiker.

Bücher haben ihre Schicksale! Dieses oftgebrauchte Wort konnte mit vollem Rechte Anwendung finden in Beziehung auf eine vor Jahresfrist in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel aufgefundene, seither gänzlich unbekannte Preisschrift Herder's auf den grossen Kunsthistoriker Johann Winckelmann, den Begründer der alten Kunstgeschichte. Unter dem Titel *„Denkmal Johann Winckelmann's"*, eine ungekrönte Preisschrift Johann Gottfried Herder's aus dem Jahre 1778" (Nach der Kasseler Handschrift zum ersten Male herausgegeben und mit litterarhistorischer Einleitung versehen von Dr. A. Duncker, Ersten Bibliothekar der Ständischen Landesbibliothek zu Kassel) wurde diese interessante Schrift als Festgabe den Theilnehmern an der im September d. J. zu Kassel abgehaltenen Generalversammlung des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine überreicht. Ueber ihr merkwürdiges Schicksal giebt der Herausgeber in der Einleitung die nöthige Aufklärung. Herder hatte dieselbe in Folge eines Preisausschreibens von Seite der von Landgraf Friedrich II zu Kassel gegründeten *„Societe des Antiquites"* im Jahr 1778 dorthin eingesendet, erhielt aber nicht den Preis, mit dem vielmehr eine Konkurrenzschrift des Göttinger Philologen Chr. G. Heyne gekrönt wurde. Bei der damaligen Lage der Dinge in Kassel kann dieser Misserfolg nicht befremden. Die Herder'sche Schrift wurde todt geschwiegen und verschwand danach spurlos in den Akten der *Societe*, bis endlich in unseren Tagen ein glücklicher Zufall zu ihrer Auffindung führte. Auf den reichen Inhalt derselben hier näher einzugehen, müssen wir uns leider versagen, und wollen daher nur einzelne charakteristische Stellen herausgreifen und wortgetreu wiedergeben, die sich auf Winckelmann's Hauptwerk, seine Kunstgeschichte, und deren Aufnahme bei den Zeitgenossen beziehen.

Herder schreibt: „Es gehörte Winckelmann's erhabener, kühner, kleine Mängel und Fehler verachtender Genius dazu, an solch ein Werk nur denken, geschweige als Fremdling, nach dem Fleiss einiger wenigen Jahre daran Hand legen zu wollen, und siehe gewissermaasse hat ers vollendet. In dem Walde von vielleicht 70,000 Statuen und Büsten, die man in Rom zählet, in dem noch verwachsenen Walde betrüglicher Fusstapfen, voll schreiender, rathender Deuter, täuschender Künstler und unwissender Antiquare durch ziemlich lange Zeiten hinunter, endlich in der schrecklichen Einöde alter Nachrichten und Geschichte, da Plinius und Pausanias, wie ein paar abgerissene Ufer dastehen, auf denen man weder schwimmen, noch ernten kann; in einer solchen Lage der Sachen ringe umher an eine Geschichte der Kunst des Alterthums denken, die zugleich lehr-

*) Näheres über den hier waltenden historischen Zusammenhang findet man in *„Mozart's Leben"* 2. Auflage, Leipzig 1877, und in den bei Ph. Reclam jun. erschienenen kleinen *„Musiker-Biographien"*.

gebäude, keine Trümmer, sondern ein lebendiges Volkreiches Thebe von sieben Pforten sei, durch deren jede Hunderte ziehen: gewiss das konnte kein Kleinigkeitskramer, kein Krittler an einem Zeh im Staube. Auch hat Winckelmann in den letzten Jahren seines abgeschnittenen, unvollendeten Lebens bitter gefühlt und beklagt, dass sein Vaterland in manchen ihm zutonenden Stimmen sich nach deutscher Weise an die einzelnen kleinen Fehler des Werkes hielt und die Mühe und den Geist des Ganzen verkannte. Aber so ist's in Deutschland und so wird's bleiben, so lange unsere gelehrte Republik von denen gestimmt und regiert wird, die sie stimmen und regieren. So lange jeder Unwürdige, der Winckelmanns Fuss zu bücken nicht werth ist, so fort grösser als Er wird, wenn er als ungenannter und ewig Namenloser Kunstrichter nur in einem kritischen Journal dasteht und richtet: ihr Winckelmanne aller Zeiten, so ist euer Dank geschrieben. Gebt euch Helden-, Riesen- und Teufelsmühe, ringt im Geiste und an Fleisse, hungert und bettelt euch mit zwanzig hungerflechten beschnittenen Dukaten, wohin ihr wollt, gebt sogar, wenn es euch beliebt, Amt und Religion der Väter auf, um nur einen Kenul, den Trieb eures Herzens zu erfüllen, nach dem ihr dürstet; das Riesenwerk steht da! Nun wird's angegafft, angestaunt, viehisch dumm gelobet; nun hat sich die Heerde satt gesehen und fängt an zu blöcken. Der Kuh ist das Thor zu hoch, dem Ochsen der Schafstall zu erhaben; endlich blickt ein Mäuschen da unsichtbar und anonymisch unter der Marmorschwelle hervor, knittert und zerbeisst sich die Zähne am Fuss der Schwelle, sofort ist das Mäuschen grösser als Tempel und Geist, der ihn machte: es ist ja Kunstrichter unter der Schwelle!" — — —

„O dass es einmal ein Olympia versammelter Griechen in Deutschland, eine Akademie gäbe, die statt selbstgewählter Fragen und guten Werke, deren es schon so manche giebt, nicht frage, sondern hörte, und die ihr dargebrachte, freie, selbstgewählte Werke andrer krönte und belohnte! Dass es ein Heiligthum der Musen gäbe, wo ein Mensch, der sein stilles Werk, wozu ihn Gott und kein Buchhändler rief, der dies Werk, den Liebling seines Geistes und das freie Kind seiner Jugendkräfte, das er lange an seiner Brust, in seinem Herzen trug und nun vollendet fühlt, dahin stellen kann, wie vor den Altar, in einen Kreis edler Männer und Richter und seinen Kranz erwarte?" — — —

So schrieb Herder vor einhundert und vier Jahren. Eine „Stimme aus der Vergangenheit", wohl werth in die Gegenwart wieder zu klingen von der Stätte des „Kunstwerks der Zukunft".

G. Wiltmer.

Berichtigung: In dem Artikel „Renan, Marc-Aurèle (X. Stück) ist auf S. 312 Z. 22 v. o. zu lesen: „erscheint es" (das Leiden, nicht „er", Jesus) zu göttlicher Würde verklärt." —

Generalregister.

Richard Wagner.

Brief an Hans von Wolzogen. S. 97. — Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms. S. 193. — Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882. S. 321. —

Carl Friedrich Glasenapp.

Kunsttheater und Volkstheater. Ein Wort zur Einführung der Uebertragung der Gobineau'schen Kapitel über das persische Theater. S. 36. —

Graf Arthur Gobineau.

Das persische Theater. I. S. 41. — II. Die Thekyéh's oder Theater. S. 80. — III. Die Hochzeit des Kassem. S. 161. — IV. Andere dramatische Stoffe. S. 212. —

Graf Arthur Gobineau. Ein Erinnerungsbild aus Wahnfried. S. 341. —

Ernst Grysanowski.

Die Epidemien als Kulturkrankheiten. S. 129. —

Otto Rabe.

Die Thierschutzfrage im Lichte der vegetarischen Weltanschauung. Beilage zum Januar-Februar-Stücke. S. 64 ff. —

Ludwig Schemann.

Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft. II. Chemnitz. S. 16. — III. Eine Festbetrachtung zu Goethe's 50jährigem Todestage. S. 65. — IV. Noch einmal Goethe. S. 197. —

Fritz Stade.

Senta in ihrem Verhältniss zu Erik und zum Holländer. Eine psychologische Studie. I. S. 301. — II. S. 336. — III. S. 354. — IV. S. 356. —

Heinrich von Stein.

Luther und die Bauern. S. 191. —

Hans von Wolzogen.

Heutiges für Künftiges. I. S. 1. — Die Religion des Mitleidens. Auffassungen und Probleme als ein Vorwort. I. Einleitung. S. 232. — II. Die Welt als Wille und Vorstellung. S. 234. — III. Das Mitleiden als das Fundament der Moral. S. 238. — IV. Die Verkennung des Mitleidens. S. 241. — V. Die Stufen zur moralischen Kultur. S. 244. — VI. Ueberleitung. S. 249. — Die Ungleichheit der menschlichen Racen. Nach des Grafen Gobineau Hauptwerke. Einleitung. S. 283. — I. Ueber die Zivilisation und die unendliche Perfektibilität des Menschengeschlechts. S. 287. — II. Assyrien und Aegypten. S. 289. — III. Indien und China. S. 293. — IV. Persien und Hellas. S. 330. —

Bayreuther Festworte: I. Das Bayreuther Patronat. Ein neuer Ruf an unsere alten Freunde. S. 225. — II. Die Bayreuther Blätter. Eine redaktionelle Ansprache an alle ihre Leser. S. 228. —

Bayreuther Patronatverein. An unsere Leser. S. 261. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XII. *August Reichensperger*: Ein Parlamentshaus für das deutsche Reich. S. 51. —
XIII. *Bernhard Förster*: Die Frage der Vivisektion im deutschen Reichstage. S. 90. —
XIV. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.
3. Zur Säkularfeier Friedrich Fröbel's. Von Dr. *G. Wittmer*. S. 119. —
XV. *Hans von Wolzogen*: Stilproben. S. 149.
XVI. *J. H. Löffler*: Eine „gekrönte" Preisschrift. S. 171. —
XVII. Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft.
4. Friedrich Zollner. Von Dr. *Bernhard Förster*. S. 361. —
XVIII. *Meta Wellmer*: Die Harte des Luxus. S. 370. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Diderot. Aus „Rameau's Neffe." Mitgetheilt von *Ernst Ludwig*. S. 58. —
Jean Paul. Von *Heinrich v. Stein*. S. 202. —
Friedrich Rochlitz. Ueber das musikalische Drama. Mitgetheilt von *Karl Alberti*. S. 318. —
W. A. Mozart. Das Jubiläum der deutschen Oper. Von Dr. *Ludwig Nohl*. S. 380. —
J. G. Herder. Ueber die Kunstkritiker. Von Dr. *G. Wittmer*. S. 383. —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Litteratur.

Constantin Frantz, Steuerreform (Mainz, Kirchheim), bespr. v. Dr. *B. Förster*. S. 315. — *Otto Glagau*, Kulturkämpfer (Berlin). S. 127. — *C. Fr. Glasenapp*, R. Wagner's Leben und Wirken, II. Aufl. (Leipzig, Breitkopf u. Härtel). S. 126. — *Internationale Monatschrift* (Chemnitz, Schmeitzner). S. 127. — *Richard und Robert Keil*, Goethe, Weimar und Jena im Jahre 1806 (Leipzig, Schlomp). S. 127. — *Karl Mayrberger*, R. Wagner's Harmonik (Chemnitz, Schmeitzner). S. 126. — *W. Meyer-Markau*, der Parzival Wolframs v. E. (Magdeburg, Heinrichshofen). S. 63. — *Heinrich Porges*, Bühnenproben, II. Walküre (Chemnitz, Schmeitzner). S. 127. — *Ernest Renan*, Marc-Aurèle (Paris), bespr. v. *H. v. Stein*. S. 311. — *Der Thier- und Menschenfreund* (Dresden, Verein gegen wissenschaftl. Thierfolter). S. 124. — *H. v. Wolzogen*, Parsifal-Leitfaden; englische Uebersetzung des Nibelungen-Leitfadens von E. v. Wolzogen (Leipzig, Senf). S. 127. — Klavierauszug von *R. Wagner's* „Parsifal" (Mainz, Schott S.). S. 127. —

(Dazu: Litterarische Anzeigen der „Bayreuther Blätter" Nr. 1 und 2. Auf den Umschlägen des April- und Nov./Dez.-Stückes.)

Vereinsnachrichten.

Fonds und Sammlungen in und für Bayreuth. S. 62. — Statistik der Mitgliederschaft und der Blätterversendungen. S. 191. —

Wagner-Vereine: Cassel, S. 63, 248; Minden, S. 248; Strassburg i. E. (Von Dr. *Oskar Meyer*) S. 188; Wiener Akad. Wagner-Verein S. 63, 248. Vertretungen: Braunschweig, S. 189; Graz, Leipzig, Mannheim, S. 248. —

a) Vorträge: Lesung des „Parsifal" durch Herrn *Hillt* etc. in Braunschweig (von Dr. *L. Schemann*.) S. 189; — Lesung des „Parsifal" durch Herrn *Gettke* etc. in

Cassel, *J. B. Alfeld* in Metz, über „Parsifal"; Dr. *B. Forster* in Berlin, über deutsche Kunst, in Cassel, über den „Ring des Nibelungen"; *Fr. v. Hausegger* in Graz über Wesen und Entwickelung der Kunst. S. 259. — *Marsop* in Leipzig über „Tristan und Isolde"; *Mattersteig* in Cassel über „Faust." S. 63. —

b) Konzerte: Wagner-Verein in Cassel und Minden, S. 258. Akad. W.-V. in Wien, S. 63. — Parsifal-Studien in Leipzig, Mannheim und Wien. S. 258. —

Besondere Mittheilungen.

Nachruf für Friedrich Zoellner, mit Briefwechsel zwischen R. Wagner und Zoellner. S. 186. — Den Künstlern von Bayreuth! S. 223. — Aufruf an Lehrer und Studirende der deutschen Universitäten in Sachen der Vivisektion. S. 259. —

Geschäftlicher Theil.

Vom Verwaltungsrathe: Keine neuen Mitglieder. S. 96. — Eintrittskarten, Wohnungen, Probenbesuch. S. 128, 160. — Geschäftsleitung während der Festspiele. S. 224. —

Von der Redaktion: Ueber den vegetarischen Tisch in Bayreuth. S. 64, 127, 224.

Beilagen.

Zum Januar-Februar-Stücke: *Otto Rohe*, die Thierschutzfrage im Lichte der vegetarischen Weltanschauung (20 Seiten). —

Zum August-Stücke: Inhalt der Jahrgänge 1878—1882 der „Bayreuther Blätter" und Bücher- und Musikalienpreise für die Abonnenten der „Bayreuther Blätter" (8 Seiten). — (Abonnement-Zettel für 1883.)

Zum September/Oktober-Stücke: Mittheilungen über das Fortbestehen der Vereinigung der bisherigen Bayreuther Patrone, von dem redigirenden Ausschusse der Bayreuther Festspiel-Versammlung (4 Seiten).

Zum November-Dezember-Stücke: An die Abonnenten der „Bayreuther Blätter" und die bisherigen Mitglieder des Bayreuther Patronatvereins, über Austritte, Abonnementzahlung, Bescheinigung und neuen Jahrgang (2 Seiten).

Im Verlage des Patronat-Vereines.
Im Buchhandel zu beziehen durch Carl Gerber, Bayreuth.
Druck von Th. Rutzer, Bayreuth.

Beilage zum ersten Stücke des Jahrganges 1882 der Bayreuther Blätter.
(Auch als Separatabdruck vom Berliner Vegetarier-Vereine ausgegeben).

Die Thierschutzfrage im Lichte der vegetarischen Weltanschauung.

Oeffentlicher Vortrag

gehalten am 13. October 1881 im grossen Saale der Arminhallen zu Berlin von Otto Rabe.

Geehrte Versammlung.

Der Androklus, eine Zeitschrift des Dresdener Vereins zum Schutze der Thiere, brachte in seiner Juninummer die folgende höchst anregende Notiz:

„Ein Vorkämpfer des Vegetarianismus, Dr. R. Nagel, geht in seiner „Schrift, einen gewaltigen Anlauf nehmend, darauf aus, den wissenschaft-„lichen Unwerth der Vivisektionen in allen ihren Arten nachzuweisen und „die Abschaffung jeglichen Schlachtens der Thiere zu empfehlen. Dahin „kommt der Zelotismus."

Wahrlich, wenn es nicht eine so bitter ernste Sache wäre, man möchte lachen über die Unverfrorenheit und Beschränktheit eines Blattes, welches damit prunkt, für den Schutz der Thiere zu kämpfen, dabei aber seine warnende Stimme an alle sogenannten Thierfreunde erschallen lässt, sich nicht den Konsequenzen dieser humanen Bestrebung hinzugeben.

Zelotismus also soll es sein, wenn wir Vegetarier — Herr Dr. Nagel gestatte, dass die Vegetarier sich in dieser Sache voll und ganz mit ihm identifiziren — das Recht der Thiere, zu leben und sich gleich uns des Lebens zu freuen, bis ins Aeusserste verfechten. Blinde Eiferer wagt man uns zu nennen, die wir Herr sind über unseres Bauches und Gaumens Gelüste und nicht Schuld sein wollen an irgend einer grausamen Thierschinderei, möge sie nun auf der Schlachtbank zum blutigen Mahle eines entarteten Geschlechts oder in den Folterkammern der Wissenschaft zum angeblichen Nutzen der irrenden und darum leidenden Menschheit, möge sie auf der Jagd zum Vergnügen der Jäger oder auf Götzenaltären zur Versöhnung eingebildeter Götzen verübt werden.

Verblendet sollen wir sein, weil wir naturtreu leben und deshalb gern auf die angeblichen Errungenschaften einer frevelnden, irrenden Wissenschaft verzichten. Zeloten nennt man uns, weil wir die empörenden, zum Himmel schreienden Grausamkeiten beim Mästen, beim Fortschaffen und beim Schlachten der Thiere ans Licht ziehen und die Sache der schuldlosen und gemarterten Kreatur mit der Ausdauer verfolgen, deren nur der frei von Schuld sich Fühlende fähig ist.

Es ist leider wahr, wir Vegetarier werden mit Vorliebe eine Sekte von krankhafter Sentimentalität genannt. Dabei haben wir Alle nur das *eine* Bestreben, wahres Menschenthum in der Welt wieder herzustellen. „Edel sei

der Mensch, hilfreich und gut", das ist unsere Losung. Sehen Sie Sich doch das Bild dieses kulturbeleckten Menschen, „homo sapiens" genannt, an, der sich dessen rühmt, wilder und grausamer zu sein, als das reissende Raubthier, und der durch seine Blut- und Raubgier die herrliche Gotteserde sich und allen Geschöpfen zu einem Jammerthale macht. Darf man uns deshalb Zeloten nennen, weil wir die Wahrheit erkannt haben und für sie kämpfen?

Ich frage Sie, verehrte Anwesende: Wer hat das Recht sich Thierfreund zu nennen und wer kann erfolgreich für das Loos der gemisshandelten Kreatur eintreten? Diejenigen wohl am wenigsten, die die Leichenfetzen der grausam gemordeten Geschöpfe zu ihrem täglichen Mahle machen, sondern — ich sage es frei heraus — nur diejenigen, denen das gleich uns fühlende Thier auch heilig ist, wenn es sich um angebliche Genüsse handelt, und denen jede Thierquälerei zu welchem Zwecke immer ein Hohn auf unser Menschlichkeitsgefühl ist.

Es sei mir vergönnt, das Verhältniss des Menschen zur Thierwelt, das Recht der Thiere auf Lebensfreude, kurz die ganze Thierschutzfrage, von dem konsequenten und darum einzig richtigen Standpunkt aus zu beleuchten, auf dem sich nur der Vegetarier befindet.

Geschrieben steht: „Du sollst nicht tödten". In meiner Kindheit war mir dieses Gebot heilig wie jedes Andere. Ich wurde grösser, mein Gesichtskreis erweiterte sich, und da sah ich, wie grausam die Thiere in den Schlachthäusern hingemordet wurden. Mein Gewissen empörte sich dagegen und manche Stunde wurde mir dadurch verbittert. Da fasste ich endlich Muth, meinen Religionslehrer zu fragen: „Darf denn der Mensch die lieben Thiere schlachten"? Seine Antwort bestand in einer Gegenfrage, die alle meine Bedenken unterdrückte: Wozu wären denn die Thiere sonst da? Und was sollte aus ihnen werden, wenn der Mensch ihre Leiber nicht verzehrte? Obendrein fügte er noch hinzu, dass der Mensch des Fleisches zu seiner Ernährung bedürfe. Das begründe das Recht, das Thier zu tödten; jedoch müsse dies auf die leichteste, schnellste und möglichst wenig Schmerzen verursachende Weise geschehen.

Das Erstere musste ich glauben; denn, der es mir sagte, war ein ehrenwerther Mann. Das Andere ist mir stets als eine hohle Phrase zur Beschwichtigung des kindlichen Gemüths nachgeklungen; denn zu häufig hatte ich Gelegenheit zu sehen, wie entsetzlich die Schlachtthiere unter der rohen Behandlung litten. Mit einer Gefühllosigkeit wurde das arme, mit allen Vieren zusammengebundene Kalb vom Wagen geworfen, getreten und geschlagen, als ob es sich um ein Bündel Heu handelte; Stunden lang, ja oft über einen ganzen Tag musste das ermattete Thier dann noch hungern und dürsten. Dass eben die Schlachtthiere wirklich wie Sachen behandelt werden und zwar selbst auf unserem städtischen Viehhofe, das bestätigte unlängst ein sogenannter Wachzettel, der durch alle Berliner Zeitungen die Runde machte. Darin heisst es u. A. wörtlich:

„Die wenigsten Umstände werden mit den Kälbern gemacht, man bin-
„det sie jetzt nicht mehr; aber sie werden wie *Frachtstücke* von ihren
„güterschuppenartig mit Rampen versehenen Ställen abgeladen".

Dass das Schlachten ohne gemeine Quälereien absolut undenkbar sei, das erkannte ich schon damals, aber den Grund der *Selbsterhaltung* musste ich gelten lassen. War dies doch einer von den vielen Widersprüchen, die mir schon in früher Jugend an dem Weltenplane des allweisen, allgütigen und allgerechten Schöpfers unbegreiflich waren. Aus diesen Konflikten heraus führte nur wieder eine neue Theorie, diejenige von den *„nothwendigen Uebeln"*, mochte es sich nun um Blutbäder im Schlachthause oder auf dem Schlachtfelde, um Hetzjagden oder um Hungersnoth handeln. Noth, Elend, Jammer, Sorge, Hass, Neid, Rohheit, Niederträchtigkeit, Krankheit: Alles das ist in der Welt und *„was ist, ist vernünftig"*.

Erst als Vegetarier habe ich erkannt, dass die angeblich *„nothwendigen Uebel"* in der Welt nur dann dasein müssen, wenn der Uebel grösstes *„die Schuld"* da ist. Meine kindliche Vernunft sagte mir damals schon, dass dieser ganze Jammer mindestens nicht vernünftig sei; mein Gewissen empörte sich, wenn ich die Schlachtthiere bitter leiden sah; und mein Instinkt liess mich gegen Fleischspeisen kalt und gleichgiltig, wenn sie mir nicht geradezu zuwider waren. O wäre ich doch diesen drei Leitsternen mehr gefolgt, als der Antwort jenes frommen Lehrers. Oder wäre mir doch schon damals Jean Jacques Rousseau's Emile zu Gesicht gekommen, in welchem der grosse Denker sich so vernehmen lässt:

„Einer der Beweise, dass der Geschmack am Fleisch dem Menschen
„nicht natürlich ist, besteht in der Gleichgiltigkeit, welche die Kinder
„für diese Speise haben, und in dem Vorzuge, den sie der Pflanzenkost,
„dem Backwerk, Obst, der Milch u. s. w. geben. Es ist wesentlich,
„diesen ursprünglichen Geschmack nicht zu verderben und die Kinder
„nicht zu Fleischessern zu erziehen, wenn nicht ihrer Gesundheit, so doch
„ihres Charakters wegen. Denn das steht fest, dass die grossen Fleisch-
„esser gewöhnlich grausam und wild sind, mehr als die anderen Men-
„schen".

Oder hätte ich damals das geistvolle Werk Shelley's, die „Queen Mab", lesen können, in dem es heisst:

„Kinder ziehen augenfällig Kuchen, Orangen, Aepfel und andere Früchte
„dem Thierfleisch vor; auch die Neigung zu starken Getränken wird den
„Kindern nur mit Schwierigkeit beigebracht. Der unverdorbene Instinkt
„täuscht niemals; aber die Zweckmässigkeit thierischer Nahrung mit
„einem durch Fleischgenuss bereits verdorbenen Appetit beurtheilen zu
„wollen, heisst den Verbrecher zum Richter machen".

Damals in meiner Jugend war ich zu schwach, und die Macht der Lebensverhältnisse zu gross, als dass nicht alle guten Regungen im Keime hätten erstickt werden sollen. Mit all den Vorurtheilen der Welt wurde ich gross-

gezogen, von denen nicht das kleinste das ist, dass der Mensch des Fleisches zu seiner Ernährung bedürfe. An Psalmen und Gesängen, an Historien von der Susanna und Daniel und vom König Hiskias lernte ich genügend. Die Erkenntnis der Heiligkeit alles Lebendigen wurde mir nicht, und die brahminische Lehre von der Sündhaftigkeit der Tödtung und Verspeisung der Lebewesen blieb mir verschlossen. Ich wuchs heran, und es ging so lange gut mit mir, bis es eben nicht mehr gehen wollte. Ich wurde krank, der Arzt verbot mir das Fleisch, und da hörte ich zum ersten Male, dass der Mensch sehr gut ohne Fleisch leben könne. Jetzt erinnerte ich mich der jugendlichen Seelenkämpfe, und mit dem Tage stand mein Lebensgrundsatz fest: Ist es bewiesen, dass der Mensch sich ohne Blut und Leichenfetzen nähren kann, befindet er sich bei Brot, Obst und Früchten, kurz bei Pflanzenspeise, mit der er den Genuss von Milch, Butter, Käse, Honig, Eiern immerhin verbinden mag, ebenso gesund und wohlauf, ebenso frisch und arbeitsfähig, ebenso lebensfroh und angeregt, als bei der bisherigen gemischten Kost, dann *muss* er das blutige Mahl meiden.

Und um diesen Beweis zu erhalten, dazu gehört nur ein wenig Beobachtung und ein klein wenig guter Wille. Ich bin überzeugt, verehrte Anwesende, Sie Alle würden auf die Fleischspeisen verzichten, wenn Sie dieselben selbst bereiten müssten, wenn Sie das Krankmästen der Gänse, das Kapaunisiren der Hahne selbst besorgen, wenn Sie den Stier oder das Lamm selbst schlachten, der schuldlosen Taube eigenhändig den Hals umdrehen und wenn Sie endlich selber in den rauchenden Eingeweiden herumwühlen müssten. Ihr ethisches und ästhetisches Gefühl würde sich dagegen aufbäumen, und Sie Alle würden lieber hingehen in die Gärten und Felder, um dort zu graben und zu pflanzen, zu säen und zu ernten.

Man glaube nur nicht, dass man selbst unschuldig sei an der Qual des Schlachtthiers. Denn wie Manu, der grosse Brahmine sagt:

„Der welcher zu dem Morde seine Einwilligung giebt, der welcher es „tödtet, der welcher es zerlegt, der welcher es verkauft, der welcher es „zubereitet, der welcher es aufträgt, der welcher es isst, das sind die 8 „Hauptpersonen des Mordes".

„Himmel, aus wie vielen Marterstunden löthet der Mensch eine einzige „Festminute seiner Zunge zusammen?" so ruft Jean Paul aus tiefempfindendem Herzen.

Betrachten Sie doch diese unmenschliche Prozedur des Fettmachens der Gänse, wie man die Thiere ohne Licht, Luft und Wasser in den engen, erhitzten Käfig stellt und beständig mit Nahrung vollstopft. Beobachten Sie selbst die Qualen beim Transport der Thiere, wie dieselben den Kopf an das Vorderbein gekettet ohne einen Trunk Wasser tagelang in den Waggons der Eisenbahn zusammengepfropft stehen. Gehen Sie in ein Schlachthaus und hören Sie das Angstgebrüll und das Wuthgeschrei der sterbenden Geschöpfe. Viele von Ihnen würden von selbst zur einfachen und wohlschmeckenden Pflanzenkost sich entschliessen.

„Welchen Muthwillen", sagt Plutarch, „hat der Erste, der sich Leich-
„name auftischen liess und in seinem Magen die Theile eines Leibes
„begrub, welcher einen Augenblick zuvor blökte, brüllte, ging und sah!
„Wie vermochte seine Hand den Stahl in das Herz eines fühlenden
„Wesens zu versenken! Wie vermochten seine Augen einen Mord zu
„ertragen! Wie wurde ihm nicht übel bei dem Fleischgeruch! Erstaunen
„muss man über diejenigen, welche diese grausamen Mahle einführten,
„und nicht über diejenigen, welche sie aufgaben. Seht welcher Ueber-
„fluss von Güter Euch umgiebt! Wie viele Früchte erzeugt Euch die
„Erde! Welche Reichthümer gewähren Euch Felder, Gärten und Wein-
„berge! Wie viele Thiere bieten Euch ihre Milch zur Nahrung, ihre
„Wolle zur Kleidung! Was wollt Ihr mehr von ihnen! Welche Wuth
„treibt Euch, so viele Morde zu begehen, da Ihr doch von Gütern und
„Lebensmitteln überschüttet seid! —"

Jeder Mensch, der noch nicht ganz verroht ist, fühlt es, dass es ein Unterschied ist, wenn man einen Apfel abschält oder wenn man einem lebendigen Aal vor dem Schlachten die Haut abzieht; wenn man einen Kohlkopf abschneidet oder wenn man einem Huhne den Kopf abdreht; wenn man mit dem Messer hineinschneidet in eine saftige Melone oder wenn man mit dem Dolch hineinsticht in den Hals des wehrlos gebundenen Lammes. Können wir annehmen, dass die Natur in die Menschenbrust einen solchen Widerwillen gegen das Tödten, einen derartigen Schauder vor dem Blutvergiessen, eine solche Herzensangst beim Anblick desselben und ein so inniges Mitgefühl mit leidenden Geschöpfen gepflanzt hätte, wenn sie den Menschen auf Fleischnahrung anweisen wollte! Sie sehen die Katze mit ihrem Opfer, der Maus spielen, ehe sie dieselbe verschlingt; das liegt eben in dem Wesen der Katze. Aber tief eingegraben ist in jedes Menschen Herz das Mitleid, das Mitgefühl mit Leid, und wehe, wenn verkehrte Erziehung diesen Funken auslöscht! O gewiss, ein Nero konnte wahnsinnige Freude haben an dem grausamen Kampfe des Sklaven mit dem Löwen; aber verdient solch ein Scheusal noch den Namen Mensch? —

Es würde mich zu weit führen, Ihnen den anatomischen Beweis zu liefern, dass der Mensch kein Fleischesser, wie das Raubthier, auch kein Allesesser, wie das Schwein, sondern ein Fruchtesser, wie die höheren Arten der Affen, ist; den physiologischen Nachweis zu bringen, dass er sich bei reiner Pflanzenkost, bei Brot, Obst und Früchten wohl, am wohlsten befindet; den historischen Nachweis endlich zu geben, dass die Idee des Fleischfrassthums Schuld ist an allem Jammer in der Welt, möge er nun auftreten als Armuth und Elend, oder als Rohheit und Bosheit oder endlich als Siechthum und Seuche! Shelley hat Recht, wenn er in seinen Anmerkungen zu Queen Mab sagt:

„So vollständig ist im erwachsenen Menschen der Instinkt bereits ver-
„nichtet, dass es nothwendig geworden, die vergleichende Anatomie zu
„Hilfe zu nehmen, um zu beweisen, dass wir von Natur Fruchtesser sind."

Hinweisen will ich nur auf die Thatsache, dass $^2/_3$ bis $^3/_4$ der ganzen Menschheit noch heute Pflanzenesser sind und zwar ebensowohl im warmen Süden als im hohen Norden, — ich erinnere nur an den Norwegischen, Russischen, Schottischen, Irischen Landmann. —

„Aber wozu sind die Rinder, die Schafe, die Tauben u. s. w. in der „Welt, wenn nicht zum Genusse für den Menschen?“

Anmassend und empörend zugleich ist diese Frage. Der Mensch hat von der Arbeit und den Produkten gerade der Thiere, die er zum Schlachten missbraucht, den grössten Nutzen. Aber ganz davon abgesehen ist jedes Wesen in der Natur doch zuerst sich selbst Zweck und unmöglich geschaffen, um von Menschen gemartert und gemordet zu werden. —

„Hat Gott, Du Thor, allein für Dich geschaffen,
„Für Deine Freude, Deine Mahlzeit, Deine Ruh?
„Das Hirschkalb, das im prächtigen Waldesgrün
„Den Balsam schlürft: es sei für Deine Tafel;
„Für Dich die Lerche, die zum Himmel steigt
„Und Freude jauchzend ihre Flügel schwingt;
„Für Dich der Fink, der schmetternd jubilirt!
„Zu eigner Freude schwellet ihm die kleine Brust!
„Für alle ihre Kinder sorgt die Frau Natur.
„Der Mensch ruft aus: Sieh alle diese Dinge sind für mich!
„Da ruft der Wurm: Und mir gehört der Mensch!
„Wer alle diese Dinge nur für sich geschaffen glaubt,
„Der übersieht, wie wenig er im Weltall gilt“.

Noch ein Einwurf wird den Vegetariern von Neuem gemacht, und die Witzblätter werden nicht müde, denselben Witz immer wieder vorzubringen: „Was sollte daraus werden, wenn der Mensch die Geschöpfe nicht verspeiste? Würden wir nicht schliesslich von den Lämmern, den Hasen und Hirschen selbst verzehrt werden?“ Aber, aber — verspeist denn der Mensch auch die Leiber der todten Katzen und Hunde, der Ratten und Mäuse, der Spatzen und Krähen? Im Uebrigen hat der Mensch die Zucht seiner Hausthiere vollständig in seiner Gewalt, und gerade wenn man die Theorie vom *Kampf ums Dasein* in der Natur als thatsächlich richtig annimmt, dann ist es zu verstehn, dass die verschiedenen Thiere sich gegenseitig in Schach halten und der übermässigen Vermehrung der *einen* Art vorbeugen. Das Gesetz der Zweckmässigkeit in der Natur erhält auch in dieser Hinsicht das Gleichgewicht. Jedes Thier hat seinen natürlichen Feind. Die kleinen und grossen Raubthiere, die Eulen und Adler, die Raubfische im Wasser: Alle haben ihre Bestimmung. Das Junge des starken Raubthiers hat seinen Feind in dem Alten der minder starken Art. Darum lassen Sie nur dem Luchs und Fuchs, dem Iltis und Marder, dem Adler und Falken, dem Storch und Reiher, dem Hecht und Barsch ihr Wesen: *sie* werden schon die Polizei im Haushalte der Natur ausüben und dafür sorgen, dass die lieben Thiere uns

nicht auffressen. Es giebt kleinere Binnenseen, in denen nie gefischt wird, und doch vermehren sich die Fische darin nicht ins Unendliche. Man hat Hahn und Henne auf ein freiliegendes Gehöft gesetzt und frei schalten lassen. Sie haben sich vermehrt, aber es sind ihrer nicht Unzählige geworden, da die natürlichen Feinde und Widersacher stets gelegentlich dazwischentraten.

Man wende nicht ein, die Natur sei grausam, also dürfe es auch der Mensch sein. Ich erinnere daran, dass das von seinem natürlichem Feinde verfolgte Wesen bewusstlos wird, wenn es in dessen Krallen geräth. Livingstone, der berühmte Forscher, erzählt, dass er ohne Besinnung gewesen sei, als der wüthende Löwe auf ihn zum Sprunge angelegt habe, und er danach aus dem Rachen desselben durch seine Gefährten befreit wurde. Und ist denn der Mensch geschaffen, um das Leiden in der Welt zu vermehren und neue ungeahnte Martern zu bereiten? Ist es nicht eher menschlich und menschenwürdig, Schmerzen zu lindern, als solche zu schaffen, Wunden zu verbinden, als solche zu schlagen?

Die Frage ist allein zu beantworten: Muss der Mensch Thiere morden, um sich selbst zu erhalten? Denn allerdings das Selbsterhaltungsprinzip dürfte von Manchem doch höher gestellt werden als das Sittlichkeitsprinzip, wenn beide in Konflikt kömmen würden. Dieser Konflikt besteht derzeit thatsächlich; aber der Mensch hat ihn selber verschuldet und verschuldet ihn täglich von Neuem, weil er abgefallen ist von den Gesetzen der Natur. Der Mensch ist bestimmt zur Leitung der Thierwelt, aber nicht, um die Polizei des Raubthieres darüber zu üben. Wenn aber der Mensch die Raubthiere, diese nothwendigen und nützlichen Wesen in der Natur einseitig vernichtet, wenn er beispielsweise den Fuchs, Iltis, Marder u. s. w. für vogelfrei erklärt und ihnen nachstellt, dann muss er auch die Hasen, Hirsche und Rehe selbst verfolgen. Und wenn er unsere lieben Zug- und Singvögel, die natürlichen Feinde der Insekten, auf ihren Wanderungen zu Millionen wegfängt, damit die Kadaver entweder verspeist werden oder an den Hüten unserer Modedamen prangen, so ist er selber Schuld, dass er nunmehr von den Mücken und Fliegen gepeinigt, von den Motten, Raupen und Käfern geschädigt wird. Wenn der Mensch nicht in den dumpfen Miethskasernen, sondern in luftigen Hütten mit Hof und Garten wohnen, wenn er seinen Körper nicht zur Niederlage des verwesenden Fleisches mit den Finnen und Eingeweidewürmern machen, kurz wenn er naturtreu leben würde, er brauchte sich nicht von diesem Gelichter der Ratten und Mäuse, der Schwaben und Wanzen, der Trichinen und Bandwürmer verfolgen zu lassen, um sie dann wieder zu verfolgen. Weise soll der Mensch herrschen über die Thierwelt; er folge dabei seinem Instinkt, seinem Gewissen und seiner Vernunft und er wird nie fehl gehen.

Glauben Sie es, meine Verehrten, „die Welt ist schön überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual". Gehen Sie hin an den murmelnden

Bach, auf dessen klarem Grunde die Fischchen spielen und scherzen, bewundern Sie die imposanten Wasserfälle, wandern Sie hin an der goldenen Meeresküste und schauen Sie über den unendlichen Ozean: es ist schön überall. Doch da sitzt der gefühllose Angler und spiesst auf den tückischen Widerhaken den lebendigen Wurm; ja selbst das lebende Fischlein wird nicht verschont, zappeln muss es stundenlang an der Angel, um die Beutelust des Hechtes rege zu machen. Bei wem ist da die verletzende, empörende Grausamkeit? Bei dem Hechte, der seinem Triebe folgt und darum nach dem Fische an der Angel schnappt, oder bei dem Angler, der in Stumpfsinnigkeit das Fischchen stundenlang aufspiesst? Dann reisst wohl noch die Schnur durch, und so schleppt das arme Thier den schmerzenden, die Aufnahme von Nahrung hindernden Haken mit sich herum, bis es nach und nach dem Tode verfällt.

Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit noch auf ein Folterinstrument lenken, mit dem ein gräßlicher Unfug auf dem Wasser von Seglern und Ruderern verübt wird. Den Meisten von Ihnen wird es nicht einmal den Namen nach bekannt sein: ich meine die Darre. An einer langen, mit Bleikugeln versehenen Schnur befindet sich ein mit grossem Widerhaken versehener, vergoldeter Löffel, der sich beim Dahingleiten des Bootes spielend im Wasser bewegt. Der Hecht springt danach in der Annahme, es sei seine natürliche Beute, ein Fisch. O Qual, jetzt hat er den Löffel mit dem Widerhaken tief im Schlund und wird wohl noch minutenlang vom Boote fortgezogen. Grauenerregend sind die Qualen eines solchen Thieres. Wer ruft da nicht mit Goethe aus:

„Was lockst Du meine Brut
„Mit Menschenwitz und Menschenlist
„Herauf in Todesgluth!
„Ach wüsstest Du, wie's Fischlein ist
„So wohlig auf dem Grund,
„Du stiegst hernieder, wie Du bist,
„Und würdest erst gesund.

Doch wenden wir uns wieder einem freundlicheren Bilde zu. Gehen Sie in die blühenden Fluren, in die herrlichen Wälder; lauschen Sie dem launigen Gesange der Vögel, dem Gezirpe der Grillen, dem Gequake der Frösche; betrachten Sie durch das spiegelglatte, durchsichtige Eis die Wunder der Wasserwelt auf dem Grunde des Sees; lernen Sie von der summenden Biene, der fleissigen Ameise; blicken Sie der spielenden Eidechse, dem schillernden Käfer, dem kletternden Eichkätzchen zu; beobachten Sie diese wunderbar anmuthigen Thiere des Waldes, wie sie sich neckend vergnügen und spielend mit ihren Jungen zu schaffen machen: Sie werden Freude an der Natur haben.

Da plötzlich erschrickt uns ein Knall, ängstlich flieht alles auseinander, ein liebes Thier ist getroffen. Schwer verwundet hat es noch die Kraft, in das Dickicht zu fliehen, um dort einen schweren Todeskampf zu bestehen.

Aber was ist das Alles gegen die Frevel einer Treib- und Hetzjagd! Dahin ist es mit dem Kulturmenschen gekommen, dass er Jagd und Fischfang nicht als nothwendige Uebel betrachtet — und sie sind, wie ich Ihnen gezeigt, durchaus nicht nothwendig — sondern als Vergnügen und höheren Sport. Nur beklagen kann ich es, dass der bekannte Schriftsteller Karl Müller diesen Reiz der Verfolgung gewisser Thiere als ein anregendes Vergnügen hinstellt: rasende Leidenschaft ist es und entsetzlicher Frevel. Jedem Kinde ist Liebe zur Thierwelt angeboren; ein wenig Anregung durch die Eltern und Lehrer genügt, um diesen Funken zur glühenden Flamme anzufachen. Gewinnen wir uns also die Kinderwelt, und unser ist die Zukunft.

So bleibt denn für mich das Gebot: *„Du sollst nicht tödten"* ein heiliges und wohl zu erreichendes Ideal, und ich verstehe es, *wenn der Brahmine in sein tägliches Abendgebet die Bitte aufnimmt, es möge ihm verziehen werden, wenn er unachtsam und unbewusst einen Wurm zertreten habe. Denn auch nach unserer Weltanschauung ist heilig und göttlich die ganze Natur, und gluht ein Funken der Gottheit in jedem Geschopf, selbst in dem kleinsten Wurm!* — Es ist die höchste Erkenntniss, die uns werden kann: die Heiligkeit aller Lebewesen, und diese Erkenntniss ist wirklich mehr als gefühlvolle Schwärmerei.

Du brauchst nicht tödten, wenn Du naturtreu lebst und nicht einseitig grausam in das geheimnissvolle Walten der Natur eingreifst.

Du darfst nicht tödten; denn die liebe Natur hat reichlich und herrlich für Dich gesorgt.

Du sollst nicht tödten; denn Du bist geschaffen als weiser Mensch und nicht als wüthendes Raubthier.

Drei Grundsätze bewegen das Schicksal des Menschen, und unbewusst lässt er sich von ihnen leiten. Der Grundsatz der Selbsterhaltung erklärt den Thiermord für unnöthig; der Grundsatz der Nützlichkeit lässt uns alle Schindereien und Grausamkeiten im Dienste des Gaumens als gefährlich für Körper und Seele erkennen; der Grundsatz der Sittlichkeit endlich bäumt sich auf gegen jede Thierquälerei aus immer welchen Gründen. Nicht zum Thierquäler und Peiniger hat die göttliche Weltordnung den Menschen bestellt; weise und gut hat sie ihn erschaffen.

Wenn ich nun auch das Recht der Selbstvertheidigung und für die jetzige naturwidrig lebende und in den eingeimpften Vorurtheilen irrende Menschheit das Tödten der schädlichen Thiere durch den Menschen, als durch die verkehrten Verhältnisse geboten, zugebe, so muss ich doch darauf bestehen, dass man bei der Wahl der Mittel zu dem grausamen Zwecke wenigstens die Forderung der Menschlichkeit berücksichtigt. Jedermann kann es fordern — und Sache der Thierschutzvereine ist es, dies in ihr Programm aufzunehmen, — dass beim Fangen solcher Thiere grausame Fangmittel und Marterwerkzeuge nicht benutzt werden, sondern nur solche, die den sofortigen, schmerzlosen Tod des Geschöpfes zur Folge haben. Ich berufe mich auf das Urtheil von Sachverständigen, wenn ich behaupte, dass derartige Fallen für jeden Thier-

fang bestehen, und dass dieselben oft nur aus Gründen der Bequemlichkeit nicht benutzt werden. Für den Fuchsfang ist es der Schwanenhals, für den Marder die Prügelfalle und für den Iltis die sogenannte Studentenfalle. Aber für immer ausgeschlossen sollten längst die grausamen Haken mit dem daraufgespiessten Köder sein, der den Fuchs zum Sprunge verleitet und ihn am Unterkiefer aufspiesst, bis er sich jammervoll zu Tode zappelt. Grausam und zu verbieten sind auch die sogenannten Tellerfallen auf dem Sprung, in denen sich die Thiere an den Pfoten fangen und dann so sehr in Wuth gerathen, dass sie sich den gequetschten Lauf selber durchbeissen, sich also selbst zerfleischen, um nicht in Gefangenschaft zu gerathen. Verpönt sei auch die sogenannte Hohlfalle, in der das gefangene Thier verzweiflungsvoll umherrast; beseitigt seien endlich unsere gewöhnlichen Ratten- und Mäusefallen, bei denen die Thür einfach hinter das gefangene Thier zuschlägt. Man bereitet dem Thiere angstvolle Stunden, und solchen Qualen gegenüber ist der Tod wirklich eine Erlösung. Es giebt Werkzeuge, die das Thier sofort tödten, also benutze sie der Mensch.

Und nun noch ein dringliches Wort über das Fangen der Käfer und Schmetterlinge, über das Spiessen und Spannen der Eulen und Falter. Jugendlicher Uebermuth, kindisches Unwissen verursachen gerade hier grausame Qualen. Man mache die Buben auf ihre Gefühllosigkeit und Hartherzigkeit aufmerksam, lebende Thiere auf Nadeln zu spiessen und auf Bretter zu spannen. Man kläre sie darüber auf, dass der Tabakssaft und der Aether die Thiere nur für den Augenblick betäuben. Ich möchte die Eltern davor warnen, den Kindern Netze und Nadeln zu schenken. Die gedankenlose Sammelwuth verurtheilt sich selbst am besten, das Interesse der Sammler ist bald erkaltet, und so gehen denn all die mühevollen Sammlungen denselben Weg: sie verkommen in Staub und Moder. Und mancher Bube hat bei diesen Exkursionen das erste Probestück von Grausamkeit gezeigt.

„Der Knabe gewöhnt sich", sagt unser Aller Freund Alfred von See-
„feld, „von frühester Jugend an an das Tödten und an das Quälen und
„Martern der Kreatur, — später wird er ein leidenschaftlicher Jäger
„werden, möglicherweise ein guter Soldat — und das Gebot „Du sollst
„nicht tödten" wird ihm niemals Kopfschmerzen machen".

Und hätte der unmuthige Knabe sich nicht ebenso gut im Feld und Wald herumtummeln können! Konnte er nicht beobachten und lernen, ohne zu spiessen, zu quälen und zu tödten. Er suche doch Steine und Mineralien; er sammle doch Pflanzen und bestimme sie; er pflanze Schösslinge und süe Aepfelkerne und Pflaumensteine in die Erde, um das geheimnissvolle Walten der Natur kennen zu lernen. Und wenn es durchaus Thiere sein müssen, so suche er doch Raupen, füttere sie und sehe, wie sich daraus Puppe und Schmetterling entwickelt. Ich halte dies für einen wohl zu beachtenden Gesichtspunkt bei der Erziehung der Jugend.

Sehr dankbar bin ich dem Neuen Hamburger Thierschutzverein für das

von ihm herausgegebene Flugblatt, in welchem auf die Qualen der Thiere in den Schlachthäusern und in der Küche hingewiesen wird. Diese kleine empfehlenswerthe Schrift bestärkt mich in meiner Ansicht, dass die Vegetarier sehr viele Anhänger schnell gewinnen würden, wenn sie öfters Exkursionen in die öffentlichen Schlachthäuser unternähmen. Ein wahrer Thierfreund muss sich zwar dagegen sträuben, diese Häuser voll Blut, diese Stätten der Grausamkeit zu betreten; aber nun muss auch Opfer bringen können, wenn es gilt, derartige himmelschreiende Rohheiten ans Licht zu ziehen, wie sie vom Hamburger Verein erwähnt werden. Es soll nämlich an manchen Orten in der Uebung sein, mittels Haken die Schlachtthiere einzufangen und lebende Schweine an den Hinterbeinen aufzuhängen. Ich halte es fast für unmöglich, dass der Mensch schon so weit verroht ist. Aber was ist seiner entfesselten Gier nicht Alles möglich!

Wenn nun der Hamburger Thierschutzverein noch zum Schluss eine Anweisung zum Schlachten in den Haushaltungen giebt, so finde ich das einfach abgeschmackt. Für diese Aeusserungen eines Thierschutzvereines giebt es keine Kritik. Nur einige Thatsachen und Erwägungen möchte ich als Antwort darauf anführen.

1. Die grössere Hälfte aller Menschen würde sich entsetzen, wenn sie das Schlachten nach den humanen (!) Anweisungen des Thierschutzvereins sehen oder gar selbst ausführen würde, und Mancher würde sich den Appetit auf Gänseleberpasteten oder Poulardenbraten für immer verderben.
2. Es giebt zum Glück noch sehr viele Menschen, die das Schlachten auch trotz der weisen Rathschläge des Neuen Hamburger Thierschutzvereins nie lernen werden.
3. Ich kenne einen Herrn, der in Ohnmacht fiel, als er nach Hamburger Vorschrift einer Taube den Hals umgedreht hatte, und das Thier ohne Kopf noch angstvoll einige Zeit herumflatterte. Das Hamburger Flugblatt sagt zwar, dieses Herumspringen des Thieres sei kein Zeichen eines bewussten Schmerzes. Ich will darüber nicht streiten, sondern nur die Thatsache feststellen, dass es meinem Freunde und Gewährsmanne seitdem unmöglich ist, auch nur einen Bissen Fleisch über seine Lippen zu bringen.
4. Mir wird glaubhaft von einem jüdischen Schächter in einer östlichen Provinz berichtet, den sein tägliches Mordhandwerk zu einem konsequenten Vegetarier gemacht hat.*)

Auf diese Weise werden treue Vegetarier geworben. Denn nur der darf sich Vegetarier nennen, der in dem bedingungslosen Aufgeben der Fleischspeise für alle Zeiten felsenfest steht. Es ist das wirklich mehr als

*) Verfasser konstatirt an dieser Stelle übrigens mit aufrichtiger Freude, dass der Begründer und Vorsitzende des Neuen Hamburger Thierschutzvereins inzwischen Vegetarier geworden ist.

eine *„Modesache“*, wie ein hiesiger Hofprediger unlängst über die vegetarische Bewegung zu urtheilen beliebt hat! *Nicht Modesache, Herr Hofprediger, nein Herzenssache ist es und die unerlassliche Vorbedingung zur Erlösung der Menschheit.* Herr Professor Virchow irrt gewaltig, wenn er uns Vegetariern auch diejenigen beizählt, die sich blos „gelegentlich“ an dem Genusse eines Stück Bratens ergötzen. Die verschiedenen Richtungen der vegetarischen Bewegung gestehe ich gerne zu, sie erklären sich aus den verschiedenen Beweggründen zur Aufgabe des blutigen Mahls. In dem Einen sind wir einig.

Nur der Vegetarier ist seinem Wesen nach ein wahrer Thierfreund und ein echter Thierschützer. Nur er kann herzensrein und vorurtheilsfrei die letzten Folgerungen ziehen bei der Lösung einer Frage, die in den letzten Jahren von Gelehrten und Laien, von Thierschutzvereinen und von allen Freunden der Humanität lebhaft erörtert ist: ich meine die *Vivisektionsfrage*.

Was sind Vivisektionen? Das Wort bedeutet, einfach übersetzt, *Zerschneidung des Lebendigen*. Im weiteren Sinne umfasst der Begriff alle Experimente an lebenden Thieren — Verbrennen, Verbrühen, Erfrieren, Bauchaufschlitzen, Hufeisreissen, Augenausstechen, Gehirnabtragen u. s. w. — kurz alle Thierversuche, die angeblich im Namen der Wissenschaft und angeblich zum Wohle der leidenden Menschheit täglich und immer wiederholt von gelehrten und ungelehrten Händen in haarsträubend grausamer Weise namentlich an Hunden, Pferden, Kaninchen und Katzen gemacht werden. Für den Vegetarier steht der wissenschaftliche Unwerth und die praktische Unverwendbarkeit dieser Thierquälerei fest. Diejenige Wissenschaft kennzeichnet und verurtheilt sich selbst, die das ewige Gesetz der Sittlichkeit und Menschlichkeit täglich in so brutaler Weise verletzt.

Sehn Sie doch die wahren Triebfedern dieser grausamen Spielereien an! Wissenschaftliche Neugierde gepaart mit dem Egoismus, sich durch Aufstellung irgend einer neuen Theorie einen Namen zu machen, das sind in den meisten Fällen die wahren Ursachen. Und was sind das für Theorien, die da zum Wohle der Menschheit auf Kosten der Sittlichkeit aufgestellt werden! Dass ein bewusst fühlendes Thier seelenblind werde, wenn ihm ein Viertel des Gehirns zerstört wird, und seelentaub, wenn ein anderes Viertel beseitigt ist; dass die Knochen nachwachsen, wenn dem Thiere die Augen ausgestossen würden; dass der Hund so anhänglich und treu seinem Herrn sei, dass er ihm noch die Hände leckt, selbst wenn er die wahnsinnigsten Schmerzen erleidet; dass Katzen ebenfalls toll gemacht werden können, wenn sie nur hinreichend gemartert und gepeinigt werden: Das sind so einige Beispiele. Man weiss, wie oft solche Theorien wieder umgestossen werden, und man hat von ihnen genau soviel zu halten, wie von den Verirrungen früherer Zeiten und von den unglaublichen Vorurtheilen in den heutigen Lebensanschauungen, die zum grossen Theil in derartigen Theorien und Hypothesen wurzeln.

Es empört das menschliche Herz, wenn man den Bericht des Professor Goltz über seine Thierversuche liest, der mit den Worten schliesst:

„Ich unternehme diese Gehirnverstümmelungs-Versuche zu dem Zwecke, „um dem berühmten Physiologen Flourens seine irrigen Ansichten zu „widerlegen."

Jener war also durch seine Vivisektionen zu einem ganz anderen Resultate gekommen als dieser. Wunderbar schön drückt Goethe diesen Gedanken aus, wenn er in seinem Faust sagt:

„Geheimnisvoll am lichten Tag,
„Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben
„Und was sie Deinem Geist nicht offenbaren mag,
„Das zwingst Du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben."

Und nun vergegenwärtige man sich, dass in dem erwähnten Falle diese Verstümmelungen sämmtlich an lebenden, bewussten, nicht narkotisirten Thieren gemacht wurden, da das Gehirn in allen Fällen, in denen es sich gerade um seine Thätigkeit handelt, eben durch das Narkotisiren nicht unthätig gemacht werden darf.

Hier in Berlin zeichnet sich gegenwärtig durch diese Gehirnversuche an lebenden Hunden und Affen ein bekannter Professor aus. Derselbe hat das Absägen der Schädeldecken und die schichtweise Abtragung des Gehirns von wohlgemerkt fühlenden, nicht betäubten Thieren zu seiner täglichen Lebensaufgabe gemacht, um einige Theorien von der Abhängigkeit gewisser Muskelpartien von einem Theile des Gehirns, von der Vertheilung der fünf Sinne auf gewisse Gehirnflächen, von der stückweisen Arbeit des Gehirns als Sammelkörper verschiedener Funktionen hinzustellen und um zu beweisen, dass das gequälte Thier das Augenlicht verliert, wenn ihm eine gewisse Partie des Gehirns abgetragen und weggespült wird. Wie mag das Gehirn dieses grossen Professors, der Aehnliches dereinst bei Menschen bestätigt zu finden hofft, beschaffen sein! Wie ist es möglich, sich solche Verübungen als tägliche Beschäftigung frei zu wählen!

Aus voller Ueberzeugung pflichte ich dem Dr. Nagel bei, der die Ausbeute all dieser Experimente gleich Null setzt und der eine thatsächliche Bereicherung der Wissenschaft und der Heilkunde durch Beobachtungen am Krankenbette und durch die darauf folgende Untersuchung der Leichen von Blinden, Taubern, Wahnsinnigen u. s. w. konstatirt. Wenn aber diese Theorien auf nicht grausame Weise ebenso gut zu finden und richtiger zu beweisen sind, als durch Vivisektionen, so darf das grausame, vielleicht aber etwas bequemere Mittel niemals angewendet werden.

Aber zum Heil der leidenden Menschheit sollen diese grausigen Dinge geschehen! Man beweise dies doch erst positiv! Was für ein Lärm ist beispielsweise mit den Billroth'schen Magenresektionen an krebskranken Menschen gemacht worden! Diese Zerschneidungen des Magens hatten vorhergegangene Thierversuche zur Voraussetzung. Und was ist das endgiltige Resultat dieser Resektionen, die die ganze Welt in Aufregung gebracht hatten? Die eine Hälfte der Operirten verstarb unter den Händen des Professors, die übrigen

quälten sich noch einige Wochen hin und gingen dann zu Grunde. Thatsächlich lebte 3 Monate nach der Operation Niemand mehr von diesen vielbeneideten Krebskranken. Da ist doch wirklich das Verdienst der Professoren Esmarch in Kiel und Benecke in Marburg nicht hoch genug anzuschlagen, die jede Art von Krebs, wenn noch nicht edle Organe wesentlich verletzt sind, ohne Operation und Medizin, durch einfache Pflanzendiät heilen. Und die vegetarischen Aerzte thun dies schon seit vielen Jahrzehnten und betonen es, dass der Krebs bei naturtreuer Diät thatsächlich unmöglich sei.

Die heutige Medizin mit den starken Giftverordnungen und mit ihrem Herumexperimentiren ist thatsächlich keine *„Heilkunde"*, eher eine *„Unheilkunde"*. Die Vertreter dieser Wissenschaft glauben noch immer ein Mittelchen für jede Krankheit zu finden und wollen nicht einsehen, dass Krankheiten naturnothwendige Folgen naturwidriger Lebensweise sind, die einzig durch die Natur, durch die Beseitigung alles Naturwidrigen und durch Herstellung alles Naturgemässen heilen. Sie schwören jetzt zur Veränderung auf das Prinzip der „Lokalisation der Krankheit", und die immer grösser werdende Menge von Spezialärzten beweist, dass dieser Lokalübel und Spezialkrankheiten allerdings immer mehr werden. Wenn nun Professor Virchow dieser neueren Medizin und ihren Vertretern unlängst auf dem internationalen Aerztekongress in London Weihrauch spendete und die Nothwendigkeit der Vivisektionen für die lokalisirende Therapie darlegte, *wenn er dann den der Wissenschaft gemachten Vorwurf, sie verstosse gegen das Gefühl, gegen die Moral und gegen die Religion, nicht widerlegen kann*, so folgt daraus, da wahre Wissenschaft mit der Moral nicht in Konflikt kommen kann, dass die aufgestellte Theorie der lokalisirenden Therapie wieder eine Irrlehre ist, über die eine spätere Zeit hinweggehen wird.

Wenn die Lobgesänge Virchow's mit den Thatsachen übereinstimmten, warum nimmt denn die *Zahl* derer, die von der heutigen Medizin sammt ihren Erfolgen Nichts wissen wollen, beständig zu? Wo sind denn die Erfolge dieser modernen Wissenschaft? Mütter, die nicht im Stande sind, ihre Kinder zu stillen; schwache, hinsiechende Kinder, von denen ein Drittel im ersten Jahre und fast ein zweites Drittel bis zum sechsten Jahre wieder stirbt; schwindsüchtige Jünglinge, bleichsüchtige Mädchen, ein entnervtes, frühaltendes Geschlecht mit Krankheit bei Reich und Arm, dort als Folge des Müssiggangs und der Ueberfütterung, hier als solche der Noth und des Elends: das ist das schnell hingeworfene aber richtige Bild der heutigen Gesellschaft.

Und wie segensreich könnten die Aerzte wirken, wenn sie dem Menschen sagten, dass er sich ganz allein gesund erhalten und gesund machen könne durch naturtreue Lebensweise, wenn sie nicht mit Giften am menschlichen Körper herumexperimentirten, die dann an schuldlosen Thieren vorversucht werden müssen!

Mit welchem Rechte darf man denn überhaupt von Versuchen an gemarterten Thieren auf die Anwendbarkeit derselben beim Menschen schliessen!

Wenn einem Schwein das Arsenik thatsächlich Nichts schadet, folgt daraus gleich, dass dieses Gift für den Menschen gefahrlos sei? Und wenn ein gesunder, kräftiger Hund eine Operation übersteht, muss sie denn ein kranker, entkräfteter Mensch ebenfalls aushalten?

Mit welchem Rechte ist denn der Mensch befugt, das schuldlose Thier büssen zu lassen für die Folgen des eigenen Abfalls von der Natur? *Heiligt denn der angebliche aber noch unerwiesene gute Zweck auch ein durch und durch unsittliches Mittel*, durch welches jährlich Hunderttausende von Geschöpfen freventlich gepeinigt werden?

Aber die Herren Professoren, ja alle medizinischen Fakultäten erklären die Vivisektionen für nothwendig und unentbehrlich. Sie vergessen aber, dass sie, die sich selbst dieses Recht zuerkennen, die Angeschuldigten sind. Sonderbar war es darum von der Reichstags-Petitions-Kommission 1880, über die eingelaufenen Petitionen um Beseitigung der Vivisektion lediglich das Gutachten eines Professors der Medizin zu hören und darauf über diese Gesuche einfach zur Tagesordnung überzugehen. Auch die Menschenfolter wurde von den Juristen des vorigen Jahrhunderts für nothwendig gehalten und die Kirche glaubte auf Hexenprozesse und Folterwerkzeuge nicht verzichten zu können. Aber wie diese barbarischen Menschenquälereien vor dem Andrängen der Humanität gefallen sind, so wird auch die Vivisektion, dieser Schandfleck der heutigen Kultur, beseitigt werden, und man wird es im kommenden Jahrhundert nicht glauben, dass eine derartige Barbarei im 19. Jahrhundert noch möglich war.

Es gereicht mir zur freudigen Genugthuung, konstatiren zu können, dass in allerjüngster Zeit der berühmte Aesthetiker Friedr. Theod. Vischer ganz entschieden Stellung gegen die Vivisektion genommen hat. Er sagt in seinem Werke: „Altes und Neues" Stuttgart 1881, auf Seite 220 ff. wörtlich Folgendes:

„Die armen Hunde bringen mich auf die Frage der Vivisektion, da „sie ja ihre häufigsten Opfer sind. Es ist dies eine der schwierigsten „Fragen im ethischen Gebiete des Thierschutzes. Denn zwei Sätze stehen „einander diametral entgegen, die doch beide gleichen Anspruch auf „Geltung haben, bilden also diesen vollen Widerspruch, den wir eine „Antinomie nennen. Der eine Satz heisst: Vivisektion ist empörende, „ja scheussliche Grausamkeit. Das menschliche Gefühl wird sich ewig „dagegen auflehnen. Der andere: sie ist ein unentbehrliches, unersetzliches Mittel der Wissenschaft — der Physiologie — und ebenso des „Fortschritts der Heilkunst.

„Den Widerspruch zwischen beiden Sätzen abzuschwächen, sagen die „Physiologen, die Vivisektion werde nicht so häufig vorgenommen, als man „meint; auch werde gewissenhaft dafür gesorgt, dass keine unberufene „Schülerhand sie vornehme. Diese letztere Versicherung will nicht recht „vorhalten, denn es ist doch sehr zu zweifeln, ob es möglich sei, die

„akademischen Zuhörer von eigenmächtigen Versuchen abzuhalten. Doch „es sei: die Abschwächung soll Gewicht haben und mehr noch: nehmen „wir an, geben wir zu, der zweite Satz selbst sei von so entscheidender „Kraft, dass der erste dadurch entkräftet sei, also eine Antinomie nicht „vorliege. Das Gefühl möchte sich also immerhin regen, aber es müsste „schweigen. Nun aber steigt eine Frage auf, die so grosse Schwierig„keiten bereitet, dass diese Lösung wieder zweifelhaft wird. Hat eine „schmerzvolle Sektion an einem lebenden Thiere den beabsichtigten Erfolg „gehabt, hat sie zu einer physiologisch belehrenden und therapeutisch „nützlichen Entdeckung geführt, dann hat sie das Ihrige gethan, der „höhere Zweck ist erreicht, und jedes arme Thier, das noch mit der „Absicht gemartert wird, den Aufschluss zu finden, der bereits gefunden „ist, bietet umsonst, jedes weitere vivisektorische Experiment ist reine, „unentschuldbare Grausamkeit. Wir nehmen dabei an, und dürfen an„nehmen, dass es eine Autorität, ein bewährter und anerkannter Physiologe „sei, der die Entdeckung gemacht und publizirt hat. — Könnt Ihr uns „nun dafür stehen, dass in solchem Falle nicht trotzdem der Versuch aufs „Neue vorgenommen, unbestimmbar oft wiederholt wird? Habt Ihr Mittel, „dies zu verhindern? Ich zweifle sehr; ihr könnt es nicht verhindern, „könnt Unterlassung des müssigen Wiederholens nicht verbürgen, ja es „wird in Wahrheit nicht möglich sein, in dieser Richtung eine Grenze „zu setzen, jeder schneidlustige Physiologe wird für sein Messer die Ent„schuldigung bereit haben, diese Entdeckung sei zwar gemacht, aber die „Wiederholung könne zu anderen, weiteren führen. Es folgt, dass man „Missbrauch in dieser Richtung nicht abhalten kann, wenn man den Ge„brauch überhaupt einmal gestattet hat; es öffnet sich so dem Auge ein „unabsehbares Feld unnöthiger, unnützer, grauenerregender Thiermisshand„lung, und wir sind auf den ersten der zwei Sätze als einen vollgiltigen zu„rückgeworfen. Jetzt nehme ich auch den obigen Zweifel wieder auf, ob es „möglich sei, unberufene Schülerhände von den grausamen Versuchen ab„zuhalten, verbinde ihn mit dem eben ausgesprochenen Einwand und „sage: Der Aufschrei des empörten Menschengeschlechts ist doch im Recht, „es bleibt doch dabei, jeder Schmerzenslaut des namenlos gequälten Thiers „ist eine Anklage gegen die Wissenschaft, dass sie, welche die Hüterin „der Humanität sein sollte, Anleiterin zur Unmenschlichkeit wird. Und „wenn es so steht, dann wird man auch sagen dürfen: lieber etwas „weniger lernen und lieber einige Menschen weniger heilen, als den „Seelen einen Schaden unendlicher Art zufügen; denn ein solcher ist „doch wohl die Abstumpfung gegen das Mitleid."

Aufrichtige Hochachtung einer solchen offenen Sprache! Man sieht diesen Mann mit sich ringen, um das Rechte zu finden, es hat ihn manch heissen Seelenkampf gekostet, bis das Gute und Wahre gesiegt. Entschieden tritt er jetzt für die Sache der Humanität ein und fordert die vollständige Beseitigung

der Vivisektion. Er glaubt noch damit ein Opfer zu bringen. Der Vegetarier dagegen hat eingesehen, dass alle Quälerei und Marterei der Thiere überflüssig und schädlich sei. Viele Feinde der Vivisektion sind in Konsequenz ihrer Agitation Vegetarier geworden; ich erinnere an Elpis Melena, an den Dr. med. Grysanowsky (Jatros), u. a. Viele Freunde hat die Bewegung uns gebracht, ich nenne nur den Namen des Meisters der Tonwelt: Richard Wagner.

Geradezu wiederlich berührt mich das Gefasel eines vielgelesenen Berliner Blattes*), das sich unlängst so vernehmen liess:

„Das intelligentste unserer Hausthiere, der Hund, wird von den Physio„logen mit Vorliebe zu den behufs Erforschung des lebenden Organismus „angestellten wissenschaftlichen Experimenten verwendet. Wie nun die „gelehrten Herren an dem Hunde ihre Beobachtungen anstellen, so macht „andererseits auch der Hund an den Menschen seine Beobachtungen. Er „sieht, dass die Männer der Wissenschaft sich mit ihm angelegentlich „beschäftigen und sich für ihn interessiren, das scheint ihm offenbar „Freude zu machen, und er fühlt sich dabei zu den Männern hingezogen. „Wird ihm bei einem der an ihm angestellten Versuche Schmerz be„reitet — was übrigens mit Zuhilfenahme aller bisherigen Erfahrungs„sätze der Physiologie nur in dem geringsten und zu dem Versuchszweck „unumgänglich nothwendigsten Maasse geschieht — dann gewinnt der „Hund instinktiv das Gefühl, diese Operation werde wohl für die Er„haltung seiner Gesundheit geboten sein und erträgt deshalb ohne Sträu„ben selbst sehr schmerzhafte Nervendurchschneidungen. Mit freudigem „Bellen springt er an seinen Experimentator heran, bezeigt ihm auf seine „Weise seine Anhänglichkeit und Treue und springt aus freiem Willen „schon auf den Operationstisch, um die gewohnte Manipulation an sich „vornehmen zu lassen. Ja es ist vorgekommen, dass ein solcher Hund, „auf den Tisch springend, einen anderen Hund, mit dem sich der For„scher gerade noch beschäftigte, ... aus Eifersucht oder Ehrgeiz „fortgebissen hat, um nur selbst so schnell als möglich zu der Operation „zu gelangen und damit die Aufmerksamkeit des Experimentators auf „sich zu lenken. Um ungläubigem Lächeln vorzubeugen, wird bemerkt, „dass die oben geschilderten Beobachtungen aus dem Munde eines der „bedeutendsten hiesigen Physiologen stammen".

Eigenthümliche Blicke in das Seelenleben der Thiere! Soll man lachen über die Ignoranz des Reporters oder über die Unverschämtheit des Physiologen, der dem Publikum ernsthaft zu versichern wagt, die Hunde bissen sich gegenseitig fort, nur um eher heranzukommen, damit ihnen im bewussten Zustande die Schädeldecken abgesägt und das Gehirn schichtweise abgetragen würde, damit sie verbrüht oder allmählich durch die Hitze des Ofens verwürde,

*) Wie Redner nach dem Vortrage erfuhr, hat das betreffende Blatt den Artikel einige Tage später selbst desavouirt.

lexent, damit ihnen die Augen ausgestossen und die Nerven durchschnitten würden. Zur Ehre der Presse konstatire ich, dass kein einziges Blatt weiter diesen blutbeschmutzten Waschzettel „eines der bedeutendsten Physiologen" abgedruckt hat.

Da ist doch die feuilletonistische Plauderei Karl Vogt's, die dieser im Mai v. J. in der Neuen freien Presse veröffentlichte, noch mindestens pointenreich und anregend. Der Genfer Professor fällt mit seinem ganzen Gewicht für die Vivisektion ein. Er beginnt mit Schimpfen auf „die Gegner, die nimmer hören wollen", er raisonnirt auf „immer dieselbe Partei der Dunkelmänner die unter Augenverdrehen jeder weiteren Entwicklung der Wissenschaft flucht" u. s. w.

Aber Herr Professor, uns Vegetarier können Sie doch nicht unter die Dunkelmänner verstreten; denn wir sind es ja eben, die Licht hineinbringen in die Vivisektionsställe wie in die Schlachthäuser, und einer Wissenschaft, die täglich roh und grausam das erste Gebot der Humanität verletzt, kann man allerdings keinen Segen wünschen.

Der Professor spricht dann in seiner Weise von der „heutigen Richtung der verirrten Sentimentalität", und wirft um sich mit Phrasen wie „Gefühlsduselei". Nun Herr Professor, täglich sagen sich mehr Leute los von der verirrten Medizinmannheilkunde und der Gegensatz von Sentimentalität und Gefühlsduselei ist wissentliche, gewissenlose Rohheit.

Und nun entwirft er ein Entsetzen erregendes Bild von den Qualen der Vivisektion in diabolisch lustiger Weise, als ob er ein launiges Reisecalembour zu erzählen hätte, und führt dann die bereits gekennzeichneten Gründe der physiologischen, pathologischen und medizinischen Wissenschaft ins Feld. Zum Schluss wird Karl Vogt ebenso wahr wie interessant, wenn er die Frage der subjektiven Berechtigung zur Agitation gegen die Vivisektion aufwirft:

„Haben jene Leute ein Recht, über die Grausamkeit der Vivisektion „herzuziehen, die den lebendigen Hunden und Katzen Ohren und Schwänze „kürzen lassen; die sich täglich an dem Genusse des Fleisches von einem „verstümmelten Thier erfreuen, dem ein grausamer Schnitt in der Jugend „unter entsetzlichen Schmerzen die Lebensfreude geraubt hat, um das „Thier besser mästen zu können".

O wir sind Ihnen dankbar, Herr Professor, für die Konstatirung der Thatsache, „dass es kein einziges wildes Volk giebt, welches die Verstümmelung der „Thiere systematisch in dem Masse zur Fleischproduktion betreibt, wie „es jetzt die christliche Welt thut".

O herrlich weit sind wir doch mit unserer modernen Kultur gekommen.

Ein zweiter Artikel Karl Vogt's in der N. fr. Pr. im Juni 1880 ist geschrieben, als wenn er ursprünglich ein Flugblatt der Vegetarier hätte werden sollen. Er sagt darin wörtlich:

„Landwirthschaft und Viehzucht verstümmeln die Thiere nach Millionen, „bei vielen Männchen und Weibchen, bei anderen nur die übergrosse

„Anzahl der Männchen. Millionen von Gänsen wird eine tödtliche Leber-„krankheit durch exquisit grausame Behandlung angezüchtet. Die Zahl „der Opfer, welche die Wissenschaft fordert, ist verschwindend klein „gegenüber der Zahl, welche von Landwirthschaft und Viehzucht auf „dem Altar des Magens gebracht werden. Millionen von Menschen müs-„sen, wenn Eure Theorie richtig ist, versteckte, gefühllose Barbaren sein, „weil sie solche grausame Operationen täglich vollziehen und vollziehen „lassen. Ich sage Euch also: Beweist mir vor allen Dingen, dass Ihr „jede Thierverstümmlung, sei es zu welchem Zwecke es wolle, von Grund „Eurer Seele verabscheut, esst weder Ochsen-, noch Hammel-, noch „Schweinefleisch, entsagt den Gänseleberpasteten, den Kapaunen und „Poularden. Heuchelt also nicht und entsagt zuerst und sorgt dafür, „dass auch Andere entsagen, und wenn Ihr das gethan, dann wollen wir „weiter reden. Ich überlasse es einem Jeden, nach seiner Façon selig „oder ein Narr zu werden; ich gestehe ohne Sehen, dass ich gemästetes „Ochsenfleisch magerem Kohlfleisch vorziehe, ohne bei dem Genusse an „die vollzogene Verstümmlung zu denken, so wie ich beim Genusse einer „wissenschaftlichen Errungenschaft nicht an die Hunde, Katzen oder „Hühner denke, die zur Erlangung eines Resultats haben dienen müssen. „Ich habe keine Vorschläge zu machen, weil ich die Dinge belassen will, „wie sie sind. Und so rufe ich Euch zu: Wenn es Euch wirklich Ernst „ist, so kümmert Euch zuerst um die Millionen verstümmelter Hausthiere, „ehe Ihr über die Hunderte verstümmelter Versuchsthiere Thränen ver-„giesst".

Sapienti sat. Den Vorwurf der Verschleierung und Entstellung der Thatsachen kann man dem lustigen Professor nicht machen. Er ist in seinem Cynismus wenigstens offen, und das ist nicht hoch genug anzuerkennen. Deckt er doch entsetzliche Missbräuche und Quälereien auf, die so manchem Liebhaber des Beafsteeks und der Pastete den Bissen verekeln müssen. Also unseren Dank dem Herrn Professor.

Und nun, verehrte Anwesende, mögen Sie bereits auf dem radikalen Boden des konsequenten Thierschutzes stehen, oder möge mein heutiger Vortrag Sie erst anregen, über das Verhältniss des Menschen zur Thierwelt nachzudenken: *Sie alle werden zugestehen, dass das Loos der gequälten Kreatur himmelschreiend ist und unser energisches Einschreiten erheischt.* Erst nachdem Sie den unter Ihnen stehenden Thieren gerecht geworden sind, haben Sie das Recht auf eine Verbesserung Ihrer sozialen Lage zu bestehen. *Jeder Reform muss also die Selbstreform vorausgehen.* Bessern wir uns und unsere Umgebung! Hoffen wir auf die Macht der Wahrheit! Die Tugend wird siegen!

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Für Vegetarismus und Humanität kämpfen:

Ghrizès, Thalysia. Bearbeitet von Robert Springer. Berlin bei Otto Janke. ℳ 6.—

Gustav Struve, Pflanzenkost. Die Grundlage einer neuen Weltanschauung. Stuttgart bei Auer. ℳ 2.—

Theodor Hahn, das Paradies der Gesundheit. Cöthen bei Paul Schettler. ℳ 3.—

Dr. med R. Nagel, das Fleischessen vor dem Richterstuhle des Instinkts, der Vernunft und des Gewissens, der Religionsgeschichte und der Naturgeschichte. Berlin bei Otto Rabe, Hagelsbergerstr. 42. 75 ₰

Der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen in allen ihren Arten; ebenda. 50 ₰

Ed. Baltzer, die natürliche Lebensweise. Rudolstadt bei Hartung & Sohn. 1.20 ₰

Alfred von Seefeld, Altes und Neues über vegetarische Lebensweise. Hannover bei Schmorl & von Seefeld. 40 ₰

Robert Springer, Wegweiser in die vegetarische Litteratur. Grötzingen in Baden bei Ed. Baltzer. 60 ₰

Meta Wellmer, die vegetarische Lebensweise und die Vegetarier. Cöthen bei Paul Schettler 80 ₰

Dr. med. Dock, Sittliche und gesundheitliche Bedeutung des Vegetarismus. Leipzig bei Theobald Grieben Nachf. ℳ 1.40.

Dr. Horn, der Vegetarismus, mit Anhang von Dr. med. Rißinger. Stuttgart bei Wittwer. 60 ₰

Dr. med. Grysanowski, das ärztliche Conzil in London 1881. Hannover, Schmorl & von Seefeld. 50 ₰

Elpis Melena, Gemma, eine Novelle, München bei Franz. 2 ℳ

A. Niemann, eine Emanzipirte; Roman in 2 Theilen. Stuttgart bei Bonz & Co. 5 ℳ

Ernst von Weber, die Folterkammern der Wissenschaft. Leipzig bei H. Voigt.

Dr. med. G. Hammer, die Vertheidiger der Vivisektion und das Laienpublikum; ebenda.

E. Arnoldt, Die Vivisektion vor dem Forum der Logik und Moral; ebenda.

R. Knoche, die wissenschaftliche Thierfolter. Hannover bei Fr. Culemann.

Richard Wagner, Religion und Kunst nebst einem Nachtrage „Was nützt diese Erkenntniss". Bayreuth, Bayreuther Patronatverein.

Offener Brief an Ernst v. Weber über die Vivisektion. Leipzig, H. Voigt.

Für Humanität und Kultur kämpfende Zeitschriften:

Vereinsblatt, von Ed. Baltzer. Monatsschrift, jährlich 3 ℳ

Berliner Blätter für naturgemässe Lebensweise, Organ des Deutschen akademischen Vegetarier-Vereins. Monatsschrift, jährlich 2 ℳ

Der Thier- und Menschenfreund, Organ des Internationalen Vereins zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. Monatsschrift, jährlich 2 ℳ

Bayreuther Blätter. Redigirt unter Mitwirkung Richard Wagner's von Hans von Wolzogen. Monatsschrift zur Verständigung über die Möglichkeiten einer deutschen Kultur, jährlich 8 ℳ

Beilage

zum VIII. Stucke der Bayreuther Blätter 1882.

Bayreuther Blätter.

(Abonnement bei Redaktion u. Buchhandlungen jährl. ℳ 8.—, halbjährl. ℳ 4.—)

Fünf Jahrgänge (1878—1882),

zusammen zu Mk. 20, einzeln zu Mk. 5,

für Mitglieder und Nichtmitglieder zu beziehen von der Redaktion.

Gesammtinhalt.

Aufsätze von Richard Wagner.

a. Ueber Bayreuth.

Zur Einführung (I. 1). Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876 (I. 12). Wollen wir hoffen? (II. 5). Zur Einführung in das Jahr 1880 (III. 1). Brief an Hans von Wolzogen (V. 4). Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms (V. 7).

b. Ueber Volk und Publikum:

Was ist deutsch? (I. 2). Modern (I. 3). Publikum und Popularität (I. 4, 6, 8). Das Publikum in Zeit und Raum (I. 10).

c. Ueber Kunst und Künstler:

Ueber das Dichten und Komponiren (II. 7). Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen (II. 9). Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama (II. 11).

d. Religion und Kunst:

Religion und Kunst (III. 10). „Was nützt diese Erkenntniss?" (III. 12). Ausführungen zu „Religion und Kunst": 1. Erkenne dich selbst!" (IV. 2); 2. Heldenthum und Christenthum (IV. 9).

e. Ueber „Vivisektion":

Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber (II. 10).

f. Einführungen:

Ein Wort zur Einführung in die Arbeit „über Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" von H. v. Wolzogen (II. 2). Zur Einführung in den Aufsatz über „die jetzige Weltlage" vom Grafen Gobineau (IV. 5).

Andere Hauptartikel.

a. Ueber Bayreuth:

Unsere Lage (I. 1); Im neuen Jahre (II. 1); An unsere Leser (IV. 1); Ein offenes Wort über die Aufführungen des „Parsifal" (IV. 11); Heutiges für Künftiges (V. 1). Von *H. v. Wolzogen*. — Zum ersten Lustrum (IV. 10). Von *H. v. Stein*.

b. Ueber Musik:

Was ist Styl? (III. 1). Von *H. v. Wolzogen*. — Ueber musikalische und unmusikalische Menschen (III. 8, 9). Von *L. Schemann*. — Ueber den musikalischen Styl der Gegenwart (II. 8, III. 3); Symphonie und Drama (IV. 2). Von *J. Rubinstein*. — Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876 (Rheingold: III. 5, 6, 7, 9, 11; Walküre: IV. 4, 7, 8, 9; Siegfried: V. 9 ff). Von *H. Porges*. — Die Harmonik Richard Wagner's (IV. 6). Von *C. Mayrberger*. — Ueber Theil Wiederholungen (IV. 2). Von *W. Langhans*. — Die Musik in England (IV. 3). Von *E. Dannreuther*. — Cherubini (V. 1). Von *L. Schemann*. — Kritik: „Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen R. Wagner's", besprochen von *H. v. W.* (I. 4.) — „Blicke in's Kulturleben" (musikal. Erziehung) von Prof. Dr. A. Freund, besprochen von *H. v. W.* (II. 7, 9). — Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft: Franz Liszt (IV. 10). Von *H. Porges*. —

c. Ueber Sprache, Litteratur und Poesie:

Ueber Verrottung und Errettung der Deutschen Sprache (II. 1–7, 10, 11). Von *H. v. Wolzogen*. — Die Gral- und Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen (II. 1–4). Von *L. Schemann*. — Aus dem „Deutschen Dichterwalde" (III. 1, 4, 6). Von *C. Fr. Glasenapp*. — Shakespeare als Richter der Renaissance (IV. 7); Ueber Goethe's Wanderjahre (IV. 8); Ueber Werke und Wirkungen Rousseau's (IV. 12). Von *H. v. Stein*. — Calderon (IV. 5); Goethe (V. 3, 7). Von *L. Schemann*. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Noch ein Wort zur „Verrottung und Errettung der Deutschen Sprache" (IV. 1). Von *M. Plüddemann*. — Neuere Operntexte (III. 11). Von *Ernst Ludwig*. — Stylproben (V. 5). Von *H. v. Wolzogen*. — Eine „preisgekrönte" Schrift (V. 6). Von *J. H. Löffler*. — Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft: Von der Sperlingsgasse bis zum Krähenfelde (Wilhelm Raabe: IV. 12). Von *H. v. Wolzogen*.

d. Ueber Theater und Drama:

„Nationaltheater" und nationale Kunst (I. 7); Volkstheater und Kunsttheater (V. 2). Von *C. Fr. Glasenapp*. — Das persische Theater (V. 1–7). Vom Grafen *Gobineau*. — Wiener Briefe über das Operntheater (I. 4, 7). Von *U. K. Schembera*. — Ueber die Tragödie (IV. 10). Von *F. Lemmermeyer*. — Zur Erinnerung an Kaiser Joseph II. (III. 11). Von *A. Horawitz*. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes: 1. Feuerzauber (I. 2); 2. Drachenkampf (I. 7); 3. Walhall (I. 8); 4. Bühnenfestspielhaus (I. 9). Von *H. v. Wolzogen*.

e. Ueber Kunst und Werke R. Wagner's:

Gedanken über die Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen R. Wagner's (I. 9). Von *Don José de Letamendi*. — Die Kunstschriften R. Wagner's aus dem Jahre 1849 (II. 4, 6, 8, 12). Von *C. Fr. Glasenapp*. — R. Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstyls (III. 4). Von *B. Förster*. — Andeutungen über R. Wagner's Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums (I. 8); R. Wagner's „der Ring des Nibelungen" (I. 11, 12). Von *O. Eiser*. — Kundry in R. Wagner's „Parsifal" (I. 4, 5); „Der Welt Erbe" (I. 9). Von *J. H. Löffler*. — Senta in ihrem Verhältniss zu Erik und zum Holländer (V. 10 ff.). Von *F. Stade*. — Kritik: R. Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für nationale Kultur, von L. Schemann, besprochen von *H. v. W.* (I. 5). — „R. Wagner und Schopenhauer" von *F. v. Hausegger* (I. 8). Von *E. v. Hagen*. — Beiträge zur Kritik des modernen Kunstgeschmackes: 5. Bühnenweihfestspiel

(I. 10); 6. „Suche dir Gänser die Gans!" (I. 11). Von *H. v. Wolzogen.* — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Zuverlässigkeit der Presse (Siegfried-Idyll: I. 3). Von *H. v. W.* — Offenes Schreiben mehrer Wagnerianer an Herrn von Hulsen (Nibelungen-Aufführungen: V. 3). — Zur Kritik des „Parsifal" (IV. 4, 6, 7, 8, 9). Von *H. v. Wolzogen.* —

f. Ueber die Kunst als Kulturelement:

Ueber die Begründung der Kunst durch die Religion (I. 3, 4, 10). Von *H. Porges.* — Kunst und Wissenschaft (IV. 1). Von *F. t. Hanseggar.* — Kunst und Künstler der Vergangenheit im Lichte einer Kunst der Zukunft (Allgem. Einl.: IV. 11). Von *L. Schemann.* — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Die „Jetztzeit" und das „Kunstwerk der Zukunft" (III. 1). Von *Fr. Kirchner.* — „Aus der Zeit — für die Zeit" (III. 7). Von *L. Schemann.* —

g. Ueber geschichtliche Erscheinungen und Zustände:

Offener Brief an R. Wagner (I. 6). Von *Constantin Frantz.* — Aus unserer Zeit (Einleitung: III. 5; zur sozialen Frage: 6, 7; über den modernen Liberalismus: 11, 12). Von *H. v. Wolzogen.* — Zur Feier des 25. August 1880 (Wittelsbach-Feier: III. 2). — „La renaissance" par le Comte de Gobineau (IV. 1). Besprochen von *H. v. Stein.* — Ein Urtheil über die jetzige Weltlage (IV. 5). Vom Grafen *Gobineau.* — Luther's Pessimismus und Optimismus (IV. 10). Von *Bruno Bauer.* — Luther und die Bauern (V. 1). Von *H. v. Stein.* — Die Ungleichheit der menschlichen Racen (V. 9 ff.). Von *H. v. Wolzogen.* — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Vom „gebildeten" Deutschen (I. 11). Von *O. Schlemm.* — Modernes Wissen (III. 12). Von *H. Herzig.* — Philosophie des Militarismus (IV. 2). Von *Constantin Frantz.* — Ein Parlamentshaus für das deutsche Reich (V. 2). Von *A. Reichensperger.* —

h. Zur Regenerationsidee.

(Vegetarismus. — Vivisektion. — Kolonisation. — Erziehung.)

R. Wagner's Regenerationsidee (IV. 2, 4, 6). Von *R. Springer.* — Ein Chorgesang des Aischylos (II. 12). Von *H. v. Stein.* — Der wissenschaftliche Unwerth der Vivisektionen (IV. 2). Von *R. Nagel.* — Die Thierschutzfrage im Lichte der vegetar. Weltanschauung (V. 1). Von *O. Rabe.* — Die Epidemien als Kulturkrankheiten (V. 5). Von *E. Grysanowski.* — Die Religion des Mitleidens (V. 8 ff.). Von *H. v. Wolzogen.* — Lichtblicke aus der Zeitgenossenschaft: Zum Andenken Friedrich Frobel's (V. 1). Von *A. Wittmer.* — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: Insel Scharfenberg (IV. 1). Von *Leo Alfieri.* — Vivisektion im Reichstag (V. 1). Von *B. Förster.* — Die Härte des Luxus (V. 10). Von *M. Wellmer.* —

Zu b, e, f, g, h:

Stimmen aus der Vergangenheit: Goethe und Schiller (I. 3, 5, 11, 12; III. 2), ges. von *L. Schemann.* — Aus Schiller's „ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" (II. 3), mit Einleitung von *C. Fr. Glasenapp.* — Beethoven und Bettina (II. 5), mitgetheilt von *Dr. Kretzer.* — Voltaire als Wagnerianer (II. 8). Von *F. Vander Straeten.* — Aus E. T. A. Hoffmann's Werken (II. 9, 11, IV. 9). Mit Besprechung von *M. Pfuddemann.* — Thomas Carlyle (III. 3, 7), ges. von *H. v. W.* — Aus G. F. Lessing's „Beiträgen zur Kenntniss der deutschen Sprache" (III. 9). Von *H. v. Wolzogen.* — Luther (III. 10), ges. von *C. Fr. Glasenapp.* — Heinrich von Kleist (IV. 11). Ein Gedenkblatt von *H. v. Wolzogen.* — Aus „Rameau's Neffe" von Diderot (V. 2), mitgetheilt von *F. Ludwig.* — Jean Paul (V. 8). Mit Besprechung von *H. v. Stein.* — Rochlitz: „ein Frühlingstag" (V. 9), mitgetheilt von *K. Alberti.*

Bücher- und Musikalien-Preise

für die Mitglieder des neuen Bayreuther Patronates

vom Jahre 1883 an.

1. Zu beziehen von der Redaktion der „Bayreuther Blätter“:

	ℳ
Bayreuther Blätter, 5 Jahrgänge, zusammen	20.—
einzeln	5.—
— Programm (Bericht und Aufforderung, 1881)	—.10
Richard Wagner, Religion und Kunst, nebst dem Nachtrage: „Was nutzt diese Erkenntniss?“	—.50
Heinrich Porges, die Aufführung von Beethoven's IX. Symphonie unter R. Wagner's Leitung in Bayreuth	—.80
H. v. Wolzogen, Grundlage und Aufgabe des Bayreuther Patronatvereines (Chemnitz, F. Schmeitzner, 1877)	—.50
H. v. Wolzogen, ein Vermächtniss Lessing's (a. d. Bayr. Bl. III, 9)	—.10
— die Religion des Mitleidens und die Ungleichheit der menschlichen Racen (a. d. Bayr. Bl. V, 8 ff.)	2.—
Bayreuth und die Wagner'schen Bühnenfestspiele (Otto Glagau's „Kulturkämpfer“ 1882, Heft 50)	—.50
Otto Rabe, die Thierschutzfrage im Lichte der vegetarischen Weltanschauung	—.50
Nic. Oesterlein, Rheingold und Walküre in Wien	—.50

2. Im Verlage von E. W. Fritzsch, Leipzig:

Richard Wagner, gesammelte Schriften und Dichtungen, 9 Bände	broschirt	30.—
	à Band	3.50
	gebunden	40.—
	à Band	4.50
	Lieferungsausgabe, 45 Hefte à	—.80

3. Im Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig:

C. Fr. Glasenapp, Richard Wagner's Leben und Wirken, neue, um 4 Bogen vermehrte Auflage (incl. Zeit von 1876—1882), 2 Bände	12.—
gebunden	15.—

(Der Nachtrag ist auch einzeln zu ℳ 1.50 verkäuflich.)

4. Im Verlage von W. Weber, Berlin:

Hans von Wolzogen, der Nibelungenmythos in Sage und Litteratur	2.—

5. Im Verlage der Gebrüder Senf, Leipzig:

Hans von Wolzogen, Unsere Zeit und unsere Kunst, 2 Bücher (I. Buch: *Aus unserer Zeit*. Zur sozialen Frage; über den politischen Liberalismus; der Parlamentarismus. II. Buch: *Von unserer Kunst*. In der Gegenwart; Rückblick durch die Vergangenheit (Klassiker und Epigonen); für die Zukunft: historisch-soziale Möglichkeiten (Föderalismus, die Wirklichkeit des Idealismus)	3.—
— was ist Styl? was will Wagner? was soll Bayreuth?	—.80
— die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel (Erläuterungen zum Nibelungen-Drama) 3. Auflage	—.80

	ℳ
Hans von Wolzogen, thematischer Leitfaden durch die Musik von R. Wagner's „Ring des Nibelungen", 1. verb. Aufl.	1.50
— — dass. wohlfeilere Ausgabe	1.—
geb.	1.50
— — englische Uebersetzung des Vorigen, von E. v. Wolzogen	1.60
— — Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik von R. Wagner's „Tristan und Isolde", 2. Aufl.	—.60
— — thematischer Leitfaden durch die Musik des „Parsifal", 3. Aufl.	1.60
gebunden	2.40
— — poetische Lautsymbolik, ein Beitrag zur Lösung der Frage nach dem Ursprunge der Sprache, 2. Aufl.	1.—
— — über Verrottung und Errettung der Deutschen Sprache (a. d. Bayr. Bl. II)	1.—
— — die Sprache in Wagner's Dichtungen, 2. Aufl.	—.95
Eduard Schuré, das musikalische Drama, übers. v. H. v. Wolzogen, 2 Theile	2.80
Martin Plüddemann, die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft	—.60
— — aus der Zeit — für die Zeit, Aphorismen zur Charakteristik der modernen Kunst, 2. Aufl.	1.60
gebunden	2.75
Fr. von Hausegger, Richard Wagner und Schopenhauer	—.75
Ludwig Nohl, unsere geistige Bildung, 2. Aufl.	—.60
— — Mosaik	4.80
gebunden	6.25
Anonym, die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen R. Wagner's	1.20
gebunden	2.50
O. Eichberg, Parsifal, litterarisch erklärt	1.20
Nic. Oesterlein, Katalog einer R. Wagner-Bibliothek, nach den vorliegenden Originalien zu einem authentischen Nachschlagebuch durch die gesammte, insbesondere deutsche Wagner-Litteratur bearbeitet, Festgabe zu den Bayreuther Bühnenfestspielen im Jahre 1882	12.—

6. Im Verlage von Ernst Schmeitzner, Chemnitz:

Friedrich Nietzsche, die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik	2.70
— unzeitgemässe Betrachtungen: 1) David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, 2) Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, 3) Schopenhauer als Erzieher, 4) Richard Wagner in Bayreuth. (Französ. Uebers. von I. v. Baumgartner) à	2.25
Cyrill Kistler, Musikalische Elementarlehre	1.50
— Harmonielehre für Lehrer und Lernende	3.—
Dr. Otto Emer, Wagner's Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums (a. d. Bayr. Bl. I, 8)	—.60
— — R. Wagner's „Der Ring des Nibelungen", ein exegetisch-kritischer Versuch (a. d. Bayr. Bl. I, 11, 12)	1.—
Karl Mayrberger, R. Wagner's Harmonik	1.—
Heinrich Porges, die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876 (a. d. Bayr. Bl. III, IV, V, VI): 1) Das Rheingold (1881), 2) Die Walküre (1882), 3) Siegfried (1883), 4) Götterdämmerung (1883) à	1.25
Bernhard Förster, R. Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstyles (a. d. Bayr. Bl. III, 4)	—.75

7. In verschiedenem Verlage:

R. Wagner, offenes Schreiben an Herrn E. v. Weber gegen die Vivisektion (Leipzig, H. Voigt; a. d. Bayr. Bl. II, 10)	—.40
Constantin Frantz, der Federalismus (Mainz, Fr. Kirchheim)	4.50

	M
Adalbert Borawitz, R. Wagner und die nationale Idee (Wien, Guttmann)	1.—
A. Ruffer, Wotan, eine Studie (Wien, Wallishausser)	1.—
Ludwig Schemann, R. Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und in seiner Bedeutung für nationale Kultur (Wolfenbüttel, Zwissler)	1

R. Wagners musikalisch-dramatische Werke

zu ermässigten Preisen

zu beziehen von C. Pabst, Leipzig, Neumarkt 33.

	M
Parsifal, Klavierauszug 4°	24.—
Fliegender Holländer, 8°	8.—
do. Klavierauszug 4°	13.60
do. ohne Text 8°	4.80
do. „ „ 4°	12.—
do. vierhändig 4°	14.40
Lohengrin, Klavierauszug 8°	4.80
do. „ 4°	14.40
do. zweihändig, mit untergelegtem Texte 8°	4.—
do. zweihändig 8°	8.—
do. vierhändig 4°	12.60
Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur	96.—
do. vollständ. Klavierauszug 4°	24.—
do. „ „ gr. 8° (leicht arr.)	13.50
do. Klavierauszug ohne Text zu 2 Händen	14.—
do. Klavierauszug ohne Text zu 4 Händen	28.—
Rienzi, Klavierauszug 8°	12.—
do. „ 4°	24.—
do. ohne Text 8°	5.60
do. „ „ 4°	14.60
do. vierhändig	16.—
Tannhäuser, Klavierauszug 8°	9.60
do. „ „ 4° cart. geb.	19.20
do. ohne Text 8°	6.40
do. „ „ 4°	12.—
do. vierhändig 4°	16.—
Tristan und Isolde, Klavierauszug 8°	7.40
do. Klavierauszug 4°	18.—
do. ohne Text 4°	12.60
do. zweihändig, mit untergelegtem Texte 8°	6.—
do. vierhändig 4°	18.—
Das Rheingold, Partitur	52.—
do. vollständiger Klavierauszug	13.—
do. Klavierauszug ohne Text zu 2 Händen	8.—
do. Klavierauszug ohne Text zu 4 Händen	11.50
do. Tonbilder für Pianoforte, mit untergelegtem Texte	4.—

	M
Die Walküre, Partitur	80.—
do. vollständ. Klavierauszug 4°	18.—
do. „ „ gr. 8° (leicht arr.)	10.80
do. Klavierauszug ohne Text zu 2 Händen	11.—
do. Klavierauszug ohne Text zu 4 Händen	16.—
do. Tonbilder für Pianoforte, mit untergelegtem Texte	11.—
Siegfried, Partitur	80.—
do. vollständiger Klavierauszug	36.—
do. Klavierauszug ohne Text zu 2 Händen	14.—
do. Klavierauszug ohne Text zu 4 Händen	11.20
do. Tonbilder für Pianoforte, mit untergelegtem Texte	8.—
Götterdämmerung, Partitur	108.—
do. vollständiger Klavierauszug	24.—
do. „ „ gr. 8° (leicht arr.)	13.50
do. Klavierauszug ohne Text zu 2 Händen	30.—
do. Klavierauszug ohne Text zu 4 Händen	16.—
do. Tonbilder für Pianoforte, mit untergelegtem Texte	11.—

Dazu:

	M
Textbuch zum „*Ring des Nibelungen*", broschirt	3.—
do. gebunden	4.—
do. einzelne Theile	—.60
do. zu den „*Meistersingern von Nürnberg*"	—.60
Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel, (Dichtung)	2.—
do. ein Bühnenweihfestspiel, (Dichtung) geb.	2.—
do. als Textbuch	—.60
do. a Festival-Drama, translated into English by *H. H. and F. Corder*	7.—
do. do. eleg. geb. in engl. Leinwand	1.50

NB. Von C. Pabst zu beziehen auch **Meyer Markau**, der Parzival Wolfram's von Eschenbach (Magdeburg, Heinrichshofen) 2.—

Nachtrag.

Büsten und Bildwerke.

		ℳ
G. Kietz, Wagner-Büste, in Gyps		18,—
	Kiste und Verpackung	4,—
(Von Mitgliedern zu bez. vom Bildhauer, Dresden, 3. Wintergartenstrasse.)		
— — *Wagner-Portrait-Medaillon*, Hautrelief 45 cm. Durchmesser (dazu Pendant Beethoven)	à	15,—
(Von Mitgliedern zu diesem Preise zu bez. von E. Schloemp, Leipzig.)		
zur Strassen, Wagner-Büste, 1½ Lebensgrösse, in Gyps		40,—
„ „ „ Elfenbeinmasse		25,—
(Für Mitglieder 25% billiger zu bez. von Hrn. Kaufmann Rudolf Zenker, Leipzig, Halle'sche Strasse.)		
Wiener, Wagner-Medaille, in Bronze, zur Erinnerung an die Festspiele 1876. (Zu bez. von C. Thieme, Leipzig)		6,50
Fr. Bruckmann, *neueste Photographie R. Wagner's*	Imperialformat	15,—
	Royal	5,—
	Cabinet	1,—
(Für Mitglieder 30% billiger zu bez. von E. Schloemp, Leipzig.)		
Joh. Lindner, R. Wagner's Portrait, radirt und gestochen	gr. Ausgabe	7,50
	kl. Ausgabe	2,50
(Zu diesen Preisen von Mitgl. zu bez. von P. Pabst, Leipzig, Neumarkt 13.)		
Gebr. Brückner und P. Jakovsky, Parsifal, 9 scenische Bilder in Folio (Photogr.) nach den Dekorationen in Bayreuth (Waldsee, 1. Wandeldekor., Gralsaal, Zauberthurm, Zaubergarten, Einöde, Blumenaue, 2. Wandeldekor., Gralsaal) in eleg. Leinwandmappe		18,—
(Zu diesem Preise von Mitgliedern zu bez. von E. Schloemp, Leipzig.)		
C. E. Doepler, *Walküren-Cyklus*, 10 Bl., Photographien nach Cartons, in Leinwandmappe		10,—
	gr. Folio 3 Bl. à	3,—
	Glasbilder in Holzrahmen à	20,—
(Für Mitglieder 20% billiger zu bez. von E. Schloemp, Leipzig.)		
R. Krause, Allegorisches Sgraffitofeld an R. Wagner's Wohnhause, Lichtdruck, Folio		2,—
	Royal	5,—
(Für Mitglieder 30% billiger zu bez. von E. Schloemp, Leipzig.)		
R. Wagner's Geburtshaus	4°	4,—
	8°	1,20
	Visit	—,60
(Zu beziehen von Gebr. Senf, Leipzig.)		

NB. Alle oben angegebenen Preise gelten auch noch für die Mitglieder des alten Patronat-Vereines und für das laufende Jahr 1882.

Bayreuth und die Wagner'schen Bühnenfestspiele.

Inhalt: Von Hof nach Bayreuth. — Markgräfin Wilhelmine, Jean Paul, Richard Wagner, Kulturbilder aus 2 Jahrhunderten. — Der „Brandenburger" vom rothen Adler bis auf Kullmann. — Das Wagnertheater en profil. — Ankunft in Bayreuth. — Ein Strassenbild. — Der Schlosshügel, das Opernhaus, der Marktplatz und die Sophienburg. — Napoleon und die weisse Frau. — Das neue Schloss, der Hofgarten und der feurige Amor der Markgräfin. — Friedrichstrasse und Frankenadel. — Ruckriegel, Ruckdeschel, Rollwenzel. — Alte Bayreuther Geschichte. — Kirche und Kanzley. — Moderne Statistik bei „Angermann". — Erinnerungen an 1876. — Zwei Theater — zwei Welten! — Parsifal und neunte Symphonie. — Das Bühnenfestspielhaus: Zuschauerraum, Orchester und Bühne. — Die Idee Wagner's von einer Stiltradition und Schule in Bayreuth. — Die Fabel vom „Judengold!" — Baukosten moderner Opernhäuser. — Was kostet die „Zukunftsmusik?" — Der Patronatverein. — Pressewesen und Feuerkommission. — Auf dem Siegesthurm. — Die Bayreuther Gegend: Fantaisie und Eremitage. — Fichtelgebirg und Fränkische Schweiz. — Nach Nürnberg. —

Heft 55 des „*Kulturkämpfer*" von Otto Glagau, welches obigen Aufsatz (17 Seiten) und ausserdem das parlamentarische Situationsbild „der Kulturkampf auf dem Sterbebette" (20 S.) enthält, ist bis auf Weiteres von Vereinsmitgliedern für 50 ₰ (Eins. in Marken) bei der Redaktion der Bayr. Bl. direkt zu beziehen.

(In der Buchhandlung von C. Giessel, Bayreuth: Pr. 60 ₰)

Druck von H. Bayer, Bayreuth

NB. Beim Empfange des Stückes in Bayreuth zu beachten.

Bayreuther Blätter.

Bezugnehmend auf unsern Aufsatz im August-Stück der B. Bl. ersuchen wir die bisherigen Mitglieder des „Bayreuther Patronat-Vereines", ihrer weiteren Theilnahme an den von Bayreuth ausgehenden geistigen Anregungen und Bestrebungen durch ein fortgesetztes **Abonnement auf die „Bayreuther Blätter"** Ausdruck geben zu wollen.

Wer bereits entschlossen ist, fernerhin als Abonnent bei der Sache zu bleiben, wird gebeten, die untenstehende Erklärung gef. auszufüllen, resp. das Nichtgewünschte darin zu streichen, und den abgetrennten Zettel in der Buchhandlung von Carl Giessel, hier, Opernstrasse, abzugeben. —

Bayreuth, Juli 1882. Achtungsvollst

Die Redaktion der Bayreuther Blätter.

An die Redaktion der „Bayreuther Blätter".

Der Unterzeichnete, bisher Mitglied des „Bayreuther Patronat-Vereines", erklärt sich bereit, nach Auflösung dieses Vereins, **weiter zu abonniren** auf die

Bayreuther Blätter, VI. Jahrgang, 1883, Januar-Dezember für ℳ 8.

„ „ „ „ „ Januar-Juli, für ℳ 4.

(Der Betrag wird zu Ende 1882 an die Redaktion nach Bayreuth eingesandt werden.)

(Die Redaktion wird ersucht, den Betrag mit dem Januarstücke 1883 durch Postnachnahme einzuziehen.)

Name: **Ort und Strasse:**